

WER EINEN ROMAN SCHREIBT – SOLLTE DER WISSEN,
WAS EIN ROMAN IST?
MARTIN MOSEBACH

Ich war dreißig Jahre alt, und hatte soeben meine juristischen Studien mehr schlecht als recht abgeschlossen und noch keine der kleinen Erzählungen und Stilexperimente aus meiner Referendarzeit veröffentlicht, als mich die Lektorin eines Verlages, die die Manuskripte gelesen hatte, fragte, ob ich nicht auch einen Roman schreiben könne. Ich hatte bisher noch keinen Gedanken auf einen eigenen Roman verwandt und zögerte dennoch keinen Augenblick, ja zu sagen, wie ich mehr oder weniger zu allen Zumutungen oder Versuchen in meinem Leben ja gesagt habe. Ich hatte trotz meiner Neigung zur Literatur Jura studiert, weil ich einen ausgeprägten Widerwillen gegen jede Art von literarischer Theorie verspürte, und das ohne sie näher zu kennen als alles, was sonst so an einen heran gespült wird. Es war meine grundsätzliche Überzeugung, es sei besser, ein Gegenstand der Philosophie zu sein als selbst zu philosophieren. So begann ich denn recht bedenkenlos drauflos zu erzählen, mit großer Handschrift, wie d'Annunzio Berge von Papier verbrauchend, bis ich nach etwa einem Jahr ins Stocken geriet; die Planlosigkeit rächte sich, alles war möglich, und diese Unbeschränktheit erzeugte unüberwindliche Blockaden. Damals lernte ich eine Wienerin kennen, die Förster-Streffleur hieß; ich schrieb ihr einen Brief und betrachtete auf dem Umschlag eine Weile unverwandt ihren Namen, bis ich plötzlich feststellte, dass der zweite Teil dieses Namens beinah ein Anagramm des ersten Teils war – nur das L war überzählig. So kam ich zur Lösung meines Problems: Ich würde den zweiten Teil meines Romans einfach mit denselben Figuren wie im ersten erzählen, nur in anderer Anordnung, unter Hinzufügung von ein oder zwei neuen Elementen. Ich kann nicht behaupten, dass dieser Roman mit dem Titel „Das Bett“ mir aus den Händen gerissen worden wäre, aber ich blicke immer noch freundlich auf ihn.

Der zweite Roman wurde durch eine Goethe-Maxime inspiriert: „Wir sind naturforschend Pantheisten, episch Polytheisten, moralisch Monotheisten.“ Ich nahm mir Tsche-

Abendvortrag am Wissenschaftskolleg zu Berlin am 19. Mai 2010.

chows Kirschgarten-Stoff und stellte mir vor, seine Protagonisten seien bürgerlich-modern kostümierte griechische Götter. Götter haben die Eigenschaft, in ihren Ressorts einander feindselig gegenüberzustehen, zugleich aber allesamt recht zu haben und in ihren Kämpfen und Göttermählern ewig zu leben. Die Verkleidung meiner Götter ist mir offenbar allzu gut gelungen; die wenigen Leser von „Ruppertshain“ glaubten, es sei ein Roman über Immobilienspekulation und fanden, dass ich mit diesem ernsten Thema zu leichtfertig umgegangen sei. Danach begann ich den Roman „Westend“, drohte nach munterem Anfang bald schon in ihm zu versinken und stellte nach drei oder vier Jahren fest, dass es nun an der Zeit sei, mich zu entscheiden, ob ich wirklich Schriftsteller werden wollte.

Das Bild selig-theorielosen Produzierens, das ich hier entworfen habe, entbehrt nicht einer gewissen Unwahrhaftigkeit, denn es war selbstverständlich keinen Augenblick so, als sei mir oder einem meiner Zeitgenossen ein voraussetzungsloses Erzählen auch nur im Traum möglich gewesen. So begeisternd für den jungen Autor die Vorstellung auch sein mag, er schreibe den ersten Roman – nicht den ersten eigenen wohlgemerkt, sondern den ersten überhaupt –, sie wird sich nur in den flüchtigen Augenblicken der Berauschtigkeit durchhalten lassen. Das Reich der Romane ist überbevölkert; es wird von einem Riesengeschlecht toter Schriftsteller bewohnt, die mit der Zeit immer noch weiter wachsen, wie der Prophet Samuel, der in seinem Sarkophag zu Samarkand beständig größer wird und inzwischen schon über sechs Meter misst. Aber auch die neueren, kleineren Autoren haben eindringliche Stimmen, die verführerisch dissonant klingen. Da hatte die Warnung meines Vaters viel für sich, es sei ein sinnloses Unterfangen, dem Romankosmos noch eigene Bücher hinzuzufügen, wenn meine Lebenszeit ohnehin nicht ausreiche, dem bereits Geleisteten auch nur annähernd gerecht zu werden. Schon nach oberflächlicher Würdigung auch nur einiger der großen Romane musste mir klar sein, dass es Gesetze des Erzählens gab, die sich in Jahrhunderten herausgebildet hatten, ja, dass es einen großen, manchmal unhörbaren, aber immer gegenwärtigen Rhythmus gab, nach dem die europäischen Erzähler hüpfen, tanzen oder würdig voranschritten, je nach Temperament, aber bei aller Verschiedenheit eben doch einer grundsätzlichen gemeinschaftlichen Ordnung verpflichtet. Diese gemeinsame Tradition und ihre allmähliche Verwandlung oder besser Entfaltung, so wie sich ein großer Organismus beim Altern und Reifen entwickelt, nehmen die Leser als unterirdische Strömung unter dem äußeren Gang der Handlung wahr. Auf die Frage, was ein Roman sei, gibt es unzählige Antworten, aber die Leser wissen es besser, auch ohne Definition; so ungreifbar, so proteushaft, wie die Legende tut, ist der Roman gar nicht. Seine kühnsten Formsprengungen und Gattungsüberwindungen waren von Beginn an in

ihm angelegt. Als Horaz an der Ilias rühmte, dass Homer nicht pedantisch „ab ovo“ erzähle, sondern den zehnjährigen Krieg in ein paar Wochen zusammendränge – ohne sich im Übrigen das spektakuläre Ende, das er einfach unter den Tisch fallen ließ, als Schankerl aufzusparen –, da war dies Werk schon sechs- oder achthundert Jahre alt; die gegenwärtige Forschung neigt wohl eher zur Spätdatierung. Und wenn dies Mittel der Zeitverdichtung heute angewandt wird, kann es immer noch so frisch wirken, als sei es eine originelle Erfindung, die alle überrascht. Also nichts da von Unschuld und Naivität des theorieunkundigen Neophyten: Wer Romane liest – und das habe ich, bevor ich welche zu schreiben begann, in reichlichem Maße getan –, in den ist genug Modellhaftes, Erzähltechnisches, Typologisches eingesickert, auch wenn er sich darüber noch keine Rechenschaft abgelegt hat. Und die Pseudounschuld des sich mit seiner Theorielosigkeit brüstenden Autors, im besten Fall einer novellistischen Demi-Vierge, birgt auch Gefahren. Dalí's Wort, wer die Tradition nicht kenne, könne nur Plagiate hervorbringen, spricht von der Neigung des Originalgenies, bei sich für neuartig zu halten, was lange vor ihm schon meisterhaft bewältigt worden ist.

Auch ich habe aber schließlich, nachdem ich die mir wichtigsten Bücher schon geschrieben hatte, einen Romantheoretiker gefunden, den ich dankbar als *meinen* Romantheoretiker annehmen konnte, der beim Namen nannte, was ich nur geahnt hatte, und den ich mit der Liebe gelesen habe, die nur ein Buch in uns wecken kann, das uns in unseren Anschauungen bestätigt – dieser Satz gilt natürlich nicht für Wissenschaftler, die sich bekanntlich gern und vorbehaltlos in ihren vorgefassten Meinungen erschüttern und revidieren lassen. Erich Auerbachs Werk „Mimesis“ ist nun über sechzig Jahre alt, und ich bedaure unendlich, dass ich nicht zu Füßen dieses großen Lehrers sitzen konnte, dessen Lebenszeit sich mit der meinen um wenige Jahre überschneidet. Er hat die Gründungssätze des nachantiken, des europäischen und damit auch des modernen Romans benannt; jeder kennt sie, sie stehen im zweiten Kapitel des Lukas-Evangeliums: „Es begab sich aber zu jener Zeit, dass ein Gebot von dem Kaiser Augustus ausging, dass alle Welt geschätzt würde, ein jeglicher in seiner Stadt; da machte sich auch auf Joseph aus Galilea aus der Stadt Nazareth nach der Stadt Davids, die da heißt Bethlehem in dem jüdischen Land, dass er sich schätzen ließe mit Maria seinem angetrauten Weibe, die war schwanger.“ Mit diesen Zeilen eröffnet sich die Möglichkeit eines neuen Blicks auf die Welt: Die große Geschichte, die Weltpolitik, der Gründer des römischen Kaisertums, dessen Wirken bis in die Gegenwart reicht, werden darin mit einer armen Handwerkerfamilie aus einer vernachlässigten Kolonie des Römerreichs zusammengespannt, und so etwas ist bis dahin undenkbar gewesen. Von nun

an können Werke entstehen, die die Gattungsbegriffe der Antike aufheben. Bis zu diesem historischen Moment waren in der Literatur das Erhabene und das Alltägliche, die Sphären der Heroen und der kleinen Leute, die großen Zeremonien und die formlose Banalität streng voneinander geschieden. Aber nun verschmolzen *sermo sublimis* und *sermo humilis* zu einer Prosa, die die Sprache des europäischen Romans werden sollte. Auerbach hat sein Werk während des Kriegs in Istanbul geschrieben; der Istanbul der Universität müssen die Deutschen ewig dankbar sein, dass sie den Flüchtling auf einen Lehrstuhl berief, doch eine dieser Arbeit genügende Bibliothek gab es am Bosphorus damals nicht. So hat Auerbach die „Mimesis“, wie er berichtet, weitgehend ohne Bücher geschrieben – er bekennt sogar, dass sein Buch anders wahrscheinlich nie entstanden wäre. Liegt in dieser Entstehungsweise auch der Grund, warum ich es mit solcher Freude gelesen habe?

Wenn ich nun beginne, einige Gedanken über den Roman auszusprechen, geschieht dies gleichsam im Gespräch mit Erich Auerbach, durch ihn angeregt, ihn gelegentlich weiterspinnend und mit Eigenem vermischt. Die Frage, was diese Überlegungen für meine Romane bedeuten könnten, stelle ich mir nicht, aber da mein Denken und mein Tun nicht mehr als üblich auseinanderklaffen, wird sich ein gewisser Zusammenhang nicht leugnen lassen.

Ist Realismus etwas Wirkliches?

Es war ein alter Verfassungsrechtler, der mich mit seinem Missvergnügen und seinen Bedenken gegen die literarische Form des Romans in Verlegenheit brachte: „Ich verstehe nicht, weshalb man Romane liest“, sagte er. „Da heißt es dann: ‚Der Baron stand auf den Zinnen seiner Burg und blickte über die Felder, die in der Abendsonne lagen‘ – wenn er das in Wahrheit doch gar nicht getan hat, ja, wenn es diesen Baron doch überhaupt nicht gab.“ Man sieht, welchen Typus Roman der Jurist im Auge hatte, aber er hätte seine Bedenken auch äußern dürfen, wenn der Roman mit den Worten begonnen hätte: „Der Junkie Kevin öffnete den Eisschrank und blickte auf eine angebohrte, verschimmelte Velvet-Ecke.“ Wann das Interesse der Menschheit an fiktionalen Erzählungen erwacht ist und welche Gründe es dafür gegeben haben mag, wann aus Mythen, die keinesfalls Fiktionen sein wollten, wann aus Epen, die sich als Geschichtswerke begriffen, Mythologien wurden, deren sich die individuelle künstlerische Phantasie bemächtigte, wann Märchen, die in ihrem Kern historische Ereignisse aufbewahrten, sich in Unterhaltungsstoff verwandelten, der zur literarischen Disposition der Erzähler stand – das soll hier nicht weiter erörtert

werden. Und zwar nicht aus Geringschätzung für die Vielzahl der dazu angehäuften Erklärungen, sondern weil es für den Romancier unfruchtbar ist, sich die Welt ohne Romane vorzustellen, so wenig wie ein Pianist beim Einstudieren einer Haydn-Sonate von dem Gedanken profitieren kann, die Erfindung des Pianoforte sei im Grunde eine Absurdität. Es gibt ihn halt, den Roman, er erzählt, was sich niemals oder nicht in dieser Form ereignet hat, oder schlimmer: Er exzediert im heillosen Verdrehen, Verknüpfen und Durcheinanderwerfen von Erfundenem und Tatsächlichem auf moralisch bedenklichste Weise – das Durcheinanderwerfen ist bekanntlich das Metier des Diabolos. Und das wahrhaft Unbegreifliche, meinen würdigen Juristen Verstimmende liegt dabei doch in der Übung, den größten Teil der in den letzten Jahrhunderten geschriebenen Romane ganz selbstverständlich einem „Realismus“ zuzuordnen – was mag das wohl für ein Verhältnis zur Realität sein, das eine solche Verbindung des Unvereinbaren immer wieder erlaubt?

Es scheint da ein etwas fragwürdiges Spiel mit sehr feinen Kategorien zu geben: Da treten eine „Wahrheit“ und eine „Wirklichkeit“ und eine „Wahrscheinlichkeit“ gegeneinander an und versuchen zu beweisen, dass man ihren Ansprüchen auch genügen könne, wenn das im Roman Dargestellte nicht mit kriminalistischen Methoden zu sistieren sein sollte, wenn es sich vor den Schranken des Gerichts und unter Eid gar als schiere Lüge erweise.

Ich greife zum Anekdotischen, um zu illustrieren, wie der Begriff des Realismus im Roman vielleicht am besten verstanden werden könnte. Ein inzwischen verstorbener Pianist erzählte mir von den Verhältnissen im Hause Rubinstein, die er kannte, weil er dort so lange zu Gast gewesen war, bis Madame Rubinstein ihn auf die Straße setzte. Er bewahrte der Dame deshalb kein gutes Andenken. „Sie war eine fürchterliche Frau“, sagte er, „stellen Sie sich vor: sie hatte auf dem Klo einen Goya hängen.“ Ein Zuhörer protestierte: „Aber bitte – sie hatte doch keinen Goya auf dem Klo hängen!“ Der Pianist revidierte sich etwas gereizt: „Natürlich hatte sie keinen Goya auf dem Klo hängen – aber so war sie!“

Mein Jurist ist mit solchen Mätzchen nicht zu trösten, aber ich muss ihn seinem Gram überlassen, denn auch „der kreative Umgang mit der Wahrheit“ im Roman, um eine berüchtigte Formel zu gebrauchen, kann auf verschiedene Weise gehandhabt werden. Zwei Schulen sind es, die mich beschäftigt haben: der Naturalismus und der eigentliche Realismus. Das Bestreben, die Welt mit den Mitteln der Erfindung zu zeigen, wie sie ist, scheint dem Naturalismus und dem Realismus gemeinsam, aber der Naturalismus hat hier offenbar einen Vorsprung. Er sammelt bei seinen Recherchen unerschrocken alle Phänomene der Wirklichkeit, er blendet kein Wahrnehmungsorgan aus und weigert sich, den Ekel, die

Scham, den Takt, die Rücksicht als Grenzen seines Tuns zu akzeptieren. Er befürchtet, dass all dies von dem Interesse geleitet sein könnte, die geschilderten Verhältnisse irgendwie zu beschönigen, und dass solche Beschönigungsabsichten ein Zeugnis unwürdiger Ängste oder gar des handfesten Betrugs seien. Und diese Befürchtung trifft ja allzu oft ins Schwarze. Allzu oft werden unter dem Anschein realistischer Schilderung Verhältnisse idealisiert, harmonisiert, geschminkt und veredelt, und das nicht nur in der Absicht, eine angenehme Unterhaltung herzustellen, sondern auch mit durchaus politischen Nebengedanken, um die Verfälschung in den Dienst einer Propaganda zu stellen. Aber ist das Objektiv des Naturalismus mit der angestrebten eisigen, gnadenlosen Apperzeption denn wirklich so unbeteiligt, so unparteiisch gegenüber den Phänomenen, die es registriert? Könnte es nicht sein, dass der schonungslose Blick auf das Hässliche, das Abstoßende, das Übelriechende und Verfaulte in Wahrheit Symptom einer Gequältheit ist? Verbirgt sich hinter der Kälte des Naturalismus nicht vielleicht eine große Bitterkeit, eine tiefe Enttäuschung darüber, „dass nicht alle Blütenträume reifen“? Wird das Grausame und Abscheuerregende am Ende gar nicht deshalb ausgebreitet, weil es eben da ist, sondern weil es, ginge es mit rechten Dingen zu, gerade *nicht* da sein sollte? Wenn er auf die Eingeweide des Menschen zu sprechen kommt, ist da nicht eine geheime Verletztheit spürbar, dass wir innerlich nicht aus einem Röhrensystem aus Straßburger Fayence bestehen? Bis heute bewahren die Hervorbringungen des Naturalismus ihre Herkunft aus der barocken Vanitas-Mentalität, wenn auch zersprungene Lauten und elfenbeinpolierte Totenköpfe sich dekorativer ausnehmen als das Erbrochene neben der halbleeren O-Saft-Tüte, aber das sind Fragen des Zeitgeschmacks. So würde ich es für mich definieren: Der Naturalismus will, seinem tiefsten Antrieb entsprechend, darstellen, was nicht da sein sollte, empörenderweise aber dennoch da ist, um die Leser zum Aufstand gegen das existierende Böse zu ermutigen – und der Verdacht bleibt: Alles Daseiende ist böse. In seiner Darstellung der faktischen Verhältnisse ist er nicht zu übertreffen, aber dieser Gefühls- und Gedankenhintergrund schiebt sich während der Lektüre immer mehr nach vorn, bis sich in den Blut- und Urinlachen das verwundete Herz des Autors spiegelt, der sich für eine schönere Welt geboren glaubte.

Alles zu sagen, das ist freilich auch das Ziel des nicht- oder gar antinaturalistischen Realismus. Ein Ausweichen vor den tristen und schlimmen Aspekten der Welt will auch er sich nicht gestatten, obwohl er nicht davon überzeugt ist, dass gerade diese schlimmen Aspekte vor allem wahrheitsträchtig seien. Die Beschränkungen, die er sich auferlegt, entstammen aber nicht dem verhohlenen Wunsch, dem Unangenehmen ausweichen zu wollen, im Gegenteil. Aber zum Alles-Sagen des Realismus gehört oft genug auch das beredte

Schweigen, ja, das Schweigen ist für ihn ein so bezeichnendes Mittel, dass seine Liebhaber einen Autor oft nicht nur dafür rühmen, was und wie er spricht, sondern auch dafür, was alles er nicht gesagt hat. Bemerkenswert ist da zunächst seine Art zu sehen, nicht mit dem Mikroskop auf die Details gerichtet, sondern wie das menschliche Auge sieht, das die zahllosen Einzelheiten eines Bildes verbindet und blitzschnell zu einer Komposition zusammenfasst, in der Licht, Stimmung, Duft und Geräusch sich mit den Bildern unauflöslich vermählen. Realistisches Erzählen versucht unsere Erlebensweise nachzuahmen, die nicht analysiert, sondern das einzeln Wahrgenommene und unwillkürlich Ausgewählte mit einer Gesamtstimmung auflädt. In der Erinnerung kann diese Gesamtstimmung einer Situation durch die Evozierung eines einzelnen Details, in dem sie wie in einer verschlossenen Büchse gefangen gehalten wurde, wieder frei werden – sie ist wortlos, aber an ein Wort gebunden, sie überschreitet dies Wort, hätte sich ohne das Wort aber verflüchtigt. Man denke nur an die Häuser in Dostojewski-Romanen, die der Leser durchwandert zu haben glaubt, obwohl er beim Nachlesen zu seinem Verwundern feststellen muss, dass sie eigentlich kaum beschrieben worden sind.

Der Realismus kennt weiterhin ein Schweigen aus Scham. Während der Naturalismus den Leser auf Verhältnisse stoßen möchte, die ihm bis dahin fremd waren oder die er sich verborgen hat, rechnet der realistische Autor mit einem Leser, der viel oder gar alles weiß. Seine Scham ist keine Scheu, das Verborgene auszusprechen, sondern besteht in der Hemmung, das allen Gemeinsame und von allen gleichermaßen Erfahrene noch einmal auszustellen. „Sapienti sat – dem Wissenden genügt die Andeutung“, das ist die Devise der realistischen Literatur. Sie wendet sich an diese Wissenden, aber nicht im Sinne raunender Mitteilung an wenige Auserwählte, sondern in der Überzeugung, es gebe ein Wissen, das allen, die Herr ihrer Sinne sind und eine Weile gelebt haben, zugänglich ist. Hier zeigt sich der zutiefst soziale Zug realistischer Literatur, der die Lebenserfahrung der Leser einbezieht, auf sie angewiesen sein will und sie für die Vollendung des Werks sogar braucht.

Wenn hier von einer Haltung des Erzählers, von seinem Pakt mit dem Leser, der dem Erzählen Grenzen auferlegte, die Rede war, gibt es andererseits aber auch Stoffe, die sich dem realistischen Erzählen aus sich heraus verweigern. Sprache und Inhalt mögen im Roman noch so eng verwoben sein, es gibt Stoffe, die das kompositorische Ganze zerreißen lassen. Gefährlich sind der Romanprosa zum Beispiel Anekdoten, deren Pointen wie kleine Explosionen Löcher im Sprachgewebe hinterlassen. Was der Naturalismus wie ein scharfes Gewürz mühelos integriert, kann im realistischen Roman unverdaut wirken und zum peinlichen Makel werden. Ich habe dieses Problem einmal mit einer von mir bewunderten

Schriftstellerin besprochen, einer Meisterrealistin, die eine kleine Geschichte gehört hatte und beunruhigt war, weil sie sich nicht zutraute, sie in einem Roman unterzubringen. Ein Arzt erzählte ihr von seinem Liebesfiasco mit einer Krankenschwester nachts auf der Station, nachdem die Krankenschwester mitten in der leidenschaftlichsten Umarmung plötzlich in sein Ohr sagte: „Kollegin kommt gleich!“ Die Vulgarität dieser Bemerkung sei von einer Giftigkeit, die auf die Sprache, in die sie eingebettet werde, ausstrahle und sie zum Zerfall bringe, so dass in der Erinnerung des Lesers allein der fatale Satz hängen bleibe. Nein, sie war überzeugt, keine Kunst könne eine solche Bemerkung ins Lot bringen und mit dem übrigen Sprachmaterial fugenlos verbinden. Diese Frau hatte keine Angst vor grausamen und erschreckenden Stoffen; um so eindrucksvoller war mir ihre Ratlosigkeit angesichts einer blitzmädelhaften Frotzelei; sie fühlte sich außerstande, dergleichen in ihrer schmucklos-kühlen Prosa zu servieren.

Auch das Grauenhafte setzt der realistisch erzählenden Prosa eine Grenze, die oft schwer hinzunehmen ist und dennoch ein ernstes Hindernis bleibt. Das zwanzigste Jahrhundert ist das schwärzeste Jahrhundert in der Geschichte der Menschheit – dreist ist es von unserem Standpunkt aus, anderen Jahrhunderten das Fehlen von Humanität vorzuhalten – und so sollte man meinen, ein geborener Stoff des realistischen Romans seien die Schrecken dieser Epoche. Und doch waren sie das in viel geringerem Maße, als es die Fülle und Bedeutung der Ereignisse vermuten ließen. War das nur ein Ausweichen der Romaniers vor dem Unangenehmen? Oder gibt es Vorgänge, bei deren Darstellung sich die fiktionale Einkleidung und eine kunstvolle Dramaturgie verbieten? Wieso sollte die Technik des Romans, die aus Wirklichkeitsfragmenten ein neues Bild zusammensetzt, das gleichfalls Wirklichkeit für sich beansprucht, nicht in jedem Fall anwendbar sein? Ich möchte wieder versuchen, anhand eines Beispiels die Antwort zu finden. In den letzten Kriegstagen wurden in einem Lager bei Hamburg dort gefangen gehaltene Waisenkinder ermordet. Im Prozess gegen die Mörder schilderte einer der Angeklagten die Schwierigkeiten, die sich bei der Ausführung des Mordbefehls ergaben. Die Kinder sollten erhängt werden, aber das war nicht so einfach: „Sie waren zu leicht“, sagte der Angeklagte. Man stelle sich vor, ein Romanschreiber nähme sich dieses Stoffes an. Es müsste dann, so scheint mir, für den Leser zweifelsfrei klar werden, dass dieses „Sie waren zu leicht“ wirklich ausgesprochen wurde, dass es nicht etwa die Frucht schauriger Einfühlungsversuche des Autors ist. Wurde es aber wirklich gesagt, muss dieser Satz dann nicht das Kunstgebäude des ihn bewahrenden oder besser: benutzenden Romans zum Einsturz bringen? Wird mit diesem „Sie waren zu leicht“ nicht vielmehr jener humane Konsensus angegriffen, der das Funda-

ment allen Zusammenlebens, damit aber auch alle Künste, einschließlich des Romanschreibens, darstellt? Auch wer die unbedingte Freiheit der Kunst fordert und sich über deren kleinste Einschränkung empört, müsste bei diesem Zitat doch erkennen, dass eine solche unbeschränkte Freiheit sich nur im Rahmen eben dieses Konsensus entfalten kann – auch wenn es inzwischen eine Tendenz gibt, mit dem Entsetzen nicht nur Spott, sondern auch Sport zu treiben: Welcher Roman schlägt den letzten Horror-Rekord? Welcher Leser hat so starke Nerven, dass er auch diesen Triumph noch konsumieren kann?

Auch für den realistischen Roman gilt das Gesetz, dass Gewinne stets mit Verlusten einhergehen. So hat der Roman für die Gewinne bei der Realitätsschilderung andere Gebiete aufgeben müssen, die gleichfalls zur Wirklichkeit gehören, mit den Mitteln des realistischen Romans aber nicht mehr erfasst werden können. Zu den schönsten Gedanken Erich Auerbachs gehört die Verbindung, die er zwischen dem nachantiken christlichen Roman und dem Sokrates im „Symposion“ stiftet. Er erinnert an den Ausklang des Gelages in den Morgenstunden, als schon die Hähne krächten und Sokrates inmitten der betrunkenen Schläfer ein Gespräch mit dem Tragödiendichter Agathon und dem Komödiendichter Aristophanes führte. Da „habe er sie genötigt zuzugeben, ein und derselbe Mann müsse es verstehen, eine Komödie und eine Tragödie zu schreiben, ein Tragödiendichter nach den Regeln der Kunst sei auch ein Komödiendichter“. Auerbach sieht in dieser Forderung einen Vorgriff auf das Christentum, das mit dem Roman ein neuartiges Genre hervorbringt: Keine Tragödie und keine Komödie, sondern beides untrennbar verflochten, eine Chronik komischen Unglücks und dunkel grundierten Glücks, scheiternder Helden, peinlicher Pechvögel, kümmerlicher Untergänge, fragwürdiger Siege, zwiespältiger Charaktere, unheilswangerer Albernheit. Wenn man genauer bestimmen wollte, was Platon hier vorhergesehen hat, käme man wohl zu der Erkenntnis, dass es sich weniger um eine neue Art von Werken handelt als um ein neues Bewusstsein des Künstlers, in dem sich tragische und komische Elemente gleichzeitig behaupten. Nach der christlichen Zeitenwende sind es eben nicht mehr nur Tragödien und Komödien, die er in bunter Abfolge aufs Papier wirft, sondern auch dies neuartige Gemisch aus beiden. Und damit wird sogleich auch der Verlust evident: Der Zugang zum prometheischen, tragischen Kampf mit den Göttern aber auch zur halbtierisch-destruktiv-anarchischen Lachlust des alten Satyrspiels ist auf dem Weg zu dieser neuen Kunst verlorengegangen. Der Roman wandelt nicht in den Höhen der Heroen und nicht in den Höllen teuflischer Verworfenheit, er bewegt sich in helleren und dunkleren Grauzonen. Das panegyrische Gedicht hat bis in die Moderne seinen Platz behauptet, ein panegyrischer Roman ist dagegen unvorstellbar. Die Heiligen und die Ver-

worfenen sind dem Roman gleichermaßen fremd, sein Filmmaterial verlangt nach einer gleichmäßigen guten Ausleuchtung und kann weder scharfes Sonnenlicht noch tiefe Finsternis dokumentieren.

Eine schöne islamische Legende erzählt von einem grausamen Kalifen, der sich nach seinem Tod zitternd dem Himmelstor nahte, vom Erzengel Gabriel zu seiner Überraschung aber ohne weiteres eingelassen wurde. „Erinnerst du dich nicht?“ fragt der Erzengel. „An jenem Freitag, als du auf dem Weg zur Moschee warst, lag an deinem Weg ein sterbender Hund in der prallen Sonne. Du hast ihn mit dem Pantoffel in den Schatten geschoben.“

Dieser Erzengel verkörpert die ästhetische Moral des Romanschreibers; sie gibt Hoffnung, aber ist vielleicht doch nicht das letzte Wort. Die Darstellungsweise des realistischen Romans war so bezwingend, dass sich die Mentalität der Leser verändert hat. Es verbreitete sich die Überzeugung, was der realistische Roman nicht darstellen könne, das gebe es auch nicht. Darin liegt die Verführung des Realismus: Dass man ihn mit der Wirklichkeit verwechseln kann.

Den Symbolen ist nicht zu entkommen

Einige der schönsten und kunstvollsten Romane könnten, betrachtet man sie kalt und unbeeindruckt, als Produkte von Aberglauben und Beziehungswahn erscheinen. Wer als Paranoiker von solchem Wahn geplagt wird, für den stellt sich die chaotische Welt überaus geordnet dar: Sie dreht sich mit allen ihren Gestalten und Ereignissen nur um den wahn-sinnigen Betrachter. Alle Leute haben nur ihn im Blick; jedes Wort wird nur in Bezug auf ihn gesprochen; die Vögel zwitschern sich Mitteilungen über ihn zu, was die Quellen murmeln, geht ihn persönlich an; die Wolken ziehen gegen ihn allein auf; alles was sich regt und bewegt, enthält eine ausdrücklich ihm bestimmte Botschaft. Aber auch der seelisch gesunde Abergläubische – und wer wollte von sich behaupten, immer und grundsätzlich gegen das Aufblitzen von Aberglauben gefeit zu sein? – entwickelt eine Aufmerksamkeit für alles, was ihm als gutes oder schlechtes Vorzeichen gelten könnte. Er fühlt, wie das Leben die Grenzen seiner Person überschreitet; die Atmosphäre ist von seinem höchstpersönlichen Schicksal erfüllt; Katzen, die seinen Weg kreuzen, und aufgespannte Regenschirme lassen ihn erschauern, ein Hut, der auf dem Bett liegt, erfüllt ihn mit Todesahnung – jedenfalls wenn er Italiener ist –, ein geschenktes Messer kündigt das Ende einer Freundschaft an. Ein Netz bedeutungsvoller Erscheinungen legt sich über die Vorgänge des All-

tags und macht sie selbst damit bedeutend in dem Sinn, wie Goethe das Wort verwendet: Auf etwas deutend, und zwar auf etwas Unheimliches, Zukünftiges, dem wie in einer Prozession ein Hofstaat unterer Chargen, ein Getümmel kichernder, flüsternder oder tückisch schweigender Akolythen voranzieht. Wer sich nur ein wenig im Beobachten übt, dem wachsen die beziehungsreichen Eindrücke von selbst zu: Jeder kennt die weit entfernt geglaubte Person, die ins Zimmer tritt, wenn von ihr gesprochen wird, die rätselhafte Verdoppelung von Ereignissen, das wiederholte Hören eines seltenen Wortes innerhalb eines kurzen Zeitraumes, Erlebnisse, die die Stimmung eines Tages dichter werden lassen und zum Grübeln verführen: Wir scheinen dann in einem Netz zu leben, das sich zuzieht, die Luft, die wir atmen, wird schwerer.

Als ich meinen Roman „Eine lange Nacht“ schrieb, war ich in einem französischen Benediktinerkloster zu Gast; eines Tages bekam ich Fieber, legte mich ins Bett und las in einer der anregendsten Geschichtensammlungen der französischen Literatur, den „Historiettes“ des Tallemant des Réaux, über den Dichter Malesherbes, der während einer Erkrankung von einem Doktor Thevenin behandelt wurde. In diesem Augenblick klopfte es; ein Mönch trat ein und sagte: „Ich bin Doktor Thevenin, der Arzt des Klosters.“ Er kannte die „Histörchen“ nicht, die ich ihm in meiner Verblüfftheit zeigte – sie sind strenggenommen auch keine Klosterlektüre –, und er ließ mich gerade dadurch in einer Stimmung zurück, als sei mir etwas Unerhörtes zugestoßen. Dass hier offenbar auf etwas gedeutet wurde, das zugleich ganz und gar undeutlich und undeutbar blieb, steigerte nur noch mein Glück.

Tableau! Hat man sie da nicht, die Denkungs- und Empfindungsart und vor allem die davon inspirierte Erzähltechnik der Romanschreiber? Sie tun, als seien sie Kriminalbeamte, die mit Lupe und Pinzette nach winzigen Indizien fahnden, nach der Wolke aus hundert aufgewirbelten Staubkörnern, die die Tat als *Sfumatura* umgeben. Doch in Wahrheit ahmen sie die Schicksalsgötter nach, die jedes Leben in eine Vielzahl von Zeichen und Symbolen hüllen und weit über sich hinauswachsen lassen. Wenn Vorzeichen und Parallelerscheinungen das einzelne Leben eines Menschen wie Saturnsatelliten umkreisen, muss es sich bei diesem Menschen wohl doch um einen Planeten, jedenfalls um einen Menschen von Belang gehandelt haben, des Erzählens wert. Auch der schwärzeste, von tiefster Hoffnungslosigkeit erfüllte Roman verzichtet nicht auf die Erzeugung solch bedeutungsvoller Ordnung. Er stellt seine Figuren in ein Beziehungsnetz, und bestehe es nur aus dem Klang von Wörtern, das ihren Ort sinnvoll erscheinen lässt. Falken steigen in die Lüfte, Wege führen in Sackgassen, Leitmotive sorgen für ein wohliges oder auch bedrohliches Wiedererkennen. Aber ist es nicht bemerkenswert, dass dem Leser durch solche Mittel das ein-

dringliche Gefühl einer Begegnung mit der Wirklichkeit verschafft wird? Schriftsteller, die echte Kontingenz, echte Sinnverweigerung wagen, ich denke etwa an Daniil Charms oder Ror Wolf, erregen Gelächter – Sinnlosigkeit ist komisch, ein Spiel, bezaubernd wie das Platzen von Seifenblasen, aber eben unreal, tröstlicherweise, denn sonst müsste sie Schreckenstarre auslösen.

Erich Auerbach hat diese Eigenart des nachantiken Erzählens auf den christlichen Umgang mit dem Alten und dem Neuen Testament zurückgeführt. Die Christen sahen in den Ereignissen der jüdischen Überlieferung nur Vorbedeutungen, Präfigurationen, Ankündigungen dessen, was sich beim Auftreten des Gottessohnes verwirklichen und erfüllen würde. Ein Beispiel: Die römische Kirche lässt am Osterfest einige Zeilen aus den Visionen des Propheten Ezechiel singen, in dem einzigartigen Vermögen des gregorianischen Chorals, aus Prosa Gedichte zu machen: „Vidi aquam/egredientem de templo/a latere dextro, alleluja./Et omnes, ad quos pervenit aqua ista/salvi facti sunt et dicent:/alleluja. – Ich sah Wasser aus dem Tempel dringen, auf seiner rechten Seite, alleluja. Und alle, zu denen dieses Wasser gelangte, wurden heil und sangen: Alleluja.“ Man sieht ein monumentales Panorama bei diesen Worten vor sich, es ist auch heute noch zu erleben: die weiße Kalksteinmauer des Tempels von Jerusalem über dem Kidron-Tal, das Gräberfeld auf der anderen Seite des Tales mit Grabsteinen wie eine versteinerte Schafherde, eine Mondwelt, in der das plötzliche Entspringen einer Quelle in der Quaderwand die einzige Bewegung darstellt. Und diese Szenerie brachten die Kirchenväter mit Jesu Tod am Kreuz in Verbindung, wie es im Johannes-Evangelium beschrieben wird: Mit dem Durchstoßen der Brust des qualvoll Verendeten, dem Herauslaufen von Plasma, das sich auf der Haut mit Blut und Todesschweiß mischt. Der gefolterte Körper ist der Tempel, das Plasma die Quelle, die Quelle die Vorahnung des Taufwassers, die Gräber im Kidron-Tal deuten auf die künftige Riesenschar der Getauften. Man halte die beiden Bilder in der Vorstellung nebeneinander: Das menschenleere Steingebirge und den geschundenen Leib – und dass sie geradezu austauschbar sein wollen, dass sie so sehr dasselbe zu sein beanspruchen, dass man sie gleichsam übereinander legen könnte. Den theologischen Aspekt dieses Verfahrens müssen wir hier nicht vertiefen. Aber wie dramatisch muss es sich auf die Phantasie auswirken, wenn sinnlich erfahrbare Gegenstände, die unterschiedlicher nicht zu denken sind, unversehens den Platz tauschen, wenn Fleisch zu Stein und Stein zu Fleisch werden kann und beides ein unsichtbares Drittes sein will. Die Mauern der Erfahrung werden durchlässig, jede Erscheinung wird vorläufig. Eine solcherart angestachelte Phantasie, die sich von jeder Erscheinung aus ins Grenzenlose assoziieren kann, erblickt später dann mühelos in einem jüdischen Anzei-

genakquisiteur aus Dublin den homerischen Odysseus und im bourgeoisen Häuschen der Tante Leonie in einer langweiligen französischen Provinzstadt das Paradies, aus dem die ersten Menschen vertrieben wurden. Beatrice in Florenz, Dulzinea von Toboso in den schmutzigen Bauerndörfern der Mancha und Gretchen in einer muffig-bösartigen deutschen Kleinstadt werden zu Hypostasen des platonischen Eros, der zur Gottesanschauung oder zur Ideenschau führt. Den Lauten der Sprache öffnen sich unermessliche Räume, ihr flüchtiger Klang flattert schmetterlingsgleich von Ding zu Ding, bis er sich vor lauter Bedeutungsfülle jeglicher Bedeutung zu entledigen vermag und die Zauberspruchregion der reinen Abstraktion erreicht.

Keine Bereicherung ohne Verlust. Derselbe Auerbach, der in dem Aufeinander-Beziehen und Durch-Einander-Deuten des Alten und Neuen Testaments eines der Gründungsmuster nachantiker europäischer Literatur erkannte, stellt auch fest, dass die Bilder in diesen Wechselbeziehungen eine Schwächung hinnehmen müssen. Ein Ding, das neben seinem Sosein zugleich auch auf ein anderes deutet oder gar an dessen Stelle treten kann, vermag den Schock der nackten stummen Wirklichkeit nicht mehr auszulösen. Der gequälte Leib verliert seine Krassheit, wird ferngerückt, ist jedenfalls kein Schlag in die Magenrube des Betrachters mehr, wenn er zugleich auch ein steinerner Tempel sein soll – und auch die titanisch abweisende Tempelmauer mit ihrer zermalmenden Schwere wird luftiger, wird geradezu von innen zerfressen, wenn sie eigentlich für einen Menschenkörper im Zustand größter Schwäche steht.

Dieser Gedanke oder vielmehr diese Beobachtung erklärte mir überraschend, worin das unvergessliche Erlebnis meiner ersten Lektüre des „Satyricon“ bestand, jenes dem Petronius Arbiter zugeschriebenen Romanfragments, des Urbilds aller Schelmenromane. Ich weiß es noch wie heute: Mir war beim Lesen, als hätte ich bisher immer durch eine beschlagene Fensterscheibe geblickt, die nun mit wenigen schnellen Handbewegungen klargewischt wurde. An der Geschichte des Petronius kann es nicht gelegen haben. Statt von Schelmen sollte man hier besser von Strolchen sprechen, alle, von den Protagonisten bis zu den Randfiguren sind entlaufene Sklaven, Gladiatoren, Strichjungen, Betrüger, menschliche Spreu. Ihre durchweg unrühmlichen Abenteuer bestehen sie in einer Magna Graecia, deren Schmutz und Verwilderung und zum Voodoo-Kult heruntergekommene Religion sie wie ein europäisches Haiti erscheinen lässt. Aber hier war sie zu finden: Jene Verzauberung durch eine Wirklichkeit, die nichts als sich selbst bedeutete, durch eine grundlose Freude, die den Lebensunrat des Satyricon gründierte. In diesem richtungslosen Chaos stehen Enkolpios und Eumolpos nicht für Ideen und nicht für Klassen, ihre Reise ist keine

Lebensreise, sie wird sie nicht besser und nicht klüger machen; der Leser erlebt den unerhörten Luxus der Natur, die unablässig schafft und wieder verwirft, und die inmitten von Gestank und Verwesung so viel Witz, kindliche Tränen, unschuldige Verdorbenheit, Ekstasen des Glücks, die Desaster auslösen, und Desaster, die sich vom allgemeinen Misthaufen der Welt nicht wesentlich abheben, entstehen lässt. Trostlos darf man diese Welt wohl nennen, aber im strengen Wortsinn trostfrei, weil trostunabhängig, weil in der Heftigkeit des Lebensvollzugs eines Trostes nicht bedürftig.

Es verwundert nicht, dass ein solcher Roman aus vorchristlicher Mentalität, der, in Klosterbibliotheken aufbewahrt, auch den christlichen Autoren als geheimes Gegenbild ihrer Kunst gegenwärtig war, weiterhin Einfluss ausüben musste. Ganz falsch wäre es ja, sich den Wechsel der Mentalitäten als chemisch reine, scharf geschiedene Ablösung von kulturellen Zuständen vorzustellen. C. F. Meyers vielzitiertes Vers aus „Huttens letzte Tage“ – „Wir Christen haben ein gewisses Licht/doch auch ein Heidensprüchlein schadet nicht“ – beschreibt sehr schön die Zweistimmigkeit der europäischen Kultur. Vielleicht ist sie erst sehr spät ausgesprochen worden, aber empfunden hat man sie schon früh: Die Sehnsucht, in der Literatur aus den kunstvollen Beziehungsnetzen, diesen Wirklichkeitsfallen, auszubrechen und zu der jäh, überwältigenden botschaftslosen Realitätserfahrung zurückzukehren, und sie mit den neuen Mitteln des Erzählens womöglich noch zu steigern. Als kollektive Leistung war das freilich nicht mehr möglich, für die Völker gibt es keinen Weg zurück zu früheren Zuständen, und seien sie noch so verlockend gedacht, aber dem Einzelnen ist es hin und wieder gelungen, und dann war der Effekt beträchtlich. Um nur ein Beispiel näher zu betrachten, in dem sich der Schock der Wirklichkeit mit höchster Kunstfertigkeit verbindet und das unser aller unwillkürlichen Symbolismus nicht nur nicht ausweicht, sondern ihn auf das Vollendetste bedient und gleichzeitig überwindet: Heimito von Doderers großer Roman „Die Dämonen“ spielt 1927 im Umfeld des Wiener Justizpalastbrands; dieser Brand figuriert als Vorahnung der kommenden feurigen Katastrophen, er ist real und symbolisch in einem, nichts Ungewöhnliches mithin in der europäischen Literatur. Aber diesem Brand geht ein kleines Feuer voraus, ein Küchenbrand, der in einer kurzen, beinahe in sich geschlossenen Erzählung in die Handlung eingeschoben ist; die Protagonistin dieser Episode, eine Marmelade kochende Hausfrau, hat auf den vielen hundert Seiten vorher nicht die geringste Rolle gespielt. Diese Passage ist aber wie ein Schacht in der Oberfläche des Romans, durch den man, an den Schichten neuzeitlicher Bewusstwerdung vorbei, zum Boden der reinen Erscheinung hinabsteigt. So wie plötzlich die Feuerwand vor der Marmelade kochenden Hausfrau steht, so berührt auch der Leser

– unvorbereitet, könnte man sagen, wenn man nicht den ganzen reichen Roman als Vorbereitung auf diesen Augenblick verstehen will – jene Grenze, die das Reich der Illusion von dem der noch nicht durch Benennung gezähmten Wirklichkeit oft unüberwindbar scheidet. Diese Wirklichkeit ist von einem stummen Leben erfüllt, das man dämonisch genannt hat, um sich die Erschütterung, die mit ihrer Berührung verbunden ist, verständlich zu machen. Einzigartig ist die Leichtigkeit, mit der Doderer von diesem Gang zu den Müttern wieder in die gewohnte, die vielfältig benannte Sphäre der Symbole und Bezüge zurückkehrt; das visionsähnliche Erlebnis fügt sich in den Gang der Erzählung ein, gibt ihr aber den originären Schrecken der Zimmerbrand-Erfahrung mit. Im schulbildenden Sinne wiederholbar ist solche Wiedereroberung gleichsam unmittelbaren Erzählens wohl nicht; sie muss in den seelischen Erfahrungen des Autors begründet sein, wie denn Doderers eigentliche Arbeit darin bestanden hat, seine Sinne für solche Erfahrungen zu schärfen.

Der Roman und die Philosophie

Auch Schriftsteller nehmen mitunter an den philosophischen Diskussionen ihrer Zeit teil oder machen sich eine bestimmte philosophische Weltansicht zu eigen; daher kann es nicht verwundern, wenn sich in ihren Romanen philosophische Lesefrüchte wiederfinden und wenn manche Romane gar geschrieben wurden, um die Welt und was sich in ihr bewegt, durch die Brille einer bestimmten Philosophie zu betrachten, wenn Romane Philosophie gleichsam illustrieren und sie sich am praktischen Beispiel bewähren lassen wollten. So kam es zum kommunistischen Roman, zum geschichtsphilosophischen Roman, zum katholischen Roman, und ehe man diese Formen verurteilt, sollte man bedenken, dass es auch der ausgeglühtesten Objektivität nicht gegeben ist, sich von den geistigen Einflüssen der eigenen Zeit vollständig freizuhalten. Auch Autoren entstammen Milieus, sie werden nicht im Niemandsland geboren. Provozieren kann der weltanschauliche Roman ohnehin nur kurz, nur solange die politischen und philosophischen Streitfragen, in denen er Partei ergreift, auf der Tagesordnung stehen. Wenn der Streit erledigt ist und die öffentliche Erregung sich anderen Gegenständen zugewandt hat, wenn die Akten über die einst bewegenden Affären geschlossen sind, wenn also der Konflikt nur noch in der Erinnerung und eben auf den Seiten eines Romans fortlebt, dann haben solche Bücher die Chance, zu einem zweiten und vielleicht sogar längeren Leben aufzuerstehen. Ein Literaturwissenschaftler sagte mir einmal, nach dem Untergang des antiken Heidentums sei der Name „Aphrodite“ in einer Gedichtzeile nichts mehr als eine antiquarische Reminiszenz, ein Wort ohne Wirk-

lichkeit – ich antwortete ihm, der Wert eines solchen Gedichts erweise sich für mich daran, ob es möglich sei, zumindest während des Lesens an Aphrodite zu glauben. Und so bekenne ich denn, während der Lektüre von Zolas „Germinal“ zu meiner Verblüffung tatsächlich zwei oder drei Tage lang Kommunist gewesen zu sein. Natürlich wird es für die Lebensfähigkeit des philosophisch oder politisch oder religiös grundierten Romans von entscheidender Bedeutung sein, ob der Autor das Korsett der Meinung fest oder lose geschnürt hat, ob er das, was ihr entgegenstehen könnte, gewissenhaft oder fahrlässig ausgejätet hat, ob er achtsam oder unachtsam darüber gewacht hat, dass ihn kein Übermut und keine jähe Laune vom Pfad der Tugend weglockte. So sehr in der Romankunst Disziplin gefordert ist – den weltanschaulich inspirierten Roman wird nur eine gewisse Disziplinlosigkeit über die Zeiten retten.

Die Anwesenheit von Philosophie muss für den Roman freilich nicht unbedingt gefährlich sein, sie kann ihn auch befördern. Die größten Werke enthalten reichlich Spuren philosophischer Lektüren ihrer Schöpfer und verdanken ihnen oft entscheidende Anregungen. Nicht jeder Schriftsteller wird allerdings Goethes kühne Eleganz besitzen, der eines der ernstesten Theologeme des von ihm verehrten Spinoza auf die Lippen des leichtesten aller leichten Mädchen legte, Philines: „Und wenn ich dich lieb habe, was geht's dich an.“ Und nicht immer bekennt sich ein Autor so nachdrücklich zu seinem philosophischen Vorbild, wie es Tolstoi mit der Dramaturgie von „Krieg und Frieden“ gegenüber der Geschichtsphilosophie von Joseph de Maistres „Soirées de Saint-Petersbourg“ tat. Bergsons Einfluss auf Marcel Proust ist bekannt, weniger offensichtlich dürfte dem lesenden Publikum die enge Anlehnung des Dodererschen Riesenwerks an die psychologischen Theorien des Wiener Privatdozenten Swoboda sein, der schon damals von seiner Zunft als phantasievoller Obskurantist angesehen wurde. Swobodas These von den „frei steigenden Erinnerungen“, die angeblich bei Männern und Frauen in unterschiedlichen Zyklen auftreten, sind ein gutes Beispiel dafür, dass es keine noch so abwegige oder gar närrische wissenschaftliche oder philosophische Hypothese gibt, die sich im Roman nicht wunderbar bewähren könnte. Es ist, als pumpe der Roman frisches Blut ins trockenste Ideengeflecht – es dehnt sich, wird biegsam, pulsiert. Es ist wie mit Aphrodite in dem Sappho-Gedicht: Der verstiegenste Gedanke kann im Roman Wahrheit erlangen.

Ich formuliere diese Einsichten aus pädagogischen Gründen; es geht um meine eigene Erziehung, denn mein Widerwille gegen philosophische Fracht im Roman sitzt tief. Mein Lieblingssatz in der auf Schopenhauers Philosophie basierenden Wagnerschen Dichtung „Der Ring des Nibelungen“ lautet: „Der Welt melden Weise nichts mehr.“ Das heißt wahr-

lich nicht, dass die Weisen ihr nie etwas gemeldet hätten, aber in unserer Weltstunde, die für Wagner schon Mitte des neunzehnten Jahrhunderts begann, in dieser seit zwei Jahrhunderten sich unablässig beschleunigenden Umwälzung, vor der die vorangegangenen Jahrtausende wie in einem einzigen Dornröschenschlaf voller bunter Träume verlaufen zu sein scheinen, empfinde ich vor allem das Schweigen jener Weisen. Die gewaltigen denkerischen Anstrengungen, unseren Zustand und seine Entwicklungsmöglichkeiten zu erkennen, sind längst nicht mehr von Hoffnungen getragen, sondern offenbaren eine unter Wortkaskaden begrabene, von Furcht getönte Ratlosigkeit. Damit ist auch ein neues Kapitel in der Geschichte des Romans aufgeschlagen. Jakob Burckhardt hat auf das Problem der nachrevolutionären Historiographie hingewiesen, die die Wellen der historischen Bewegung zu beschreiben suche, aber erkennen müsse „Wir selbst sind die Welle.“

Hier wachsen dem Roman neue Aufgaben und eine neue Berechtigung zu, wenn sein Autor sich nur zu dem Nichtwissen, dem Nichterkennen, dem Nichtsahnen wirklich durchringen kann. Wenn wir selbst die Welle sind, dann heißt es, mit ganzer Kraft Welle sein zu wollen. Das Neue, das die „Weisen der Welt nicht mehr melden können“ – wir selbst sind es, obwohl wir doch ganz und gar aus dem Alten zusammengesetzt erscheinen. Und vielleicht ist das Neue ja doch nur eine bisher nicht ausprobierte Anordnung alter, aus allen Teilen der Menschheitsgeschichte stammender Mosaiksteine?

Im Roman, der nicht mehr beansprucht zu wissen, welches Gesetz die Welt beherrscht, der absichtslos erzählt, „sans intérêt“, wie es ein großer Mystiker des siebzehnten Jahrhunderts ausgedrückt hätte, wird das Neue, dies flüchtige, von niemandem Gesehene und doch beständig anwesende Wild, unversehens verweilen und sich betrachten lassen, ohne schon von den Zeitgenossen benannt werden zu können, als „heilig öffentlich Geheimnis“. Dies ist die Zeit von Büchern, die mehr geträumt als geschrieben werden, Bücher, die von ihren Autoren nicht gänzlich verstanden werden sollten.

Solche Werke hervorzubringen ist der europäische, nachantike-christliche Roman besonders befähigt. Erich Auerbach sieht ihn weniger als Übermittler und Transporteur denn als Frucht einer Philosophie, die eine bestimmte Art der Wirklichkeitsbetrachtung hervorgebracht hat: Sie widersetzt sich dem gleichfalls christlich motivierten Symbolismus und bestätigt damit den grundsätzlich paradoxalen Charakter des Christentums. Der christliche Aristotelismus sieht die Verbindung von Geist und Materie ja nicht so, als werde die Idee in die Materie eingetopft, wohne irgendwie in ihr, sei also immer noch von ihr zu scheiden. Mit der Vorstellung von der Inkarnation, diesem christlichen Schlüsselbegriff, ist verbunden, dass der sich inkarnierende Geist durch die Materie neue, ihn bereichernde

Eigenschaften erhält. Wahrheit ist Gestalt und nicht Doktrin – das ist die Antwort auf die Frage des Pilatus, und sie musste deshalb auch nicht ausgesprochen werden, sondern hätte dem römischen Prokurator vor Augen stehen müssen, wenn er Augen zu sehen besessen hätte.

Von der Pilatus-Szene fällt auch ein Strahl auf den Roman und befähigt ihn, jene Bezauberung seiner Leser zu bewirken, die nur das meditative Erleben der Wirklichkeit auslöst – gerade dann, wenn er sich jeder Reflexion enthält und sich auf das deutungslose Erzählen von allerlei Vorgängen beschränkt.

Im Postskriptum kommt das Wichtigste

Diesen wenigen andeutenden Ausführungen über das Romanschreiben haftet etwas Unwirkliches an, weil über das Wichtigste noch gar kein Wort verloren worden ist und ich mich auch nicht wirklich in der Lage sehe, über dies Wichtigste Auskunft zu geben. Vom Roman zu sprechen, ohne über seine Sprache gesprochen zu haben, das heißt, nichts von Bedeutung über ihn gesagt zu haben. Alle Überlegungen über Realismus und Naturalismus, über die dem Roman zugänglichen Stoffe, über seine Philosophie, seine Vergangenheit und seine Zukunft sind leeres Stroh, solange nicht deutlich wird, dass es sich dabei nur um Akzidentien der Sprache handelt. Ganz gleichgültig, was uns in einem Buch, das wir zum ersten Mal aufschlagen, erzählt wird – nach wenigen Seiten wissen wir, ob wir einen lebenskräftig zappelnden oder einen toten, stinkenden Fisch vor uns haben. Nichts ist leichter zugänglich als die Sprache, so scheint es, sie umgibt uns wie die Luft und trägt jeden unserer flüchtigsten und unwillkürlichsten Gedanken, und deshalb ist es für den werdenden Schriftsteller, sowie er nur aus dem ersten ich-besoffenen Schwung herausgeraten ist, ein schier verzweiflungsvolles Unterfangen, die Sprache des Romans zu fassen zu bekommen. Ein Ausflug in die Poesie mag das verdeutlichen. Vielen Gedichten des „Westöstlichen Divans“ liegen Hafis-Übersetzungen des Orientalisten Hammer-Purgstall zugrunde, und es verblüfft stets aufs Neue, durch welche winzige Bearbeitungen, den Austausch eines Wortes oder eine Änderung im Rhythmus, aus ehrenwerter Gelehrtenarbeit unverwechselbare Goethe-Gedichte wurden. Das ist bei erzählender Prosa nicht anders, wie die vielen großen Erzählungen von Büchner, Kleist und Hebbel bezeugen, die unter Verwendung von Aktenstücken und Zeitungsartikeln geschrieben wurden. Die epische erzählende Prosa taucht jählings auf und verschwindet wieder, und hat oft ihr Gesetz nicht preisgegeben. Kein Wunder, dass es einen Schriftstellertypus gibt, der dieses unbeherrs-

bare Phänomen mit Gewalt oder jedenfalls doch Kraft bezwingen will, der ein Rodeo der Sprache abhält, sich auf ihr wie auf einem wild umherspringenden Pferd festkrallt und sie zucken und schäumen lässt. Dabei kommt es manchmal zu staunenswerten Leistungen, wenngleich sich hinter solchen zwischen Raserei und Dressur schwankenden Darbietungen oft jene Verzweiflung abzeichnet, die Flaubert auf der Suche nach „dem Stil“ beinahe verrückt werden ließ. Ob „Triumph des Willens“ oder skrupulöses Abhorchen des Sprachleibs, um seine zartesten Regungen zu erhaschen: Die Unsicherheit, ob die zweite Natur der Sprache, die neben ihrer Alltagsgestalt wohnt, sich mit ihr deckt, sich von ihr abwendet, unverständlich wird, sie überhöht oder unterbietet, ob diese zweite, die Roman-Natur, sich gezeigt hat oder ob sie ferngeblieben ist – für manchen Schriftsteller wird sich das auch in einem langen Arbeitsleben niemals geklärt haben. Und das ist das Gesetz: Wenn die Sprache nicht da ist, ist gar nichts da. Sie ist das Medium, das alles, was es befördert, entweder zunichte macht oder ihm ins Leben hilft. Jorge Luis Borges, ein *arbiter elegantiarum* des Schreibens, hat in einer gleichsam nebenbei gemachten Bemerkung – fast nur in Parenthese – zwei Kategorien von Schriftstellern unterschieden: Er nennt den Stil der einen, die sich vor allem „dem Genus“ ihrer ererbten und vorgefundenen Sprache unterwerfen, die deren Gesetze ergründen und sich nach deren Maß messen lassen wollen, den „generischen Stil“; von den anderen sagt er, „sie wollten innerhalb des großen Ganzen der Sprache ihren eigenen kleinen eiteln Dialekt schaffen“. Man sieht, wo Borges’ Vorlieben liegen, er spricht sogar von der „moralischen Überlegenheit“ seiner „generischen“ Autoren. Man könnte einwenden, dass es vielleicht gewagt ist, bei allen Schriftstellern eine echte Wahl zwischen den beiden Stilfamilien zu unterstellen. Es mag vereinzelt den manieristischen Stilisten geben, der seine Prosa, wie einst die Spiegel-Redaktion, einer konsequenten stilistischen Umarbeitung unterzieht; aber je länger einer schreibt, desto mehr verschmelzen die Stilmittel seiner Prosa mit der Art seines Denkens und Empfindens. Auch ein Borges würde keinem Autor verbieten wollen, in der Sprache höchstmögliche sprachliche Eigentümlichkeit anzustreben, solange ihm bewusst ist, dass unsere wirkliche Eigentümlichkeit uns selbst immer unbekannt bleibt, wie es ja schon die Befangenheit, ja das Missbehagen verrät, das einen jeden von uns beim Vernehmen der eigenen Stimme befällt. Und so darf der Autor denn sicher sein, seine unverwechselbare Sprache gefunden zu haben, wenn ihm daran keine stilistischen Eigenheiten mehr auffallen. Die Sprache, die ihrem Schöpfer klar wie Wasser und durchsichtig bis auf den Grund erscheint, ist seine eigene. Und mit ihr ist er für das Wagnis eines Romans hinreichend gerüstet.