

Hanjo Kesting
Große Romane der Weltliteratur

Hanjo Kesting
Große Romane der
Weltliteratur

Erfahren, woher wir kommen

1600–1850



WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius, Hamburg,
und Dr. Christian Dräger, Lübeck

Inhalt

Geleitwort	7
In Pantagruels Mund <i>Wandlungen des Romans</i>	11
Miguel de Cervantes <i>Don Quijote von der Mancha</i>	55
Daniel Defoe <i>Robinson Crusoe</i>	85
Antoine-François Prévost <i>Geschichte des Chevalier des Grieux und der Manon Lescaut</i>	114
Laurence Sterne <i>Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman</i>	142
Johann Wolfgang Goethe <i>Die Leiden des jungen Werthers</i>	173
Karl Philipp Moritz <i>Anton Reiser</i>	206
Jane Austen <i>Stolz und Vorurteil</i>	241
Stendhal <i>Rot und Schwarz</i>	272
Honoré de Balzac <i>Verlorene Illusionen</i>	313
William Makepeace Thackeray <i>Die Memoiren des Barry Lyndon</i>	344
Emily Brontë <i>Sturmböhen</i>	367
Nathaniel Hawthorne <i>Der scharlachrote Buchstabe</i>	395

Geleitwort

Es gehört zu den genuinen Aufgaben von Stiftungen, kulturelle Vermittlungsarbeit zu leisten und die Grundlagen unserer Kultur im Bewusstsein zu halten. Als Kronzeugen könnte man den römischen Dichter Vergil anführen, dessen berühmte *Aeneis* es wahrscheinlich nicht gäbe ohne die fördernde Rolle eines Mannes, der Maecenas hieß und zum Namensgeber aller späteren Mäzene wurde, zum Vorbild auch von Stiftern wie Ebelin und Gerd Bucerius.

Auf literarischem Gebiet hat Hanjo Kesting im Auftrag der ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius diese Vermittlungsarbeit übernommen, zunächst mit einer Reihe über die »Grundschriften der europäischen Kultur«, die im Herbst 2008 ihren Anfang nahm. Sie fand schon bald ein so starkes Echo und eine so ungewöhnliche Resonanz, dass sie zu einem festen Bestandteil im Programm des Bucerius Kunst Forums am Hamburger Rathausmarkt wurde. Alle Veranstaltungen ausverkauft; ein Vorverkauf, bei dem regelmäßig in wenigen Stunden alle Karten abgesetzt waren, Wünsche nach Wiederholungen; schließlich die Übernahme der Reihe in andere norddeutsche Städte, nach Hannover, Lübeck und Bremen: Das war eine Erfolgsgeschichte, die alle eventuell noch vorhandenen Zweifel an der Attraktivität solcher »Grundschriften« rasch zerstreute. Mögen Klassikerausgaben auf dem Buchmarkt auch rückläufig sein, die klassischen Texte finden auch heute noch ein großes, lebhaft interessiertes Publikum, wenn es gelingt, einen geeigneten Weg der Vermittlung zu finden.

Es war daher eine schöne Bestätigung unserer Intentionen, dass der Wallstein Verlag die Vortragsreihe 2012 in einer dreibändigen Edition dokumentierte. Auch die Buchausgabe erwies sich als Erfolg und befindet sich mittlerweile in der 3. Auflage.

Für die ZEIT-Stiftung lag es nahe, ihre literarische Vermittlungsarbeit mit einer neuen Reihe fortzusetzen, diesmal über »Große Romane der Weltliteratur«. Bücher wie *Don Quijote*,

Die Leiden des jungen Werthers, *Moby Dick*, *Krieg und Frieden* oder *Der Zauberberg* gehören ja auf andere Weise zu den »Grundschriften« unserer Kultur, indem sie uns einerseits erfahren lassen, »woher wir kommen«, während sich andererseits eine ganze eigene Wirkungsgeschichte an sie knüpft, die auch in anderen Medien, in der bildenden Kunst, auf dem Theater, in der Musik oder im Film ihren Niederschlag gefunden hat.

Die beiden Reihen der »Grundschriften« und der »Großen Romane« haben über sieben Jahre hinweg in Hamburg, aber auch in Hannover, Lübeck und Bremen, ihr Publikum gefunden, ohne dass Ermüdungserscheinungen zu erkennen waren: und das nicht nur an Abenden über so berühmte Romane wie die oben genannten, sondern auch, wenn weniger bekannte Bücher wie *Anton Reiser* von Karl Philipp Moritz, *Gegen den Strich* von Joris-Karl Huysmans oder etwa der Roman *Der Pojaz* des aus Galizien stammenden Schriftstellers Karl Emil Franzos vorgestellt wurden.

Das hat natürlich mit der Präsentationsform zu tun, die Hanjo Kesting für diese Veranstaltungen entwickelt hat. Er folgt der Einsicht, dass es mit Wissen und Gelehrsamkeit allein nicht getan ist und dass es von Vorteil sein kann, sich den Büchern nicht nur als Literaturwissenschaftler zu nähern, sondern den Texten der großen Autoren selbst viel Raum zu geben. Über *Don Quijote* und *Madame Bovary*, Kafkas *Der Prozess* und Döblins *Berlin Alexanderplatz* kann man zwar semesterlange Vorlesungen halten, aber es ist eine Kunst für sich, Werke dieser Dimension und Wirkungsgeschichte in knapp zwei Stunden abzuhandeln, und zwar nicht in der Form eines akademischen Vortrags für ein Fachpublikum, sondern für eine Zuhörerschaft, die nichts anderes mitbringen muss als Aufnahmebereitschaft und Interesse am Thema. Die Schauspieler – von Ulrich Matthes, der am ersten Abend aus *Robinson Crusoe* las, bis zu Ulrich Noethen, der mit *Krieg und Frieden* den Schlusspunkt setzte –, agieren neben Hanjo Kesting als gleichberechtigte Akteure; das macht die Vortragsabende bei allem intellektuellen Anspruch lebendig, anregend und sogar unterhaltsam. Dass die Kommentare sich auch aus eigenem Recht behaupten, belegt die vorliegende Buchausgabe, für die

die Lese passages aus Gründen des Umfangs behutsam gekürzt werden mussten, ohne dass der Gesamteindruck der Vortragsabende dadurch unkenntlich würde.

Es versteht sich von selbst, dass eine Reihe über »Große Romane der Weltliteratur« ein im Prinzip unabschließbares Unternehmen darstellt und nicht auf eine bestimmte Zahl von Texten zu begrenzen ist. Über die hier getroffene Auswahl lässt sich wie immer trefflich streiten. Sie ist von der Absicht bestimmt, einige wichtige Fahrten auszulegen, und nicht von dem Ehrgeiz, den überlieferten Reichtum großer Erzählprosa in die starre Form eines Kanons zu gießen. Aber mit der Frage des Kanons hat sich bereits der Autor dieser drei Bände in seiner Einleitung beschäftigt, anknüpfend an einige Überlegungen zur Form und Geschichte des Romans.

Wir wünschen und hoffen, dass diese Edition an den Erfolg der »Grundschriften« anschließen kann, und freuen uns, dass im Herbst 2015 eine neue Reihe unter der Stabführung von Hanjo Kesting über »Große Erzählungen der Weltliteratur« beginnt.

Prof. Dr. Michael Göring
*Vorsitzender des Vorstands
der ZEIT-Stiftung
Ebelin und Gerd Bucerius*

Christine Neuhaus
*Bereichsleiterin Förderungen
und Programmleiterin Kunst
und Kultur der ZEIT-Stiftung
Ebelin und Gerd Bucerius*

In Pantagruels Mund

Wandlungen des Romans

Die Reihe »Große Romane der Weltliteratur« im Bucerius Kunst Forum, initiiert von der Hamburger ZEIT-Stiftung, stellte einen Streifzug durch die Geschichte des Romans dar. An jedem der siebenunddreißig öffentlichen Abende wurde ein Hauptwerk der Literaturgeschichte behandelt, von Cervantes' *Don Quijote* bis zu Orhan Pamuks *Das schwarze Buch*. Für die Buchausgabe wurden drei weitere Kapitel – über *Barry Lyndon* von Thackeray, *The Scarlet Letter* von Hawthorne und *Ulysses* von Joyce – hinzugefügt, sodass sich eine Gesamtzahl von vierzig Romanen ergibt. Das ist für eine literarische Arche eine eher bescheidene Auswahl. Rolf Vollmann, der vor zwanzig Jahren einen »Roman-Verführer« unter dem Titel *Die wunderbaren Falschmünzer* herausbrachte, behandelte auf knapp 1050 Seiten mehr als tausend Romane, obwohl er sich auf die Zeit von 1800 bis 1930 beschränkte, also auf nur hundertdreißig jener vierhundert Jahre, die in Rechnung zu setzen wären, wenn man die Romangeschichte mit Cervantes und *Don Quijote* beginnen ließe. Da blieb im Durchschnitt nicht mehr als eine Seite für jedes Buch; selbst Hauptwerke der Romankunst wurden in aller Kürze besichtigt und beurteilt: fünf Zeilen über *Verlorene Illusionen*, zwölf über *Anna Karenina* (»eins der ganz großen Stücke des Genres zweifellos, aber beinahe war doch glaube ich Greta Garbo in dem Film das Schönste daran«), siebzehn Zeilen über die *Kartause von Parma*. Das Buch ist nicht ohne Reiz, es ist leicht, locker und amüsant geschrieben, voll sprachlicher Girlanden und Preziosen, es fordert Zustimmung und Widerspruch heraus, ist insgesamt aber eher eine Plauderei für Kenner als jene Verführung zum Roman, die der Untertitel in Aussicht stellt. Eben darauf, auf eine Verführung zur Lektüre der Romane, hat es das vorliegende Buch abgesehen. Es lässt sich schon äußerlich daran ablesen, dass längere Textpassagen aus den hier behandelten Büchern mit abgedruckt sind, auch wenn sie gegenüber

den öffentlichen Veranstaltungen reduziert wurden. Das heißt, stets sprechen die Texte auch für sich selbst. Und stets sollen die Kommentare sich aus den Texten entwickeln, in Anlehnung an das Modell, das Erich Auerbach vor siebzig Jahren in seinem Buch *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* aufgestellt hat. Von Auerbach ging auch der entscheidende Impuls aus, für die Darstellung literarhistorischer Zusammenhänge eine essayistisch-erzählerische Form zu wählen.

Theoretische Erörterungen über den Roman habe ich zu meiden versucht. Auch wurde darauf verzichtet, die Frage aufzuwerfen, was das überhaupt sei: ein Roman. In seiner geschichtlichen Entwicklung stellt er eine amorphe Masse dar, so vielfältig und bunt in seinen Erscheinungsformen, dass keine befriedigende Definition möglich ist, jedenfalls keine, die genauer ist als die allgemeine und nichtssagende, die E. M. Forster, selber ein bedeutender Romanautor, in seinem Büchlein *Ansichten des Romans* zitiert: ein Roman sei »eine Prosaerzählung von einer gewissen Länge«. Aber auch diese Definition ist unzulänglich, denn der Roman ist durchaus in der Lage, über die Prosa hinaus auch lyrische und dramatische Elemente in sich aufzunehmen. Das beginnt bereits bei Cervantes und Laurence Sterne. Melvilles *Moby Dick* enthält dramatische Monologe im Stile Shakespeares. Puschkins *Eugen Onegin*, obwohl in Versen geschrieben, wurde vom Autor zur Verwunderung seiner Zeitgenossen ausdrücklich als »Roman« bezeichnet, wahrscheinlich weil darin zum ersten Mal Menschen auftreten, die der Alltagswirklichkeit entnommen waren. Wenn Dostojewski sagte, die ganze russische Literatur käme aus Gogols *Mantel*, so ließe sich das mit ebenso gutem Recht von Puschkins Versroman sagen – von ihm erhielt Gogol wichtige Anregungen. Hundertfünfzig Jahre später bestand Wolfgang Hildesheimer darauf, seinen Roman *Marbot* im Untertitel als »Biographie« zu bezeichnen. Das Buch erzählt das Leben eines englischen Ästhetikers und Kunst-Psychologen aus dem frühen neunzehnten Jahrhundert, der auf erstaunliche Weise Einsichten Freuds und der Moderne vorwegnahm. Aus Briefen, Werkfragmenten und Zeugnissen von Weggefährten entwi-

ckelte Hildesheimer eine psychoanalytisch ambitionierte Lebensbeschreibung, die jederzeit den Eindruck positivistischer Zuverlässigkeit erweckt. Was sie von anderen Biographien unterscheidet, ist lediglich der Umstand, dass ihr Protagonist Andrew Marbot niemals gelebt hat. Er ist eine Fiktion, eine Kunstfigur, und Hildesheimers Biographie eine grandiose Mystifikation (von der sich einige Kritiker täuschen ließen), eines jener Vexierspiele, an denen die Geschichte des Romans reich ist. Gleichwohl hat der Autor die Bezeichnung Roman für sein Buch abgelehnt und auch in seiner Werkausgabe darauf bestanden, *Marbot* in den Band mit »Biographischer Prosa« aufzunehmen. Soviel zur Theorie des Romans, die keine brauchbare Ordnung schafft und meist in Spitzfindigkeiten mündet. Sie lässt an Goethes Aphorismus denken, Theorien seien gewöhnlich Übereilungen eines ungeduldigen Verstandes, »der die Phänomene gern los sein möchte«.

»Ein Roman ist ein Spiegel, der eine Landstraße entlanggeht. Mal zeigt er Euren Augen das Blau des Himmels, mal den Schlamm der Straßenlöcher.« Die Sätze aus Stendhals Roman *Rot und Schwarz* waren vier Jahre lang eine Art Motto der Reihe »Große Romane der Weltliteratur«. Stendhals Roman heißt im Untertitel »Chronik von 1830«. Der Autor zielte auf die Lebenswirklichkeit seiner Zeit, auf die Restaurationsepoche nach dem Sturz Napoleons. Seither ist Lebenswirklichkeit, »Realismus«, eine zentrale Forderung an die Kunst des Romans, und seither ist der Roman mit seinem sozialen Interesse und seiner psychologischen Passion zur repräsentativen literarischen Kunstform der Moderne aufgestiegen.

Er war es nicht immer. Bis zum Anfang des neunzehnten Jahrhunderts stand er nicht gleichberechtigt neben der Lyrik, dem Drama und dem Vers-Epos, galt als »unreine« Form, als bloße Ansammlung von Geschichten, bestimmt zur Unterhaltung, wenn nicht gar als Lesefutter. Noch Schiller bezeichnete den Romanautor in seiner Schrift *Über naive und sentimentale Dichtung* lediglich als »Halbbruder« des Dichters, und auch die großen Pioniere der Gattung wie Cervantes, Defoe und Laurence Sterne waren von diesem Urteil nicht ausge-

nommen. Aber die vermeintlichen Nachteile des Romans sind ihm in den folgenden Jahrhunderten zum Vorteil ausgeschlagen. Heute ist er nicht nur die mit Abstand beliebteste literarische Form, sondern, wie ein namhafter Lyriker sagte: Kein Buch kann Erfolg haben, wenn es unter dem Titel nicht die Bezeichnung »Roman« trägt. Das scheint Stendhals Feststellung zu entsprechen: »Nur im Roman gibt es noch Wahrheit. Jeden Tag sehe ich deutlicher, dass dies überall sonst eine Anmaßung ist.«

Als Virginia Woolf hundert Jahre nach Stendhal in einer Artikelserie über die Kunst des Romans reflektierte, stellte sie fest: »Weitaus die meisten Kritiker kehren der Gegenwart den Rücken zu und blicken unverwandt in die Vergangenheit. Aus zweifellos klugen Gründen beziehen sie keine Stellung zu dem, was gerade jetzt geschrieben wird ...« Die große Romanautorin empfahl den Kritikern, nicht nur rückwärts zu schauen, sondern sich hin und wieder umzuwenden und, wenn auch mit vorsichtig abgeschirmten Augen, in die Zukunft zu spähen, »um in ihrem Nebel die schwachen Umriss des Landes auszumachen, das wir vielleicht eines Tages erreichen werden«. Sie fügte hinzu: »Ist es nicht Pflicht des Kritikers, uns zu sagen oder wenigstens Vermutungen anzustellen, wohin wir gehen?«

Auch im vorliegenden Buch wird der Blick überwiegend nach rückwärts und in die Vergangenheit gerichtet. Virginia Woolfs Auffassung von der Pflicht des Kritikers teile ich nicht. Was sollte ein Kritiker, damals wie heute, den Romanautoren mit Blick auf die Zukunft vorschlagen oder raten können? Welche Themen sie zu wählen, welche Schreibweisen sie zu bevorzugen haben? Das kann nicht seine Aufgabe sein. Noch der klügste, wissendste Kritiker vermag im besten Fall nur das Feld zu benennen, auf dem ein Schriftsteller graben kann, eine Richtung anzugeben, in die er blicken soll. Auf dem Reißbrett kritischer Maßstäbe oder literaturwissenschaftlicher Erkenntnisse ist noch niemals ein Kunstwerk entstanden, schon gar nicht das Kunstwerk der Zukunft, auf das Virginia Woolf so große Hoffnungen setzte. Alle Versuche, die Hervorbringung literarischer Werke in theoretische Konzepte zu zwingen, ha-

ben nur Sterilität und Dürre zur Folge gehabt. Es gab einige berühmte Kritiker wie Friedrich Schlegel in der Frühzeit der Romantik oder Wissarion Belinski in den 1840er Jahren in Russland, die auf der Höhe der Zeit waren und ihren literarischen Tendenzen sogar vorauseilten, sie waren aber äußerst seltene Erscheinungen in der Geschichte der Literatur. Selbst ein Großmeister der Kritik wie Sainte-Beuve verkündete als kritische Maxime: »Wir müssen auf der Schwelle stehenbleiben; uns dort zu halten, bedeutet schon viel.« Sainte-Beuve hatte viel Sympathie für alle, die in der Literatur etwas wagten, doch vor der Rücksichtslosigkeit der *Madame Bovary* und den Provokationen der *Fleurs du Mal* schreckte er ebenso zurück wie hundert Jahre später die Kritikerfürsten der jungen Bundesrepublik vor den Kühnheiten der *Blechtrommel* oder der expressiven Wucht Arno Schmidts.

Es gibt aber noch andere Gründe, rückwärts zu blicken, statt den Blick in eine Zukunft zu richten, die heute noch unergründlicher, unvorhersehbarer scheint als in allen früheren Epochen und deren Beschleunigungsdynamik nahezu alle Prognosen schon in kurzer Frist zu widerlegen droht. In einem kleinen Gedicht von Hans Magnus Enzensberger, geschrieben vor zwanzig Jahren am Anfang des digitalen Zeitalters, heißt es: »Was Sie vor Augen haben, / meine Damen und Herren, / dieses Gewimmel, / das sind Buchstaben. // Sechszwanzig / dieser schwarz-weißen Tänzer, / ganz ohne Graphik-Display / und CD-ROM, / als Hardware ein Bleistiftstummel – / das ist alles.« Das Gedicht heißt »Altes Medium«, und es erinnert an die Tatsache, dass in der menschlichen Geschichte über dreitausend Jahre lang mit einfachsten Mitteln, mit dem Alphabet und einem Bleistiftstummel oder auch mit Tinte und Federkiel wahre Wunderwerke zustande gebracht wurden: die *Sonette an Orpheus*, die *Göttliche Komödie* oder die *Orestie*. Auf diesen bescheidenen Mitteln beruht im Grunde die gesamte menschliche Kultur, zumindest die Schriftkultur, wie sie in Bibliotheken versammelt ist. Die Literatur ist zwar nur eine immaterielle Macht, unfähig, direkt in Politik und Gesellschaft einzugreifen, das ist aber kein Grund, sie zu unterschätzen. Sie ist das Mittel, wie es in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des*

Widerstands heißt, die Starre der politischen Institutionen aufzulösen und uns an die Vielfalt unserer Wahrnehmungen zu erinnern. Ein großartiges Kapitel von Weiss' Roman, das vorletzte des zweiten Bandes, zeigt Brecht 1940, vor seiner Flucht aus Schweden, beim Einpacken seiner Bibliothek. Es besteht über viele Seiten hinweg nur aus einer Aufzählung von Titeln. Brecht vernimmt man mit den Worten: »Den politischen Vorgängen ebenbürtig, unter allen Umständen, ist das Handwerk des Schreibens.« Das erinnert an Plinius, der erklärte, die geschichtlichen Ereignisse fielen der Vergessenheit anheim und seien bedeutungslos, solange sie keinen Chronisten fänden, der sie überliefere. Man könnte noch weitergehen und sagen, die überlieferten Geschichten haben größere Bedeutung als die Geschichte, die in den Geschichtsbüchern steht. Als im August 1914 der Erste Weltkrieg begann, notierte Kafka im Tagebuch: »Deutschland hat Russland den Krieg erklärt. – Nachmittag Schwimmschule.« Hat Kafka die Bedeutung des Ereignisses nicht erkannt? Man kann die Notiz auch anders lesen: Zu Beginn des Ersten Weltkriegs stand das britische Empire auf dem Gipfel seiner Macht, das französische Kolonialreich erreichte seine weiteste Ausdehnung, und in der Nachfolge des Zarenreiches wurde die Sowjetunion begründet. All das spielt in Kafkas Tagebuch kaum eine Rolle. Aber hundert Jahre später ist von den großen Imperien wenig oder nichts geblieben, während Kafka, damals ein völlig unbekannter Autor, ein geistiges Weltreich darstellt, beständiger als alle realen Reiche und so unzerstörbar wie die *Ilias*, der *Don Quijote* oder die Dramen von Shakespeare.

Die Literatur, ich wiederhole es, ist eine immaterielle Macht, auch wenn sie im Lauf der Jahrhunderte ihre äußere Gestalt verändert hat. Zunächst bestand sie nur als mündliche Überlieferung, später als Schrift und Buch, heute auch in elektronischer Form, als *E-Book*, in dem man zwar noch lesen, aber nicht mehr mit den Fingern blättern kann. Wer sein Leben mit Büchern verbracht hat, dem fällt die Vorstellung schwer, das gedruckte Buch könnte dereinst nur noch eine Nebenrolle spielen. Das betrifft vor allem die *alte* Literatur, den Kanon, die Überlieferung, eben jene Sammlung von einigen hundert

Büchern, die Brecht in Kisten und Koffern barg, als ginge es auf die Arche Noah. Wie steht es heute damit? Es werden zwar immer noch viele Bücher gedruckt, aber der Anteil der älteren Titel, der sogenannten »Klassiker«, schrumpft. Verlage, die auf Klassiker-Ausgaben gesetzt haben, existieren kaum noch, und der Deutsche Klassiker Verlag, vor über dreißig Jahren von Siegfried Unseld als Suhrkamp-Tochter gegründet, ist nicht mehr als ein gewaltiger Torso. Er bricht am Ende des neunzehnten Jahrhunderts ab und ist trotz einzelner großartiger Ausgaben weit davon entfernt, ein deutsches Gegenstück zur französischen Pleiade zu sein. Überhaupt gewinnt man den Eindruck, dass Werkausgaben von Klassikern allmählich aus der Mode kommen. Von den großen Erzählern des neunzehnten Jahrhunderts – Tolstoi, Dostojewski, Dickens, Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola – sind in den letzten fünfundzwanzig Jahren zwar noch einzelne Titel, aber keine Werkausgaben in deutscher Sprache mehr erschienen. Neuübersetzungen etwa von *Madame Bovary* oder *Anna Karenina* waren von einem großen publizistischen Getöse begleitet, als könne man diese Bücher zum ersten Mal in deutscher Sprache lesen. Das weist aber nur auf einen betrüblichen Schwund des historischen Bewusstseins hin, wenn es nicht die Furcht verbergen soll, solche Neuübersetzungen könnten immer seltener werden. Heute kann man fast alle Klassiker, von Homer bis Joyce, von Vergil bis Kafka, im Internet finden, vollständiger als je zuvor, sowohl in den Originalsprachen als auch, wenn es sich um fremdsprachige Autoren handelt, in älteren deutschen Übersetzungen. Wer sich auf die Suche macht, für den tut sich ein ungeheurer Reichtum auf, der mit dem Reichtum großer Bibliotheken durchaus konkurrieren kann. Trotzdem meint man so etwas wie einen *horror vacui* zu spüren, die Besorgnis oder die Furcht, dass die Zahl der Menschen, die sich diesen Reichtum erschließen wollen und können, immer kleiner wird.

Als Thomas Mann 1939 im amerikanischen Exil vor den Studenten in Princeton einen Vortrag über den *Zauberberg* hielt, empfahl er ihnen, das Buch zweimal zu lesen. Er begründete diese – wie er sagte – »arrogante Forderung« mit den Worten: »... seine besondere Machart, sein Charakter als

Komposition bringt es mit sich, dass das Vergnügen des Lesers sich beim zweiten Mal erhöhen und vertiefen wird, – wie man ja auch Musik schon kennen muss, um sie richtig zu genießen.« Thomas Mann spielte damit auf seine Technik der Leitmotive an, wie er sie von Wagner übernommen und auf den Roman übertragen hatte. Er selbst hat von »Beziehungszauber« gesprochen, der auf eine alles durchdringende Weise auch die Komposition des *Zauberbergs* bestimme. »Und eben damit«, sagte Thomas Mann, »hängt meine anmaßende Forderung zusammen, den ›Zauberberg‹ zweimal zu lesen. Man kann den musikalisch-ideellen Beziehungskomplex, den er bildet, erst richtig durchschauen und genießen, wenn man seine Thematik kennt und imstande ist, das symbolisch anspielende Formelwort nicht nur rückwärts, sondern auch vorwärts zu deuten.« Was soll man von einer solchen Forderung halten angesichts der veränderten Lesegewohnheiten von heute? Für den *Zauberberg*, das subtile, vom feinen Netz der Leitmotive umspinnene Meisterwerk von gut tausend Seiten, reicht eine Lektürewoche kaum aus. Eine Woche überdies, die man, will man dem Buch gerecht werden, von äußeren Störungen möglichst freihalten sollte. Man muss völlig eintauchen in dieses Meer von Erzählung und darin für einige Zeit seine einzige geistige Nahrung suchen, nur so wiederholt man die Erfahrung, die der Autor selbst machte, als er, beim Durchblättern des ersten gebundenen Exemplars, das ihm der Verleger Samuel Fischer zugesandt hatte, so tief ins Lesen geriet, dass er nicht mehr aufhören konnte. Wer täglich Dutzende von Mails oder Tweets liest und schreibt, ist vielleicht gar nicht mehr in der Lage, solcher Literatur, gerade in ihren Großformaten, gerecht zu werden. Der englische Schriftsteller Tim Parks, ein guter Kenner der europäischen Geistesgeschichte, hat kürzlich diese Befürchtung geäußert. Und als im Frühjahr 2015 das Dickens-Museum in London den Schreibtisch des Schriftstellers erwarb, für die gewaltige Summe von einer Dreiviertelmillion Pfund – es ging um nichts weniger als ein nationales Heiligtum –, da äußerte die Dickens-Biographin Claire Tomalin gleichzeitig die Befürchtung, die Romane von Dickens seien für ein junges Publikum von heute »zu anspruchsvoll«. Wenn

das zutrifft, dann sind die Reichtümer des Internets eine Sesam-Schatzhöhle, deren Lösungswort immer weniger Menschen kennen. Nochmals sei Enzensberger zitiert, der in einem anderen Gedicht – es heißt »Gedankenflucht« – schrieb: »alles kommt über Satellit, / wird gespeichert d. h. vergessen«.

Die Zahl von vierzig Büchern, die in diesem Sammelwerk behandelt werden, wirft wahrscheinlich die Frage auf, ob so etwas wie ein Kanon beabsichtigt ist. Das kann getrost verneint werden, und zwar aus mehreren Gründen. Zunächst hat das Wort Kanon immer etwas Schulmeisterliches, ähnlich den Leselisten an Universitäten, die das Lesen von Büchern unter einen abschreckenden Zwang stellen und damit den schönsten aller Zeitvertreiber in sein Gegenteil verwandeln. Auch gibt es bereits einen solchen Kanon, wenigstens für die deutsche Literatur, zusammengestellt von Marcel Reich-Ranicki. Er umfasst zwanzig Romane von Goethes *Werther* bis zu Thomas Bernhards *Holzfällen* – es wäre unsinnig, damit konkurrieren zu wollen, nur um am Ende mit zwei oder drei Titeln davon abzuweichen. Schon fünfundzwanzig Jahre vor Reich-Ranicki stellte die Wochenzeitung *DIE ZEIT* mit ihrer »Bibliothek der 100 Bücher« eine Art Kanon zusammen, der zur Hälfte aus berühmten Romanen bestand. Was mich bei Durchsicht erstaunte, war, dass nur sechzehn davon mit meiner Auswahl übereinstimmten – ich hatte mit einer größeren Schnittmenge gerechnet. Das zeigt aber nur, dass jeder Kanon, der auf nachprüfbaren Kriterien beruht, eine viel größere Zahl von Titeln umfassen müsste als vierzig, ganz abgesehen davon, dass er an seinen Rändern zwangsläufig verfließt, bis zu jenen mehr als tausend Titeln, die Rolf Vollmann bereits aus hundertdreißig Jahren für erwähnenswert hielt. Jede Auswahl, so objektiv sie zu sein versucht (das Wort »groß« im Titel dieses Buches verbreitet etwas von dieser trügerischen Objektivität), ist in Wirklichkeit von subjektiven Erfahrungen bestimmt, auch äußere Faktoren und sogar der Zufall spielen eine Rolle. Jedenfalls ging der Reihe »Große Romane der Weltliteratur« nicht die Idee eines Kanons voraus, sie wurde von Jahr zu Jahr geplant, ohne Gewähr einer Fortsetzung, und dass sie nach vier Jahren

endete, entsprang einfach dem Wunsch, sie nicht *ad infinitum* fortsetzen zu müssen. Die einzige Prämisse der Auswahl war, dass jeder Autor darin nur mit einem einzigen Buch vertreten sein sollte – auch das widerspricht der Idee des Kanons. Stendhal und Tolstoi schrieben zwei »kanonische« Romane, Gontscharow schrieb drei, Thomas Mann vier, von Dostojewski kennen wir fünf sogenannte »Elefanten«, und bei Dickens lässt sich allenfalls darüber streiten, welche seiner vierzehn Romane in einem Kanon nicht fehlen dürften. Ginge es nach mir, wären es *Die Pickwickier*, *David Copperfield*, *Bleakhaus*, *Große Erwartungen* und *Unser gemeinsamer Freund*. Umso überraschender war es, zu entdecken, dass die »ZEIT-Bibliothek der 100 Bücher« ausgerechnet *Oliver Twist* den Vorzug gab, der zwar zu Dickens' bekanntesten Büchern gehört, aber sicher nicht zu seinen besten.

Die Beschränkung auf ein Buch pro Autor war in manchen Fällen schmerzhaft, doch nur bei einem einzigen Autor schwer, ja fast unmöglich, nämlich bei Goethe. Er hat mit *Werther*, *Wilhelm Meister* und *Wahlverwandtschaften* drei Romane geschrieben, die völlig unterschiedliche Welten repräsentieren und nach Stoff, Form und Sprache so stark differieren, dass selbst ein erfahrener Leser kaum ein und denselben Verfasser vermuten würde. Bei den Romanen von Dickens oder Balzac fällt es nicht schwer, den Verfasser, stünde sein Name nicht auf dem Umschlag, sofort zu identifizieren: die Wahl der Stoffe, die Form, sie zu behandeln, nicht zuletzt ihre stilistische Eigenart sind trotz aller Unterschiedlichkeit im Einzelnen völlig unverkennbar, so lang auch der Weg war, den der englische Autor von den *Pickwick Papers* bis zu *Große Erwartungen*, der französische von *La Peau de chagrin* bis zu *Cousin Pons* zurücklegen musste. Ganz anders bei Goethe. *Werther* ist der Roman eines stürmischen Gefühls, voll wühlender Sehnsucht und Todeslust, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* das Musterbuch einer gezähmten Bürgerlichkeit, als solches den Romantikern verhasst (»ein Candide gegen die Poesie«, schrieb Novalis), die *Wahlverwandtschaften* schließlich eine sublim-hermetische Prosaichtung über ein psychologisch-naturphilosophisches Sujet. Sie verlangt fortwährend nach

Auslegung, der sie sich zugleich insgeheim widersetzt. Es war eben diese Hermetik, die mich ungeachtet aller Bewunderung davor zurückschrecken ließ, den *Wahlverwandtschaften* einen eigenen Abend zu widmen. Das Buch ist oft gedeutet worden, aber gerade die faszinierendsten Deutungen, voran die Walter Benjamins, bedürfen, wie mir scheint, ihrerseits der Deutung. *Wilhelm Meisters Lehrjahre* wiederum, für Thomas Mann der größte deutsche Roman überhaupt, war der Ausgangspunkt des deutschen Erziehungs- und Bildungsromans, aber der Einfluss des Buches hat sich auf die Entwicklung der Romankunst in Deutschland eher hemmend als fördernd ausgewirkt. Aufschlussreich ist eine Anekdote, die Somerset Maugham in seiner »Kleinen persönlichen Geschichte der Weltliteratur« erzählt: »In einem Kreis von Berliner Intellektuellen erregte ich einmal größtes Erstaunen, als ich meine Bewunderung für *Wilhelm Meister* zum Ausdruck brachte. Keiner von ihnen hatte das Buch gelesen, denn man hatte ihnen zu verstehen gegeben, dass es unsäglich langweilig sei.« Maugham nennt Goethes Roman ein sehr interessantes und bedeutsames Buch, was er mit den Worten begründet: »Goethe hat [seinen Helden] mit ungewöhnlichen und phantastischen Figuren umgeben und ihn zum Sprachrohr seiner eigenen Ideen über die verschiedensten Themen gemacht. *Wilhelms Meisters Lehrjahre* ... sind gleichermaßen poetisch, absurd, tief sinnig und langweilig.« Maugham hat dann noch hinzugefügt: »Nun ja, die langweiligen Stellen kann man übergehen.« Solcher Lektürepragmatismus war in Deutschland beim Umgang mit Goethe lange unerwünscht, auch wenn er, wie die Anekdote belegt, vom lesenden Publikum stillschweigend praktiziert wurde. *Wilhelm Meister* ist übrigens das einzige deutsche Buch, das in Maughams weltliterarischem Streifzug erwähnt wird, und auch unter den zehn großen Romanen, denen der englische Schriftsteller ausführliche Analysen gewidmet hat, findet sich kein deutscher Titel, nur vier englische, drei französische, zwei russische Bücher sowie Melvilles *Moby Dick* sind darunter. Diese Vernachlässigung des deutschen Romans resultiert nicht aus der Selbstgenügsamkeit anderer Nationen. Noch die Romantiker um Tieck und E. T. A. Hoffmann wurden in Frankreich

und Russland und sogar in Amerika gelesen, aber das galt nicht mehr für Immermann, Gutzkow und Wilhelm Raabe. Es handelt sich um ein tieferliegendes Phänomen. Thomas Mann sprach von »der Fremdheit des Romans in Deutschland und der des deutschen Romans in der Welt«. Er hatte dabei die sieben Jahrzehnte zwischen 1830 und 1900 vor Augen, in denen es keinem Romancier deutscher Sprache mehr gelang, ins Europäische durchzudringen und so etwas wie »Weltgeltung« zu erringen. Gottfried Kellers *Grüner Heinrich*, zweifellos ein großer, bedeutender Roman, bildete keine Ausnahme. André Gide, der ihn auf Deutsch las, fragte erstaunt und fast erschüttert: Warum kennt man das nicht bei uns? Er regte eine Übersetzung an, die 1931, fünfundsiebzig Jahre nach Kellers Original, erschien, und schrieb: »Dieses wichtige Buch sollte in der Bibliothek jedes Literaturliebhabers stehen.« Das hat den Gang der Dinge nicht mehr verändern können. Selbst ein Autor wie Fontane, der deutsche Glücksfall am Ende des Jahrhunderts, wurde erst mit jahrzehntelanger Verspätung in andere Sprachen übersetzt, ein Nachzügler ohne Chance auf Wirkung und Einfluss auf seine Zeitgenossenschaft.

Was waren die Gründe? Fontane war fünfunddreißig Jahre alt und noch weit von seiner Zukunft als Romanautor entfernt, als er aus London von einer England-Reise schrieb: »Gewisse Vorzüge des englischen Romans sind aller Welt bekannt. [Dickens] und Thackeray sind unübertroffen, vielleicht überhaupt unübertrefflich, in daguerreotypisch treuer Abschilderung des Lebens und seiner mannigfachsten Erscheinungen. Der letzte Knopf am Rock und die verborgenste Empfindung des Herzens werden mit gleicher Treue wiedergegeben ... sie machen den Egoismus, die Eitelkeit, die Scheinheiligkeit der Gesellschaft oder die Verderbtheit bestimmter Kreise und Klassen zum roten Faden ihrer Darstellung.« Fontane rühmte an den englischen Schriftstellern die Nähe zur Lebenswirklichkeit. Davon war die deutsche Literatur um diese Zeit weit entfernt. Im selben Jahr 1857, in dem in Frankreich Flauberts *Madame Bovary* erschien, veröffentlichte Adalbert Stifter seinen Roman *Der Nachsommer*. Er schildert den idealen Weg eines bildungsfrommen Jünglings und führt seinen Helden Stufe um

Stufe in ein erfüllteres Leben und zu gesteigerten Einsichten. Es ist ein Erziehungsroman, und das Muster des *Wilhelm Meister* schimmert unverkennbar durch. Das ganze Buch dient der Idee eines bürgerlichen Humanismus, den Stifter in einem Brief an seinen Verleger mit den Worten formulierte: »Ich habe eine große, einfache, sittliche Kraft der elenden Verkommenheit gegenüberstellen wollen.« Hier wird deutlich, warum der deutsche Roman im neunzehnten Jahrhundert einen ganz anderen Weg einschlug als der Roman in anderen europäischen Ländern. Wenn Thomas Mann an ihm den »Geist der verzaubernden Langeweile« rühmte, dann lässt sich dieses zweideutige Lob nirgendwo so stark wie bei Stifter empfinden. Es handelt sich dabei nicht um eine Frage der literarischen Qualität: Stifters *Nachsommer* hat immer wieder Bewunderer gefunden, und es darf nicht unerwähnt bleiben, dass mehrfach die Bitte an mich herangetragen wurde, gerade diesem Roman einen eigenen Abend zu widmen. Der *Nachsommer* hat auch heute noch seine eingeschworene Gemeinde, ganz ähnlich wie der fünfzig Jahre ältere *Hyperion* Hölderlins, und der fünfzig Jahre jüngere *Malte Laurids Brigge* von Rilke. Es sind allesamt Bücher, die Schopenhauers Satz in Erinnerung bringen, ein Roman sei von desto höherer und edlerer Art, je mehr *inneres* und je weniger *äußeres* Leben er darstellt. Der deutsche Roman des neunzehnten Jahrhunderts bevorzugte die Darstellung des inneren Lebens, während im englischen, französischen, russischen Roman das äußere Leben vorherrschte, sei es von seiner abenteuerlichen, sei es von seiner sozial-gesellschaftlichen Seite. Damit soll, nochmals gesagt, weniger ein Manko der deutschen Literatur als eine Eigenart beschrieben werden. An innerem Reichtum steht sie hinter anderen Literaturen nicht zurück, ist vielleicht die tiefste von allen. Friedrich Sieburg, der große Kritiker, schrieb über den romantischen Dichter Clemens Brentano, bei ihm finde man »das eigentlich Poetische, wie es nur dem deutschen Geist zu eigen ist« – ein kühner Satz, den ich hier auf sich beruhen lasse. Über Somerset Maugham, der ein so ungeheuer großes, dabei nicht anspruchloses Publikum fand, schrieb derselbe Sieburg, »dass ein meisterhafter Unterhaltungsroman einen redlicheren

Dienst an der Literatur bedeutet als ein Dutzend halbgarer lyrischer Bände«. Brentano und seine Weggefährten waren nicht halbgar, so wenig wie die sogenannten Realisten der späteren Zeit. Nur verlocken sie nicht zu Lektüreabenteuern, wie Alexandre Dumas, Jules Verne, Mark Twain, Robert Louis Stevenson, Edgar Allan Poe oder auch Somerset Maugham sie zu bieten haben. Wir haben es einfach mit unterschiedlichen Wirklichkeiten zu tun. In Russland schrieben um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts Turgenjew, Gontscharow, Dostojewski, Tolstoi – Schriftsteller, deren Bücher angefüllt sind mit russischer Lebenswirklichkeit: Leibeigenschaft, soziale Rückständigkeit, Apathie der Bauern, revolutionäre Umtriebigkeit der Intelligenz. In Frankreich blühte der Gesellschaftsroman von Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Maupassant. Bei all diesen Autoren findet man, was Henry James am Ende des Jahrhunderts als entscheidendes Merkmal des Romans definierte: »The air of reality (solidity of specification) seems to me to be the supreme virtue of a novel« – der Anschein von Wirklichkeit, Bestimmtheit der Einzelheiten, scheint mir die höchste Tugend eines Romans zu sein. James fährt fort, von diesem Vorzug hingen alle anderen Qualitäten eines Romans ab, wenn die »air of reality« fehle, sei alles umsonst, wenn sie gelinge, verdanke sie ihre Wirkung der Fähigkeit des Autors, die Illusion des Lebens, »the illusion of life«, hervorzubringen. Stendhal meinte Ähnliches, als er die eingangs zitierten Sätze schrieb: »Ein Roman ist ein Spiegel, der eine Landstraße entlanggeht. Mal zeigt er Euren Augen das Blau des Himmels, mal den Schlamm der Straßenlöcher.«

In Fernando Pessos *Buch der Unruhe* traf mich vor vielen Jahren eine kleine Notiz wie ein Stoß: »Ich habe die *Pickwick Papers* bereits gelesen, und das ist eine der großen Tragödien meines Lebens. (Ich kann sie nicht noch einmal zum ersten Mal lesen.)« (Fragment 269) Dickens' Erstlingsroman gehört auch für mich zu den unvergesslichen Lektüreerfahrungen meines Lebens. Es gibt nur wenige andere Romane, die mit ähnlicher Blitzschlagkraft auf mich wirkten: *Dorian Gray*, *Die Kartause von Parma*, Stevensons *Master of Ballantrae*, *The Turn of the Screw* von Henry James und, natürlich, *Moby Dick*. Dann gab

es einen langen Sommer auf der Kykladen-Insel Andros, als ich *Krieg und Frieden* las, und die Wochen, die ich über *Joseph und seine Brüder* verbrachte, aber da ging es weniger aufgewühlt zu, es war ein ruhiges, ausgewogenes, gemessenes Glück. Viele Bücher verbinden sich mit Erinnerungen an bestimmte Orte und Wetterlagen. Der Held und sein Wetter: das ist nicht nur ein Kunstmittel des Romans, es gilt auch für die Lektüren. Friedrich Dürrenmatt, der von autobiographischer Selbsterkundung wenig hielt, machte den Versuch, das eigene Leben als Geschichte seiner literarischen Stoffe zu beschreiben. Man könnte das eigene Leben auch, statt den äußeren Ereignissen zu folgen, als Geschichte von Lektüren beschreiben. Dabei wäre es nicht einfach zu entscheiden, welches Leben das »eigentliche« ist. Dass Literatur ihre eigene Wirklichkeit besitzt, dass sie für den Leser zu einer zweiten, gesteigerten Wirklichkeit werden kann neben der sogenannten »Realität«, das habe ich gerade in frühen Jahren oft erfahren. Ich las die *Pickwick Papers* zuerst mit vierundzwanzig Jahren und erfuhr unmittelbar und unwiderstehlich, was Genie ist, das Genie eines ganz jungen Mannes, der dieses Buch mit vierundzwanzig Jahren geschrieben hatte, ebenso alt wie sein späterer Leser. Es ist ein überwältigend komisches Buch, das parodistisch beginnt und episodisch fortgesponnen wird in endlosen Metastasen des Humors, erzähltechnisch unordentlich, auf die Dramaturgie des Augenblicks vertrauend, auf zufällige Zusammentreffen, verborgene Verwandtschaften und vergrabene Testamente. Aber diese offenkundigen Mängel betreffen nur die Außenseite. Die zu Anfang scheinbar nur als Karikaturen angelegten Figuren wachsen im Fortgang der Erzählung und erhalten eine ungeahnte Vertiefung, wie sie sich in ähnlicher Weise im zweiten Teil von *Don Quijote* vollzieht. Bei der Lektüre der *Pickwick Papers* war zu erfahren, dass der Roman im Prinzip eine offene, unregelmäßige, anarchische Form ist, gegen das Prinzip Ordnung gerichtet, wie es von Flaubert repräsentiert wird und wie es sich seit Flaubert immer mehr Geltung zu verschaffen suchte.

Einige Zeit vor Dickens hatte ich Thomas Manns *Doktor Faustus* gelesen, der mich durch seine artistische Konstruktion faszinierte, durch die Anlage der achtundvierzig Kapitel des

Buches in vier Zwölftonreihen mit Krebs, Umkehrung und Spiegelung nach dem Vorbild der Schönberg'schen Musik. Was mich an dem Roman anzog, war weniger das Stoffliche, also der faustische Teufelspakt eines »Dritten Reiches« und Deutschlands geschichtlicher Irrweg, wie er in der Biographie eines Tonsetzers gespiegelt war, sondern weit mehr seine formale Technik, eben die serielle Konstruktion als Ausweis seiner »Modernität«. Proust, Kafka, Musil, vor allem aber Joyce waren die Galionsfiguren dieser Moderne, an die Thomas Mann mit den »Montage«-Elementen des *Faustus* Anschluss zu finden suchte. Mit meinem Bruder, der den Roman als Examensstoff gewählt hatte, führte ich darüber eine lange Korrespondenz: »Faustus als Erkenntnis-Kunstwerk. Ein solches nur denkbar aus einer Selbst-Setzung. Das Spätwerk als Protokoll der Katastrophe löst in ästhetischer Gestalt die Ästhetik auf. Unendliche Reflexion.« Theoretische und erzähltechnische Fragen standen im Vordergrund, Modernitätsregeln, die als Messlatte an den Roman angelegt wurden und nicht frei waren von der Tendenz, die Erzählung als solche geringzuschätzen, so wie in der Malerei damals die Gegenständlichkeit verachtet wurde. In diesem stählernen Gehäuse einer bereits von Sterilität bedrohten Moderne wirkte ein Roman wie die *Pickwick Papers* so, als würden plötzlich die Fenster aufgerissen. Die grandiose Humoristik des Buches wirkte befreiend, wie eine Verspottung des Gedankens, die Idee des Fortschritts könne und müsse auch in der Literatur ihre Wirksamkeit entfalten. So, als Fortschritt, wurde *Madame Bovary* von den Zeitgenossen verherrlicht, so, als Sprung in die Moderne, wurde Joyces *Ulysses* gefeiert. Zwar machte man Flaubert wegen angeblicher Unsittlichkeit den Prozess, so wie man später die Auslieferung des *Ulysses* zu behindern suchte, aber die Autoren einer jüngeren Generation, angeführt von Zola und Ezra Pound, meinten, die Kunst des Romans habe bei Flaubert endlich ihre Grammatik gefunden und bei Joyce ihre Vollendung erreicht. Noch heute dekretiert ein Analytiker der Romankunst wie der Harvard-Professor James Wood: »Die Romanautoren sollten Flaubert danken wie die Lyriker dem Frühling. Mit ihm beginnt alles. Es gibt tatsächlich ein Zeitalter vor Flaubert und

ein Zeitalter nach ihm. Flaubert hat genau das begründet, was die meisten Leser und Autoren für modernes realistisches Erzählen halten ...« Auch Daniel Kehlmann hat sich diese normative Sichtweise zu eigen gemacht, dabei aber nicht verschwiegen, welcher Preis dafür zu zahlen war: »So manches ging dabei verloren. Etwa die für das achtzehnte Jahrhundert typische Technik der großen Abschweifung: Sternes und Diderots geniales Prinzip, eine Erzählung durch permanente Einschübe zu unterbrechen, bis sich das scheinbar Nebensächliche als ihr tatsächlicher Inhalt offenbart. Vieles an Leichtigkeit und Verspieltheit verschwand hinter der formalen Strenge und minutiösen Beschreibungstechnik, die bei Proust und Joyce auf sehr unterschiedliche Weisen zur Perfektion kommen sollten; nie wieder fand der Roman zu solchen Höhen ausufernder Komik wie bei Sterne und Rabelais, zu solcher satirischen Schärfe wie bei Swift und Voltaire, zu einer solch zweckfreien Verschlungenheit wie bei Jean Paul.« Kehlmann zitiert Joyces Romanhelden Stephen Dedalus mit der Bemerkung, der Künstler könne sich wie der Gott der Schöpfung hinter seinem Werk unsichtbar machen. Eben das ist der Weg, der bei Flaubert begann: die Begründung der Kunstreligion. Sartre, der Flaubert ein monumentales Buch gewidmet hat, hat den Verfasser der *Madame Bovary* aus politischen Gründen kritisiert: »Flaubert, der so gern gegen den Bürger getobt hat und der glaubte, dem Räderwerk der sozialen Maschine entgegen zu sein, was ist er für uns anderes als ein begabter Rentier? Setzt seine minuziöse Kunst nicht die Bequemlichkeit von Croisset, die Versorgung durch eine Mutter und eine Nichte, ein funktionierendes Regime, einen blühenden Handel und regelmäßige Rentencoupons voraus?« Man kann statt der politischen Kritik aber auch mit Dickens eine *ästhetische* Gegenposition formulieren: An seinen *Pickwick Papers* lässt sich lernen, dass menschliche Schöpferkraft sich statt der Perfektion auch den Überfluss, statt Flauberts *impassibilité* auch das große Lachen zum Ziel setzen kann.

Da gerade die erzähltechnischen Purzelbäume Laurence Sternes erwähnt wurden – Umstellung von Kapiteln, leere Seiten,

Platzierung der Vorrede im dritten Band –, bietet sich hier die Gelegenheit, eine kurze Lobrede auf Vladimir Nabokov anhand seines Romans *Fables Feuer* einzuschalten. Sie müsste eigentlich im dritten Band zwischen Lampedusas *Gattopardo* und Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen* stehen, wo sie aber nicht recht passt. Da Nabokov in diesem Buch aber keinesfalls fehlen darf, folgt die Lobrede schon hier. Er war ein Schriftsteller ausgereifter Meisterschaft, aus der Tradition der großen Russen von Gogol bis Tschekow, einzigartig in seiner Verbindung von Intimität und Enthüllung, von Diskretion und Offenheit. In Fragen der Kunst vermied er Theorien und abstrakte Begriffe. In einem Text, der die Überschrift trägt *An alle künftigen Leser und Literaturkritiker*, heißt es: »Merken Sie sich, dass Mittelmäßigkeit auf ›Ideen‹ gedeiht. Hüten Sie sich vor der modischen Botschaft. Fragen Sie sich, ob das Symbol, das Sie entdeckt haben, nicht Ihr eigener Fußabdruck ist. Ignorieren Sie alle Allegorien. Stellen Sie unbedingt das ›Wie‹ über das ›Was‹, aber verwechseln Sie es nicht mit einem ›Nawas-schon‹. Verlassen Sie sich darauf, wenn die Härchen auf Ihrem Rücken sich plötzlich aufrichten.« Kunst war für Nabokov gegenständlich, komplex, vieldeutig, trügerisch, »eine Fata Morgana im Spiegel«, wie er es ausdrückte. Von seinen zahlreichen bedeutenden Büchern schätze ich den späten Roman *Pale Fire (Fables Feuer)* von 1962 besonders, weil Nabokov darin das Muster der wiederholten Spiegelung in einem intrikaten Verwirrspiel auf die Spitze getrieben hat. Der Roman ist die verwickelte Geschichte zweier Männer: des Dichters John Shade, der als Professor für englische Literatur an einer amerikanischen Universität tätig ist und, nach seinem gewaltsamen Tod bei einem Attentat, ein tausend Zeilen langes, nicht ganz vollendetes Gedicht im Stil von Alexander Pope hinterlässt, das den Titel *Pale Fire* trägt – sein Hauptthema ist der Tod. Die zweite Hauptfigur ist Shades Kollege, Nachbar und Freund Charles Kinbote, der als Herausgeber des rätselhaften Gedichts fungiert und in einem Motel im Westen der USA einen zweihundert Seiten langen Kommentar dazu verfasst. Der Roman ist voller rätselhafter Verweise, Umkehrungen und Anspielungen, die nach Entschlüsselung verlan-

gen, ohne dass sich die Rätsel vollständig lösen ließen. Schon den Titel des Poems *Pale Fire*, den Shade einem gewissen »Will« zu verdanken vorgibt, weiß Kinbote nicht zu erklären. Ist damit Shakespeare gemeint? Deutet der Name »Shade«, also Schatten, auf die heimliche Identität zwischen dem Dichter und seinem Herausgeber hin? Statt das Gedicht zu kommentieren, wie er zu tun vorgibt, sucht Kinbote darin vor allem nach Stichworten, um seine eigene phantastische Lebensgeschichte vorzutragen. Diese Verrätselung ist aber nicht Selbstzweck, keine ästhetische Spielerei, kein höheres Literaturquiz, sie ist das eigentliche Thema des Romans: Spiegelung der Welt- und Daseinsrätsel, die von uns verlangen, im Chaos der Erscheinungen ein »Sinngewebe« zu entdecken oder, wie Shade es in seinem Gedicht ausdrückt, »Ornamente aus Zufällen und Möglichkeiten«. Aber welcher Sinn lässt sich *dem Tod* beilegen? Die Hamlet-Frage nach dem »unentdeckten Land, von des Bezirk kein Wanderer wiederkehrt«, bleibt ohne Antwort: »Wie unsinnig, sich damit abzuplagen, / Ein allgemeines Los in eigne Sprach' zu übertragen! ... *Leben ist eine Botschaft, ins Dunkel gekritzelt.*« Und die Kunst? Sie macht es nicht anders als Leben und Wirklichkeit, sie kritzelt ihre Botschaften zwar nicht ins Dunkel, doch müssen diese trotzdem mühsam entziffert werden, ohne ihre Bedeutung völlig preiszugeben. Charles Kinbote, Shade's Herausgeber, verspürt ein berauschendes Gefühl, als er das Manuskript des bewunderten Dichters in einem Umschlag unter dem Arm hält und an das Glück der Lektüre denkt, das ihn erwartet: »Obwohl ich«, heißt es, »durch langen Umgang mit Blauer Magie fähig bin, jede Prosa der Welt nachzuahmen (aber bemerkenswerterweise keine Verse – ich bin ein miserabler Reimer), betrachte ich mich nicht als echten Künstler, eins ausgenommen: ich kann, was nur ein wahrer Künstler kann – mich auf den vergessenen Schmetterling der Offenbarung stürzen, mich abrupt dem gewohnten Gang der Dinge entwöhnen, das Gespinnst der Welt erkennen wie auch Schuss und Kette von diesem Gespinnst. Feierlich wog ich in meiner Hand, was ich unter der linken Achsel trug, und für einen Augenblick fand ich mich um ein unbeschreibliches Erstaunen bereichert, als wäre

mir die Botschaft kundgeworden, dass Leuchtkäfer im Namen gestrandeter Seelen entzifferbare Signale von sich geben oder dass eine Fledermaus eine lesbare Mär der Marter in den gebläuten und gebrannten Himmel schriebe.« In diese Worte hat Nabokov das Fragment eines Selbstporträts hineingeschrieben. Auch er ist ein Magier, und seine Romane sind im verführerischen Fluss des Epischen auf abgefeimte Weise artistisch, wahre Erzähllabyrinth mit doppeltem Boden. Ihre Lektüre versetzt den Leser in jene Ekstasen der Zeitlosigkeit, die der Autor selbst bei seinen Schmetterlingsjagden empfunden haben mag.

Ein Schriftsteller, den Nabokov wenig schätzte, war Maxim Gorki. Wenn er über die russische Literatur gesagt hat, sie sei »ganz in der Amphore eines runden Jahrhunderts« enthalten, dann war Gorki darin nicht eingeschlossen. Dessen berühmtestes Buch, den Roman *Die Mutter*, nannte Nabokov eine »durch und durch zweitklassige Angelegenheit«. Und tatsächlich: Wenn Gorki in einigen Literaturgeschichten den zweifelhaften Ruhm genießt, einer der Stammväter oder sogar *der* Stammvater des »Sozialistischen Realismus« zu sein, dann wird besonders *Die Mutter* unter diesem Vorwurf zu leiden haben. Gorki schrieb den Roman, nach der gescheiterten Revolution von 1905, größtenteils in Amerika, wo er zum ersten Mal gedruckt wurde, in englischer Sprache. Für viele Millionen Menschen, hat Ilja Ehrenburg gesagt, war dieses Buch »ein dumpfer Trommelwirbel«. Dass es in seiner Zeit als Fanal gewirkt hat, ist unbestreitbar. Die zaristischen Behörden verfolgten es als ein Werk, das, wie es regierungsamtlich hieß, »zu schweren Vergehen reizt, die Feindseligkeit der Arbeiter gegen die besitzenden Klassen schürt und zu Akten der Widersetzlichkeit und Rebellion aufruft«. Noch Brecht hat von der agitatorischen Qualität des Stoffes Gebrauch gemacht, als er den Roman 1932, in der Schlussphase der Weimarer Republik, in einer dramatisierten Fassung auf die Bühne brachte. Er schrieb: »Alles, was [Gorki] erzählt, ist wahr; er hat es gesehen, und er hat es auch bestimmt richtig gesehen, und auch seine Beschreibung hat nichts verfälscht. Auch spricht er nicht von Dingen,

die nur *ihn* angehen, er erzählt nichts, was nicht auch ohne seine Erzählerkunst von großer Bedeutung wäre.« Nabokov hätte das Wort »Erzählerkunst« nicht gelten lassen. Auch Gorki schrieb selbstkritisch, die *Mutter* sei wirklich ein »schlechtes Buch«, in Kummer und Zorn geschrieben, mit agitatorischer Zielsetzung. Hier sei es erwähnt als Beispiel eines literarischen Werks, das nicht nur in das Leben einzelner Leser eingegriffen, sondern eine geschichtliche Rolle gespielt hat.

Viele »große Romane der Weltliteratur« wird man in dem Buch, das diesen Titel trägt, vergeblich suchen. Die skandinavischen Länder sind darin mit keinem einzigen Roman vertreten, obwohl sie mit Hamsun, Strindberg, Herman Bang und Jacobsen zweifellos große Romanautoren hervorgebracht haben. Doch soll wenigstens über Hamsun hier ein Wort gesagt werden. Es gibt Bücher, die schon mit ihrem ersten Satz faszinieren, eine unverwechselbare Melodie anstimmen, eine sehr persönliche Handschrift des Autors erkennen lassen: »Es war zu jener Zeit, als ich in Kristiania umherging und hungerte, in dieser seltsamen Stadt, die keiner verlässt, ehe er von ihr gezeichnet worden ist ...« Ein solches Buch war Hamsuns *Hunger* von 1890, das Debütwerk des Schriftstellers, das ihn schlagartig bekannt machte. Es handelt von der Erfahrung des Hungers – einer Erfahrung, die er am eigenen Leib gemacht hatte, in der Stadt, die damals noch Kristiania hieß. Das Buch wird aus der Perspektive eines jungen Mannes erzählt, der in Norwegens Hauptstadt auf der sozial tiefsten Stufe dahinvegetiert. Vergeblich versucht er, die von ihm verfassten Zeitungsartikel in verschiedenen Redaktionen unterzubringen, seine finanziellen Reserven sind längst erschöpft, aber in verbissener Selbstachtung lehnt er fremde Hilfe ab, sodass er immer mehr in eine körperliche und seelische Notlage gerät. Die Beschreibung des Hungers und des nackten Existenzkampfes, die unheimlich einprägsame Wirklichkeitsschilderung lässt einen Schriftsteller des Naturalismus vermuten. Doch nicht die soziale Komponente des Hungers steht im Vordergrund, Hamsun versucht vielmehr seine psychischen Auswirkungen zu erfassen, die Ekstase, die Gewalt der Fieberphantasie, die Spannung

zwischen dem verfallenden Körper und der sich leidenschaftlich zur Wehr setzenden Seele. Das durch den Hunger ebenso geschwächte wie gesteigerte Wahrnehmungsvermögen führt den Ich-Erzähler zu quälenden Selbstreflexionen, die minutiös beschrieben werden. Die Beschreibung bestimmter Prozesse nimmt mehr Zeit in Anspruch als diese Prozesse selber, sodass die Erzählzeit länger dauert als die sogenannte erzählte Zeit. Man hat von »Sekundenstil« gesprochen. Hamsun erzählt nicht breit hinrollend, sondern sparsam, karg, andeutend, als wollte er das Wichtigste ungesagt lassen. So öffnet sein erster Roman, den er in gewisser Weise nicht mehr überboten hat, gleich mehrere Türen in die literarische Zukunft – zum Impressionismus, zum Surrealismus, in die Moderne.

Auch andere Autoren fehlen: Grimmelshausen, Jean Paul, Wilhelm Raabe, Victor Hugo, Julien Green, Henry James, John Dos Passos und viele Autoren der englischen Literatur von Swift und Fielding über George Meredith und Thomas Hardy bis zu Charlotte Brontë und George Eliot. Indem ich diesen Namen notiere, taucht aus der Erinnerung eine Bemerkung von Wolfgang Hildesheimer auf, 1982 in Poschiavo anlässlich unseres Gesprächs über *Marbot*. Damals nannte er *Middlemarch* von George Eliot den »größten Roman, der je geschrieben worden ist«. Ich kannte das Buch nicht und holte die Lektüre unverzüglich nach, tief beeindruckt von einer kritischen Meisterschaft der Gesellschaftsschilderung, speziell der Rolle der Frau in dieser Gesellschaft. Virginia Woolf schrieb ein halbes Jahrhundert später, dieses »großartige Buch« gehöre zu den wenigen englischen Romanen, »die für erwachsene Menschen geschrieben sind«. Gleichwohl fehlt es in der vorliegenden Sammlung, wie auch *Die toten Seelen* von Gogol und *Die Verlobten* von Manzoni nicht darin enthalten sind, Grundbücher der russischen und der italienischen Literatur. Es sei hier mit Bedauern vermerkt.

Zwei andere Romane aus kleinen Ländern, *Die Päpstin Johanna* von Emmanuil Roidis und Charles de Costers *Legende vom Ulenspiegel*, sollen wenigstens kurz gestreift werden. Der *Ulenspiegel* ist so etwas wie das Nationalepos Belgiens. Das Buch, 1867 erschienen, schildert den Freiheitskampf der Fla-

men gegen die spanische Herrschaft im sechzehnten Jahrhundert (jenen Stoff also, den Goethe in *Egmont* behandelt hat) und macht die legendäre Gestalt des Eulenspiegel zum flämischen Volkshelden. De Costers Ulenspiegel wird im Mai des Jahres 1527 im flämischen Dorf Damme bei Brügge als Sohn eines Kohlenträgers geboren. Zur selben Zeit und fast zur selben Stunde wird auch Philipp geboren, der Sohn Karls V. und spätere spanische König, Tyls Gegenspieler im Roman. Eine Nachbarin, die mit seherischen Fähigkeiten begabte Katheline, prophezeit die Lebenswege des spanischen und des flämischen Kindes: Philipp werde ein Henker werden, Tyl Ulenspiegel aber unsterblich und jung durch die Welt ziehen. »Der Kampf Flanderns und Spaniens«, schrieb Stefan Zweig, »ist der Kampf zwischen Lebensfreudigkeit und Askese, zwischen Pan und Christus. Ulenspiegel ist das Symbol der Seele Flanderns, ist die ewige Heiterkeit, der unbeugsame Wille zum Leben.« Das dualistische Bauprinzip des Romans – auf der einen Seite der gewitzte, lebensvolle Tyl, auf der anderen der grausame, lebensfeindliche Philipp – lässt an Bildkompositionen Pieter Brueghels denken, vor allem an sein großes Kompendium der Laster und der Tugenden. Die Kraft des Malers scheint bei de Coster wiederaufzuerstehen. »Wohin soll man dieses Buch stellen?« fragte Arthur Holitscher (er war das Vorbild des Schriftstellers Detlev Spinell in Thomas Manns Novelle *Tristan*) bei Erscheinen der deutschen Ausgabe. Er scheute sich nicht, die höchsten Vergleiche zu wählen: »Soll man ihn stellen zum Shakespeare und Dante oder zu Dostojewski und Hamson? Sicherlich zu den zehn Bänden, die man bei sich haben will, wenn man nicht die ganze Bücherkiste mit sich schleppen mag.« De Costers *Ulenspiegel* fehlt nicht unter den Büchern Brechts bei seiner Flucht aus Schweden, schon vorher war Döblin ein unermüdlicher Anwalt des Buches, das er höher stellte als fast alle anderen Bücher, sogar über Balzac, Flaubert, Tolstoi; »dieses herrliche vielgeliebte Werk«, schrieb er, sei »längst aus der Ebene der Kunsterzeugnisse (selbst der gelungenen) in die der Volksbücher aufgerückt«. Heute ist De Costers *Ulenspiegel* fast vergessen, zu *Unrecht vergessen*, wie man mit leidigem Kehrreim sagen muss. – Noch tiefer vergessen ist

der Roman *Die Päpstin Johanna* von Emmanuil Roidis, der 1866, ein Jahr vor dem *Ulenspiegel*, erschien und die wunderliche Legende einer Päpstin aufgreift, die im neunten Jahrhundert unter dem Namen Johannes VIII. auf dem Heiligen Stuhl gesessen haben soll. Die Legende ist historisch längst widerlegt, trotzdem hat dieser Stoff immer wieder seinen Reiz ausgeübt, von Hans Sachs bis zu Bertolt Brecht, und ist zuletzt durch die populäre Fassung von Donna W. Cross zu einem Welterfolg geworden. Roidis' Roman ist die bedeutendste Version, zugleich das wichtigste Buch der neugriechischen Literatur, von Alfred Jarry ins Französische und von Lawrence Durrell ins Englische übersetzt. Es ist eine Satire mit antiklerikaler Zielsetzung, eine Mischung aus historischer Burleske und erotischer Travestie in der Tradition Voltaires. Der Autor selbst berief sich auf Heinrich Heine als Vorbild. Dieser Name kommt der Sache am nächsten: dieselbe boshafte Ironie, derselbe bittere Spott auf Religion und Vaterland, schließlich, viel Raum einnehmend, die erotische Zweideutigkeit. Ein Buch für freie Geister, um eine Formel Nietzsches zu verwenden, ein Lesevergnügen, heiter, befreiend, wie ein Windstoß in schwüler Stille.

Ich habe eingangs das Kapitel aus der *Ästhetik des Widerstands* erwähnt, in dem Peter Weiss beschreibt, wie vor der Flucht Brechts aus Schweden seine Bibliothek in Kisten verpackt wird, vor seiner Reise über Moskau in die USA. Die Bibliothek ist in diesem Augenblick für ihn so etwas wie ein Rettungsanker, nicht nur in seiner Existenz als Autor, als Arbeitsmaterial, sondern als das symbolische Gedächtnis der Welt. Auch die schwedische Polizei hat sich aus diesem Anlass eingestellt, um den Vorgang misstrauisch zu überwachen: »Brecht klapperten die Zähne vor Furcht.« Dann aber, nachdem alle Bücher verstaut und aufgezählt sind, geschieht etwas Überraschendes: »Die Kriminalromane, schrie Brecht, ihr habt die Kriminalromane vergessen, eilte die Stufen hinauf zu seiner Schlafbalustrade, sprang herunter mit Stößen der billigen, zerfledderten Hefte, die er gern abends las, riss das Fenster auf, warf sie den Polizisten nach, da lagen sie im Garten, Wallace, Doyle,

Christie, Chandler, Carr, Carter, Quentin, Sayers, und wie sie alle heißen mochten, lagen in den Pfützen, im vermodernden Laub.« Die lange Aufzählung, die das ganze Kapitel ausfüllt und mit den ältesten, ehrwürdigsten Titeln beginnt – mit Catulls Gedichten, Vergils Gesängen vom Landbau, den Metamorphosen Ovids und den Lebensbeschreibungen Plutarchs –, diese Aufzählung endet mit den Kriminalromanen, was in dieser Reihenfolge eine überraschende, aber zweifellos kalkulierte Steigerung darstellt. Die Kriminalromane scheinen Brecht unentbehrlich zu sein, obwohl ihre Lektüre, wie überhaupt die von abenteuerlichen, auf bloße Spannungsreize zielenden Büchern, eher zu dem Bodensatz gehört, den viele Leser lieber vor anderen und manchmal auch vor sich selbst verstecken. Dabei fängt ihre Lektüre meist mit Abenteuerbüchern an: mit Reisen in unbekannte Welten, Piratengeschichten, Berichten über Schiffbrüche, Sammlungen merkwürdiger Rechtsfälle und Verbrechen bis hin zur Geistergeschichte und zum Schauerroman. In der Reihe »Große Romane der Weltliteratur« zehren die Bücher von Defoe, Melville, Twain, Stevenson, Conrad und sogar noch Pamuk zum Teil von diesem Abenteuerreiz. Liegt hier vielleicht sogar der Anfang der Literatur? Vladimir Nabokov hat diese Frage verneint: »Entstanden ist Literatur nicht an dem Tag, da ein Junge hilferufend aus dem Neandertal gerannt kam, weil ihm ein großer grauer Wolf auf den Fersen war: sie trat in jenem Augenblick ins Leben, als ein Junge gelaufen kam und schrie, ein Wolf verfolge ihn, ohne dass es an dem war. Den armen kleinen Kerl fraß später ein wirkliches Untier, weil er zu oft log, doch das ist unerheblich.« Nach Nabokov steht am Ursprung der Literatur die Lüge oder, milder ausgedrückt, die Erfindung, die Fabel, etwas, das erdacht und erdichtet ist. Der Autor des Romans *Fables Feuer* ging allerdings nicht der Frage nach, warum der Junge aus dem Neandertal ausgerechnet einen Wolf erfand, um sich für seine Zuhörer interessant zu machen, und nicht einen bunten Vogel oder einen leuchtenden Schmetterling. Offenbar sind die erfundene Gefahr und das erdachte Abenteuer von größerem Reiz, also jene Art von Geschichten, mit der die meisten von uns ihre Lesebiographie beginnen: Robinson auf seiner Insel, Ali Baba

vor seiner Schatzhöhle, Lederstrumpf in den Wäldern Amerikas, Emil Tischbein im Dickicht der Großstadt Berlin. Auch Nabokov, zu seinen frühen Lektüren befragt, hat, nachdem die Namen Tschechow, Tolstoi und Flaubert genannt waren, hinzugefügt: »Auf einer anderen Ebene waren meine Helden Scarlet Pimpernel, Phileas Fogg und Sherlock Holmes.« Helden also, die sich von den literarischen Idolen anderer junger Leser kaum unterscheiden. Vor allem Arthur Conan Doyle und Jules Verne waren Großmeister der abenteuerlichen Literatur: der eine als Erfinder von Kriminalgeschichten, der andere als Begründer der Science-Fiction-Literatur. Sie wurden enorm viel gelesen und haben Wirkung ausgeübt, auch auf Schriftsteller. Ernst Jünger plante schon als Kind eine Reise nach Island, zusammen mit seinem Bruder, angeregt von Jules Vernes *Reise zum Mittelpunkt der Erde*, die auf Island beginnt. Im Tagebuch notierte er: »Wir verschlangen damals einen Band dieser Romane nach dem anderen.« *Die Reise zum Mittelpunkt der Erde* war das erste Buch, das Arno Schmidt von eigenem Geld käuflich erwarb, »jeder einzelne Nickelgroschen zähelange erspart«. Er fährt fort: »Ich habe anschließend natürlich alles Erreichbare von dem Manne gelesen.« Sogar in Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit* heißt es einmal: »... [er] hatte die aufmerksame und fieberhafte Miene eines Kindes, das einen Roman von Jules Verne liest.« Hier lernen wir den großen Marcel Proust als Jules-Verne-Leser kennen. Arthur Conan Doyle wiederum, der durch die Erfindung von Sherlock Holmes mehr zur Popularität des Kriminalromans beigetragen hat als jeder andere Autor, verdankte seine wichtigsten Anregungen den Geschichten um den Privatdetektiv Auguste Dupin von Edgar Allan Poe. Er nannte sie »das Modell für alle Zeiten« und fügte hinzu: »Wenn jeder Autor, der ein Honorar für eine Geschichte erhält, die ihre Entstehung Poe verdankt, den Zehnten für ein Monument des Meisters abgeben müsste, dann ergäbe das eine Pyramide so hoch wie die des Cheops.« Die Initialzündung des Kriminalromans begann hochliterarisch. In Poes Erzählung *Die Morde in der Rue Morgue* geht es um einen Doppelmord, begangen im vierten Stock eines Pariser Wohnhauses. Zwei Frauen, Mutter und Tochter, sind die Op-

fer. Am Tatort Spuren grässlicher Verwüstung, ein blutiges Rasiermesser, dicke Flechten von Haar, mitsamt den Wurzeln ausgerissen. Am Ende wird ein Menschenaffe als Täter dingfest gemacht, der geniale Detektiv ermittelt ihn durch messerscharfe Analyse. Natürlich repräsentieren Menschenaffe und Detektiv den ewigen Zwiespalt der Menschennatur, auf der einen Seite die sublimen Erkenntnis, auf der anderen der grauenvolle Atavismus. Vierzig Jahre nach Poe hat Robert Louis Stevenson dieses Modell zum Ausgangspunkt seiner Erzählung *Der seltsame Fall des Dr. Jekyll und Mr. Hyde* gemacht, worin der Held sich aufspaltet in ein Doppel-Ich, in einen Wohltäter der Menschheit und dessen unheimlich-gewalttätigen Doppelgänger. Auch einige Romane von Dickens, vor allem *Bleakhaus* und der unvollendete *The Mystery of Edwin Drood*, sind nach dem Modell des Kriminalromans geformt, wie auch Dostojewskis berühmtes *Verbrechen und Strafe*. Hinter diesen Büchern wird ein noch älteres Vorbild erkennbar, die mythische Erzählung von König Ödipus, der seinen Vater erschlagen und seine Mutter geheiratet hat. Dem klügsten aller Menschen, der sogar das Rätsel der Sphinx gelöst hat, obliegt es nun, das eigene Verbrechen aufzuklären, das heißt sich selbst auf die Spur zu kommen, nach der berühmten Lösung: »Erkenne dich selbst!« In aller Kriminalliteratur steckt ein Inkognito des Anfangs, und zwar, wie Ernst Bloch schrieb, »als ein Nichtgeheures, wohl gar sich selber noch Verhülltes«. So ergeht es auch dem Leser von Kriminalgeschichten, so trivial-versimpelt und massenhaft-reproduziert sie im Laufe der Zeit auch geworden sind. Unbewusst ist er auf der Suche nach dem Rätsel der eigenen Natur.

In der frühen Neuzeit hat die Literatur eine Reihe von mythologischen Helden hervorgebracht: Faust, Hamlet, Don Quijote, Don Juan, um nur die bekanntesten zu nennen. Im zwanzigsten Jahrhundert ist das nur noch der Kriminalliteratur gelungen: Sherlock Holmes, Father Brown, Philip Marlowe oder Kommissar Maigret. Patricia Highsmith hat es abgelehnt, als Kriminalschriftstellerin bezeichnet zu werden; sie sei nur interessiert an der Figur des Gelegenheitsverbrechers, der ihrer Überzeugung nach in allen Menschen stecke, hat sie erklärt.

Der Kriminalroman hat in der Zeit nach Conan Doyle viel Energie darauf verwendet, dieses kriminelle Potential zu verstecken und das Verbrechen als speziellen »Fall« zu isolieren. Und so verfahren noch heute viele Leser, die es vermeiden, sich über das Interesse, das sie zum Verbrechen hinzieht, Rechenschaft zu geben. Das änderte sich erst mit den Romanen von Dashiell Hammett und Raymond Chandler, die mit ihren Protagonisten Sam Spade und Philip Marlowe die Mythologie des Detektivs zwar auf die Spitze getrieben haben, an der Lösung der Fälle aber nur noch vordergründig interessiert waren. Das erstaunlichste Beispiel dafür war zweifellos Georges Simenon, der unter seinem Namen zweihundertvierzehn Bücher (neben den anonymen der frühen Zeit) veröffentlicht hat. Er unterschied zwischen den Romanen um Kommissar Maigret und den sogenannten »Psychos«, obwohl fast alle Bücher um eine Kriminalhandlung kreisen, die einen mit, die anderen ohne Detektiv. Simenon hat viele Bewunderer gehabt: von Cocteau über Walter Benjamin bis zu Hemingway und Faulkner. Patricia Highsmith hat ihn den größten Schriftsteller des zwanzigsten Jahrhunderts genannt, und Gabriel García Márquez ist ihr in diesem Urteil gefolgt. André Gide, Frankreichs Literaturpapst, war ein enthusiastischer Simenon-Leser, der sich mit dem Gedanken trug, eine Studie über ihn zu verfassen, und an Simenon schrieb: »Sie gelten als Schriftsteller für das Volk, aber Sie wenden sich keineswegs an die breite Masse. Schon allein die Themen Ihrer Bücher, die feineren psychologischen Probleme, die Sie aufwerfen – das alles ist für einen Leser geschrieben, der zu differenzieren weiß ...« Sonderbarerweise fühlten gerade Intellektuelle sich von Simenon angezogen, obwohl er ihnen wenig glich. »Intelligenz macht mir grässlich Angst, hat mir immer Angst gemacht«, schrieb er in seiner Antwort an Gide. Er war dankbar für den Versuch, ihn vom Makel des Populärschriftstellers zu befreien, aber zugleich grenzte er sich ab: »Gide«, sagte er später, »hat davon geträumt, ein Schöpfer zu sein und nicht der Moralist und Philosoph, der er war. Ich war genau sein Gegenteil, und daran dürfte es gelegen haben.« Alfred Andersch lobte viele Bücher Simenons als Meisterwerke, stellte dann aber verwundert fest:

»Doch wie er sich auch anstrengen mag, er kommt nicht in die Literaturgeschichte ... [die Kritik] spricht von Trivilliteratur. – Es ist ein Rätsel. Es gibt einem den Verdacht ein, unser ganzes Konzept von Literatur könne falsch sein.«

Wie aber steht es in diesem Buch mit der Moderne, das heißt mit der Literatur der Gegenwart? Muss der Kritiker, um an Virginia Woolfs Frage zu erinnern, nicht Stellung zu dem beziehen, was heute geschrieben wird? Tatsächlich stammt nur eines der vierzig hier behandelten Bücher aus den letzten dreißig Jahren: Orhan Pamuks *Das schwarze Buch*. Um diese Zurückhaltung zu erklären, könnte ich mich auf Ernst Bloch berufen, der vom »Dunkel des gelebten Augenblicks« gesprochen hat; dieses Dunkel lasse ein wirkliches Erleben nicht zu, schon gar nicht ein klares Begreifen des Erlebten. Das gilt auch für literarische Eindrücke. Versucht man aus dem Dunkel herauszutreten, so läuft man Gefahr, die Gegenstände im hellen Licht allzu deutlich und überscharf wahrzunehmen, das heißt die aktuellen Eindrücke zu überschätzen. Kritiker sind gezwungen, in hellem Tageslicht zu arbeiten. Wer die Literaturseiten der Zeitungen verfolgt, der stößt Jahr für Jahr, nein, Monat für Monat auf Bücher, die als Meisterwerke angepriesen werden, so zahlreich, dass die ganze Vergangenheit dahinter zu versinken scheint. Was wird davon bleiben? Geht man hundert Jahre zurück, erkennt man, dass die Prosa eines Spielhagen oder Paul Heyse (Nobelpreisträger immerhin), von Autoren also, die zu ihrer Zeit mindestens so hoch gestellt wurden wie Fontane, längst verwelkt ist. Geht man fünfzig Jahre zurück, bietet sich ein ähnliches Bild. In der »ZEIT-Bibliothek der 100 Bücher« tauchten zwar die Namen von Heinrich Böll und Max Frisch auf (der eine mit Erzählungen, der andere mit dem Roman *Stiller*), denen man heute kaum noch Einlass in den Kanon gewähren würde, während *Hundert Jahre Einsamkeit* von García Márquez und der *Roman eines Schicksallosen* von Imre Kertész fehlten. So kann ein zeitlicher Abstand von dreißig Jahren viel verändern.

Eine Autorin, deren Werk überdauert hat, ist Anna Seghers, die größte Erzählerin ihrer Generation. Wenn sie heute nicht

hoch im Kurs steht, so liegt das am politischen Wetterumschwung der Wendezeit, von dem nicht nur sie betroffen war. Nur wenige Jahre jünger als Zuckmayer, Ernst Jünger, Brecht und Kästner, erlebte sie den Ersten Weltkrieg intensiv genug, um ihn als prägende Erfahrung ins Bewusstsein zu nehmen. Als Schriftstellerin wurde sie mit der Erzählung *Der Aufstand der Fischer von St. Barbara* bekannt, die 1928 unter dem Pseudonym »Seghers« erschien. Nur Eingeweihte wussten, dass sich hinter dem *nom de plume* eine junge Kunsthistorikerin verbarg, mit wirklichem Namen Nelly Reiling, die Tochter eines Antiquitätenhändlers aus Mainz, die in Köln und Heidelberg Kunstgeschichte und Sinologie studiert hatte und mit einer Arbeit über Rembrandt promoviert worden war. Im selben Jahr 1928, in dem ihre Debüterzählung erschien, trat sie in die Kommunistische Partei ein. Diese politische Entscheidung wurde für Anna Seghers lebensbestimmend, doch ist sie kein zureichender Schlüssel für ihr Werk. Schon Hans Henny Jahn, der ihr Ende der zwanziger Jahre den Kleist-Preis zuerkannte, begründete diese Entscheidung mit den Worten: »Bei großer Klarheit und Einfachheit der Satz- und Wortprägung findet sich ... ein mitschwingender Unterton sinnlicher Vieldeutigkeit ... Darum verbrennt alles, was als Tendenz erscheinen könnte, in einer leuchtenden Flamme der Menschlichkeit.« Hellsichtig waren diese Sätze, weil Anna Seghers auch in ihren späteren Büchern die niemals verleugnete »Tendenz« mit emotionalem Reichtum und einer traumwandlerischen Beschreibungsgenauigkeit verband, deren Quelle jenseits politischer Bekenntnisse zu suchen ist. 1933 musste Seghers als Jüdin und Kommunistin Deutschland verlassen. Ihren bleibenden literarischen Rang begründen zwei im Exil geschriebene Romane der vierziger Jahre: *Das siebte Kreuz*, noch in Frankreich entstanden und später in Hollywood verfilmt, und ihr Meisterwerk *Transit*, größtenteils 1940 in Marseille geschrieben auf der abenteuerlichen Flucht vor den Nazis. Wer etwas über das Elend des Exils erfahren will, über den Albtraum des Wartens auf Papiere und Schiffspassagen, der kann es in diesem Buch erfahren, in dem sich ein realistisches Szenario in eine klaustrophobische Kafka-Welt verwandelt.

Ein Jahr vor Anna Seghers wurde Erich Kästner geboren, dessen einziger Roman *Fabian* (neben den Romanen für Kinder) zu meinen »Lieblingsbüchern« zählt, seit ich ihm vor vierzig Jahren zuerst begegnete. Das Buch erschien 1931 und ist im Untertitel als »Geschichte eines Moralisten« bezeichnet. Es war ein sehr zeitgemäßes Buch aus dem Berlin der späten Weimarer Republik, die bereits ihrem Ende entgegenaumelte. Die Geschichte eines Intellektuellen, der durch das Großstadtlabyrinth Berlin irrt, ohne einen Ausweg zu finden. Er sitzt in Cafés, leichtlebigen Etablissements, schläft mit Zufallsbekanntschaften in wechselnden Betten. Kästner beschreibt die libidinöse Verwilderung der Stadt mit einem Freimut, der ihm den Vorwurf eingetragen hat, er wolle solche Verwilderung feiern und fördern. Dabei hat sie ihn in Wahrheit erschreckt, nicht anders als seinen Romanhelden Fabian. Der fühlt sich verloren in der Großstadt Berlin, die ihm wie die große Hure Babylon dauernd unsittliche Anträge macht. *Fabian* ist ein politischer Roman und, wie Hilde Spiel schrieb, »neben Heinrich Manns *Untertan* der politischste Roman, den die Deutschen vor 1945 hatten«. Dass dies übersehen werden konnte, liegt an der trügerischen Leichtigkeit, der pointierten Knappheit und fast frivolen Offenheit von Kästners »neusachlicher« Schreibweise. Da ist eine gewisse atemlose Ungeduld, ein Weiterhasten, ein Hinweggleiten über Abgründe, in die genauer hinabzublicken dem Leser überlassen bleibt. Dann aber gibt es wieder apokalyptische Traumbilder von Straßenkampf- und Bürgerkriegsszenarien, die inspiriert sein mochten durch Erlebnisse aus dem Berliner Alltag, die aber über die Wirklichkeit des Jahres 1931 weit hinausweisen. Da schwirren, in Fabians Traum, Flugzeuge unter der Saaldecke, Dächer beginnen zu brennen, grüner Qualm quillt aus den Häusern, Menschen mit Gasmasken kriechen durch Trümmer. So etwas liest sich heute wie die prophetische Vorwegnahme der Brand- und Bombennächte des Zweiten Weltkriegs. Aufgeschrieben hat Kästner das fünfzehn Jahre früher, in der Agonie der Weimarer Republik, deren historischer Zusammenhang mit der kommenden Apokalypse uns heute nur allzu bewusst ist. Kästner hat diesen Zusammenhang ohnmächtig vorausgewusst: Fabians Alpträume waren seine eigenen.

Nun ist noch von einigen Büchern zu sprechen, an denen ich regelrecht gescheitert bin. Aus einer Art Eigensinn oder Eigenleben widersetzten sie sich dem Modus der öffentlichen Veranstaltung, vor allem dem Wechsel von Lesung und Kommentar. Das konnte an der äußeren Form der Bücher liegen, wie bei Choderlos de Laclos' Briefroman *Gefährliche Liebschaften*, aus dem zwar ein großartiger Film und sogar ein Theaterstück, Heiner Müllers *Quartett*, werden konnte, der sich aber nicht in eine zweistündige kommentierte Lesung zusammendrängen ließ. Es konnte auch an ihrer komplizierten Zeitstruktur liegen, wie in den Romanen William Faulkners, die auf wechselnden Zeitebenen unterschiedliche Bewusstseinsströme abbilden, oder auch an einer dialogischen Überladenheit, wie in den späten Romanen Dostojewskis, in denen eine Dialektik regiert, die nie wirklich zu einem Abschluss gelangt. Dass ich bei diesem gewaltigen Schriftsteller auf den Roman *Der Spieler* ausgewichen bin, stellt eine Verlegenheitslösung, wenn nicht gar eine Kapitulation dar – es sei hier unumwunden zugegeben. Schließlich gibt es Bücher, die bereits durch ihre Gesamtanlage, das heißt durch ihren äußeren Umfang und ihre innere Reichweite, in Verbindung mit bestimmten formalen Techniken, das gewählte »Format« sprengen. Zu ihnen gehören Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* und Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, zwei Meisterwerke der Romankunst, die hier nicht kommentarlos übergangen werden können.

Bei Prousts siebenbändigem Werk wäre eine Beschränkung auf den ersten Band *Unterwegs zu Swann (Du côté de chez Swann)* möglich gewesen, zumal er die berühmten Passagen über das Madeleine-Teegebäck und die Weißdornhecke enthält – an ihnen ließe sich das Proustsche Prinzip der unwillkürlichen Erinnerung beispielhaft deutlich machen. Doch wäre die planvolle Architektur des gesamten Zyklus, die nach den Worten von Wolfgang Koeppen »wunderbar proportioniert und herrlich vermauert bis in die Wolken reicht«, auf diese Weise nicht darstellbar gewesen. Überhaupt bin ich überzeugt, dass sich Prousts Zyklus nur im Ganzen und vom Schluss des letzten Bandes, *Die wiedergefundene Zeit*, her er-

schließt. Der Autor hat diese letzten Seiten unmittelbar nach dem Anfang des ersten Buches geschrieben, was man als Zeichen für die innere Zusammengehörigkeit der Texte verstehen muss. Es gehört zu den Grundtatbeständen von Prousts Roman, dass wir die Wirklichkeit nicht besitzen noch gar begreifen, außer in der Erinnerung. Erinnerung ist dabei weder Echo noch Reproduktion, sie ist die Beschwörung des im unmittelbaren Erleben in Dunkel gehüllten Augenblicks. Der Roman ist der Versuch, die Gesamtheit einer ins Unterbewusstsein abgesunkenen Welt aus der Erinnerung wiederzufinden, absichtslos, aber mit aller Schärfe der Konturen und Leuchtkraft der Farben, in ihrer ganzen sinnlichen Unmittelbarkeit. »Ein kleines Quantum reiner Zeit« (*«un peu de temps à l'état pur»*) wird es am Ende genannt: »Eine aus der Ordnung der Zeit herausgehobene Minute hat in uns, damit er sie erlebe, den von der Ordnung der Zeit befreiten Menschen erschaffen.« Das Wunder, das am Ende des siebten Bandes verheißen wird, ist da als Roman längst Wirklichkeit geworden. Das Prinzip der *mémoire involontaire* sichert Prousts Buch seinen luftigen, gleichsam schwebenden Aggregatzustand, in den man sich träumerisch versenken kann unter völligem Ausschluss der realen Welt, die, sobald sie den Lesenden aufstört, auch das innere Gleichgewicht eines Buches gefährdet, über das Valéry gesagt hat: »Darin nähert sich der Roman deutlich dem Traum ...« Die Eigenart und »Modernität« von Prousts Erzählweise kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Autor eine Welt von gestern beschreibt, die mit dem Ersten Weltkrieg unterging. Ihre Topographie, ihr Personal, ja ihre gesamte innere Bewegung, liegen mit dem ersten, 1913 erschienenen Band weitgehend fest, auch wenn die letzten Bände des Zyklus erst zehn Jahre später und teilweise postum publiziert wurden. Das unterscheidet die *Recherche* fundamental von Musils *Mann ohne Eigenschaften*, der im August 1913 einsetzt und den Beginn des Ersten Weltkriegs ein Jahr später bereits in den Blick nimmt: »Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum; es wanderte ostwärts, einem über Russland lagernden Maximum zu, und verriet noch nicht die Neigung, diesem nördlich auszuweichen ...« Während Proust sich auf

die Suche nach der verlorenen Zeit begab, begann Musil seinen Roman im Bewusstsein der verlorenen Zeit und eines verlorenen Landes, das er Kakanien nannte. Hier trennen sich die Welten des neunzehnten und des zwanzigsten Jahrhunderts an der Schwelle, die mit dem Weltkriegsbeginn bezeichnet ist; sie wird unmittelbar greifbar in den unterschiedlichen Härtegraden der Sprache. Gregor von Rezzori, der letzte skeptisch-ironische Nachfahre von Musils Kakanien, der sich selbst als »Epochenschlepper« begriff, empfand gegenüber Proust und Musil ein »doppelschichtiges Epigonentum«, das er mit den Worten ausdrückte: »Merkwürdig ist, dass ich nach zehn Seiten Musil für mindestens drei Wochen entmutigt bin, zu schreiben, während Proust mich anregt.«

Unter den vierzig Büchern sind, neben vier russischen und fünf amerikanischen, jeweils zehn Bücher der englischen und der deutschen Literatur, während die französische nur mit sechs Titeln vertreten ist. Dabei hat sie von allen Nationalliteraturen zweifellos die älteste und dichteste Kontinuität. Mit keiner Literatur habe ich mich eingehender beschäftigt, von keiner so viel gelernt, von keiner bin ich so stark geprägt worden wie von der französischen, ihr verdanke ich einen Großteil meiner geistigen Inhalte. Deswegen soll ihr an dieser Stelle einmal gehuldigt werden. Auch wenn die englische Literatur vielleicht vielfältiger und offener, die russische umfassender und weiter, die deutsche in mancher Hinsicht, um Sieburgs Wort aufzugreifen, profunder und poetischer ist als die französische, so hat das Rein-Literarische doch nirgendwo so klaren und deutlichen Umriss gewonnen wie in Frankreich. »C'est de la littérature«, sagte man vor hundert Jahren, wenn man ausdrücken wollte, dass etwas »bloß Literatur«, »nur Literatur« sei, also etwas Leeres, Unechtes, Oberflächliches, aber noch in dem negativen Ausdruck war aufbewahrt, dass sich die französische Kultur zutiefst als eine literarische Kultur verstand. Kein Autor repräsentierte sie so mustergültig wie André Gide, der in der Epoche zwischen den Weltkriegen so etwas wie das geistige Oberhaupt Frankreichs war. Ein halbes Jahrzehnt lang war es *sein* Geist, der mich im stärksten bestimmt, beein-

flusst, fasziniert hat, Inbegriff »gelebter Literatur«. Von seinem Kontrahenten Paul Claudel, dem Vertreter eines erneuerten Katholizismus, mit dem er eine große Korrespondenz geführt hat, stammt das Wort, Gide sei ein »Verderber der Jugend« gewesen, ganz in dem Sinn, wie man es im antiken Athen von Sokrates sagte. Für mich war er ein intellektueller Befreier, *der* Befreier, möchte ich sagen, auch wenn das Abwerfen von Fesseln zuweilen ein schmerzhafter Prozess ist. Damals, Mitte der sechziger Jahre, versuchte ich alle meine Freunde für Gide zu gewinnen, ich las jede Zeile von ihm, die ich in deutscher Übersetzung auftreiben konnte, ich begann, Französisch zu lernen, um auch das übrige Œuvre lesen zu können, und machte mich, gerade zweiundzwanzig Jahre alt, tollkühn daran, zusammen mit einem Freund Gides Frühwerk *Les Cahiers d'André Walter* ins Deutsche zu transferieren. Das Buch erschien 1969, zum hundertsten Geburtstag des Meisters, als meine Gide-Obsession bereits im Abklingen begriffen war. Heute ist Gide in Frankreich zwar noch immer ein großer Name, er wird als literarische Autorität zitiert, aber sein Ruhm hat alle populären Elemente eingebüßt, während er bei uns fast vergessen ist. Gerade jüngere Leser, deren Idol er einst war, wissen wenig mit ihm anzufangen. Vor einigen Jahren las ich noch einmal seinen berühmtesten Roman, *Die Falschmünzer*, und fand, es sei noch heute ein bedeutendes und lesenswertes Buch. Seine Konstruktion, sein Personal, seine Gedanklichkeit fesselten mich aufs Neue. Man erkennt die Traditionen und Einflüsse, die vorwiegend aus früheren Jahrhunderten kommen: Montaigne, Pascal, die Moralisten, mit einer kräftigen Dosis Dostojewski und Joseph Conrad. Man begreift, warum Gide als Unruhestifter galt. Er untergräbt die Konventionen: die Familie, die Ehe, die »Stimme des Blutes« usw., er zielt auf die moralische Heuchelei der bürgerlichen Gesellschaft. Das alles ist subtil und durchdacht, rational noch in den anarchischen Momenten – das Buch eines großen Schriftstellers ohne elementare Kreativität, gespeist aus älteren Traditionszusammenhängen. Gide erhielt 1947 den Nobelpreis, der Louis Aragon, einem Autor der nächsten Generation, versagt blieb. Aragon kam vom Surrealismus her, schloss sich den Kommunisten

an und wurde danach leichtfertig dem »sozialistischen Realismus« zugerechnet, was in seinem Fall nur eine propagandistische Leerformel war. Aragons großer, vierteiliger Zyklus *Le monde réel* (*Die wirkliche Welt*), erschienen zwischen 1934 und 1944, ist zweifellos das bedeutendste Romanwerk französischer Sprache nach Proust, ein Wunderbuch, in dem fast alle Stränge des traditionellen französischen Romans zusammenfließen. Man nehme als Beispiel den zweiten Band des Zyklus, *Die Viertel der Reichen*, den Stephan Hermlin ins Deutsche übersetzt hat. Da ist, in der Psychologie der Figuren und der Analyse des Provinzmilieus, das Vorbild Stendhals; in der Anlage der Hauptfiguren Edmond und Armand das Vorbild Balzacs, speziell der *Illusions perdues*; in den scharfumrissenen, fast satirischen Kurzszenen das Vorbild Maupassants; in der provinziellen Tristesse und Schärfe der Beobachtung das Vorbild Flauberts; im Pathos der Massenszenen und dem tieferen Symbolismus das Vorbild Zolas. Und alles getragen und bestimmt von einer wunderbar transparenten, geschmeidigen Sprache, deren Ironie in alle Richtungen wirkt. Gibt es in deutscher Literatur Vergleichbares? Hermlin nannte Aragon zum sechzigsten Geburtstag »Frankreichs größten lebenden Dichter ...« Bei uns ist er über eine Art Geheimruhm nie hinausgekommen.

Ein älteres Monument französischer Romankunst ist Émile Zola. Er ist es bereits durch die überwältigende Fülle seines Werks, voran die zwanzig Bände seines Zyklus *Die Rougon-Macquart*. Trotzdem hatte er in Deutschland meist einen schweren Stand. Im Vergleich mit Balzac mag es ihm an romantischem Glanz fehlen, gemessen an Flaubert an künstlerischer Vollendung – doch überwältigt die erzählerische Kraft, der Wille zur Totalität, das visionäre Element, das hinter dem naturalistischen Projekt zu spüren ist. Flaubert war der »Anfang der Moderne« in der Literatur, aber das von Zola geschilderte Kaiserreich war der Anfang der Moderne in der *Wirklichkeit*: die Industrie, die Stahlbauten, die Boulevards, die Warenhäuser, die Bodenspekulation, die Geldwirtschaft, die Börse, die rücksichtslose Ausbeutung, die große Prostitution. Das alles ist Zola. Er dringt nicht so tief ein wie Flaubert, um-

fasst aber ein größeres Maß an Wirklichkeit. Vielleicht hat kein Schriftsteller je ein größeres umfasst. »Zola: oder die Freude zu stinken« hat Nietzsche gesagt, von »Schweinetrögen« haben andere Zeitgenossen gesprochen. Sie waren schockiert von so viel Wirklichkeit und nahmen die Außenseite, die naturalistische Drastik, als Vorwand. Heute, da wir an Stärkeres gewöhnt sind, erkennt man den eminenten Wirklichkeitssinn und begreift, wie neu, wie kühn, wie revolutionär Zola in seiner Zeit gewirkt haben muss – Stendhal und Flaubert erscheinen neben ihm wie Klassizisten. Den sozialen Roman gab es schon vor Zola bei Victor Hugo, in *Les Misérables*, da war er noch hochherzig und pathetisch, ein großes Fresko, mit grobem Pinsel gemalt. Zola aber kennt jedes Detail, er macht sich kundig, er kennt die Wirklichkeit viel genauer. Aufschlussreich ist der Bericht der Brüder Goncourt über ihre erste Begegnung mit Zola (14. Dez. 1868). Da ist er achtundzwanzig Jahre alt und hat von den zwanzig Bänden der *Rougon-Macquart* noch keinen geschrieben, aber die Idee des Werks und die Vision seiner Ausgestaltung leben bereits in ihm. Die Goncourts finden auf den ersten Blick einen Normalmenschen mit leerem Gesicht, entdecken dahinter die Feinheiten, »an erlesenes Porzellan erinnernde Züge des Gesichts, gemeißelte Augenlider, seltsame Biegungen der Nase«. Etwas »Weibisches« wird konstatiert, dann wieder »scharfer Wille« und »wütende Energie«. Wie genau sie beobachtet haben! Als würden sie ihr Gegenüber durch ein Lorgnon betrachten. Thomas Mann hat Zola als Humanitätsapostel geschmäht. Dabei hat man bei Lektüre der Romane niemals den Eindruck, Zola sei »Optimist«, er glaube an das Gute im Menschen, an den moralischen Fortschritt. Das Gegenteil trifft zu. Er zeigt die »Bestie im Menschen«, in *allen* Menschen, in den Ausbeutern wie den Ausgebeuteten, aber die Bestialität der Ausbeuter ist die abscheulichere, deswegen gehört seine Anteilnahme den Armen, deswegen färbt er seine Schilderung mit so viel Gefühl, dass man sich gedrängt fühlt, Partei zu ergreifen.

Gehen wir in der langen Kette großer französischer Romane um hundert Jahre zurück, zu Denis Diderot. Sein Roman *Jacques der Fatalist und sein Herr*, ist eines der originellsten Bü-

cher der Weltliteratur, eine scharfsinnige Studie über das Problem von Herr und Knecht, bedeutungsvoll für Hegel wie für Marx. Der Roman entstand zwischen 1773 und 1775, erschien aber erst ein gutes Jahrzehnt nach dem Tod des Autors. Eine reguläre Verlagsveröffentlichung hätte sicher die Zensur auf den Plan gerufen, denn kaum eine der damals gültigen Wahrheiten blieb in dem Buch unerörtert und unangefochten. Nur Auszüge aus dem Roman wurden zu Diderots Lebzeiten in der *Literarischen Korrespondenz* des Barons Grimm veröffentlicht, einem informellen Organ für die Insider der Aufklärung. Goethe und Schiller hatten Zugang zu diesen Manuskripten und nutzten sie für ihre Zwecke; Schiller, indem er eine eingeschobene Novelle, *Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache*, übersetzte. Jacques und sein adliger Herr diskutieren bei jeder sich bietenden Gelegenheit über das Problem der Willensfreiheit. Paradoxerweise ist der weltgewandte, tatkräftige und vorwitzige Jacques Anhänger eines stoischen Fatalismus und betont bei allem, was passiert, es habe in der großen himmlischen Schicksalsrolle gestanden, während sich sein langweiliger und schläfriger Herr zur Freiheit des Willens bekennt, ohne von ihr im Leben Gebrauch zu machen. Diderot wählt wie in den meisten seiner Werke die offene Form des Dialogs, wobei die Gespräche immer wieder vom Erzähler unterbrochen werden, der sich mit Kommentaren, Reflexionen und erzähltechnischen Überlegungen zu Wort meldet. Auch *Jacques der Fatalist und sein Herr* ist ein Wunderbuch, und ich kann nur bedauern, dass hier Zeit und Platz fehlen, das Wunder weiter auszumalen. Nur Goethes Wort darf nicht fehlen, Diderots Roman sei eine »sehr köstliche und große Mahlzeit, mit großem Verstand zugericht' und aufgetischt«. – Geht man weitere hundert Jahre zurück, gelangt man zu dem kleinen Meisterwerk *La Princesse de Clèves* der Madame de Lafayette, anonym veröffentlicht 1678. Der Kurzroman erstaunt durch die Radikalität, mit der hier, auf dem Höhepunkt der französischen Klassik, ein Liebeskonflikt, ein Konflikt von *passion* und *raison*, von Leidenschaft und Vernunft, unerbittlich zu einem tragischen Ende geführt wird. Man hat dieses Buch als Ausgangspunkt des modernen psychologischen Ro-

mans in Frankreich bezeichnet, und tatsächlich war es von großem Einfluss auf die Liebesromane der Folgezeit und überhaupt auf den französischen Gesellschaftsroman. Nur zehn Jahre vor der *Prinzessin von Clève* war in Deutschland Grimmelshausens *Abentheuerlicher Simplicissimus* erschienen. Ein heutiger Leser, der sich ohne Übersetzungshilfe durch die barocke Sprachflut hindurcharbeiten muss, spürt den historischen Abstand, der ihn von Grimmelshausen trennt, und staunt über die an lateinischen Vorbildern geschulte sprachliche Strenge und rationalistische Klarheit des französischen Buches, in dem aller Wildwuchs beschnitten ist und bereits das Regelwerk der gerade begründeten Académie française triumphiert.

Geht man nochmals hundertdreißig Jahre zurück, zu Rabelais' Roman *Gargantua und Pantagruel*, gelangt man in eine ganz andere, darum nicht weniger französische Welt. Auch Frankreich trug zwei Seelen in seiner Brust. Goethe sah das Land am besten durch Voltaire und den Sonnenkönig repräsentiert, Schiller war anderer Meinung und plädierte für den guten König Henri Quatre, indem er zu bedenken gab, dass Frankreich nicht mit Paris und schon gar nicht mit Versailles, das Land der Bauern und Winzer nicht mit der Académie française zu verwechseln ist. Tatsächlich gehören strotzende Lebensfreude und überquellende Phantasie nicht weniger zum französischen Nationalcharakter als strenger Rationalismus und Verfeinerung der Sprache. Für all das steht Rabelais. *Gargantua und Pantagruel* ist der Roman des großen Gelächters und überhaupt der wohl größte humoristische Roman der europäischen Literatur, das originellste, wildeste, tollste, komischste, sprachmächtigste, aber auch unflätigste aller Bücher. Sein Autor führt darin den endlosen Kampf des Satirikers gegen die Allmacht der Dummheit und die Allgegenwart der Vorurteile. Es umfasst zugleich einen ganzen Kosmos an Geist und Gelehrsamkeit, Erfindungskraft und Sprachlust, Gelächter und Tiefsinn. Zwar sind viele historische Anspielungen des Buches kaum noch greifbar, der zeitgeschichtliche Hintergrund ist selbst dem kulturgeschichtlich Gebildeten kaum gegenwärtig, dennoch ist der Roman als Ganzes ungemein leben-

dig, dauerhaft aktuell und prophetisch – als künstlerische Hervorbringung ein Rätsel und auch ein sprachschöpferisches Werk ersten Ranges. Rabelais war nicht nur ein grandioser Spaßmacher und phantasieberauschter Fratzenschneider, er war auch ein großer Gelehrter und Humanist, ein Aufklärer, ein freier Geist. Er verkörpert beide Seiten des *esprit gallois*: die Vernunfttradition und das große Gelächter, die Toleranz und den kolossalen Humor. Man denke an die endlosen Wortreihen, die das Buch durchziehen, wenn etwa die Buchtitel der Bibliothek von Saint Victor aneinandergereiht werden – nicht auszuschließen, dass Peter Weiss sich in der *Ästhetik des Widerstands* darauf bezog. Bei Rabelais sind es Orgien der Sprache und Delirien burlesker Übertreibung, die an die Wortspiele der Dadaisten oder die Kreationen der Nonsenspoeten erinnern. Sie gipfeln in der Beschreibung körperlicher Funktionen, von Essen und Trinken, von sinnlichen Exzessen und sexuellen Phantasien. Das Schöne steht neben dem Hässlichen, das Anmutige neben dem Widerwärtigen, das Anziehende neben dem Unziemlichen, das Fäkalische wird nicht ausgespart. Die beiden Riesen Gargantua und Pantagruel sind Werkzeuge und Sprachrohre von Rabelais' satirischem Witz. Pantagruels bester Freund heißt Panurg, ein heruntergekommener Scholar, der durch die Kenntnis von sieben bekannten und einigen selbsterfundenen Sprachen verblüfft. Er ist ein Tunichtgut, Falschspieler, Zechbruder und Räuber, der anders als die beiden Riesen das Realitätsprinzip vertritt. Panurg (sinngemäß »der mit allen Wassern Gewaschene«) ist die wichtigste Figur des Buches, ein komplexer Charakter, gelehrt und verschlagen, liebenswürdig und grausam, höfisch gebildet und ordinär, eine undurchschaubare Figur. Milan Kundera hat ihn die erste individuell ausgeformte Gestalt des europäischen Romans genannt. In ihm lebt die Vagantentradition Villons fort, der Realismus des Schelmenromans und die Lebenslust Eulenspiegels, der zu Lebzeiten Rabelais' die literarische Bühne betrat. Über *Gargantua und Pantagruel* ist gesagt worden, es sei eines jener Bücher, die Zeugnis ablegen für den Charakter eines Volkes. Man darf darin ein Zeugnis gallischen Humors sehen, wie er im sechzehnten Jahrhundert blühte und später, in vielen Epo-

chen und Literaturen, weiterwirkte, bei Cervantes und Shakespeare, Swift und Laurence Sterne, Diderot und Balzac. In Deutschland haben sich Wieland, Goethe und Jean Paul auf Rabelais bezogen, und noch die *Blechtrommel* ist ein später Abkömmling von Rabelais' Roman, der Zwerg Oskar Matzerath ein Nachfahr der Riesen Gargantua und Pantagruel. Viele Möglichkeiten und Techniken neuzeitlicher Romankunst, etwa das mutwillige Spiel mit der Fiktion und das Erzählen über das Erzählen, werden in dem Roman erprobt und vorweggenommen, mit bizarrer Erfindungsgabe und unerschöpflicher Sprachkraft. Einmal geschieht etwas Unerhörtes, eine Innovation ersten Ranges, wenn der Autor, Maître Alcofribas, wie er sich nennt, auftaucht in seinem eigenen Buch, mitten hineinläuft in das bunte Geschehen und unversehens in das Maul des Riesen gerät. Der Autor als Augenzeuge und Akteur: Rabelais war der erste, der mit dieser Fiktion bewusst operierte. Sie gibt ihm zugleich Gelegenheit, neben der realen Welt eine zweite, andere Welt zu entwerfen, eine Welt in Pantagruels Mund. Rabelais inszeniert all dies als literarisches Spiel, und es ist nur ein kleiner Schritt zu dem Gedanken, dass alle Welten, die wirklichen und die möglichen, im Universum des Romans enthalten sind, gemäß der Idee: das Buch als Welt, die Welt als Buch. So ist nicht auszuschließen, dass auch die ganze Kunst des Romans bereits in diesem Buch beschlossen liegt.

Nachweise

Eins der ganz großen] Rolf Vollmann: Die wunderbaren Falschmünzer. Ein Roman-Verführer, 2 Bde., Frankfurt am Main 1997, Bd. 2, S. 545. – *Eine Prosaerzählung*] E. M. Forster: Ansichten des Romans, Frankfurt am Main 1949, S. 13 f. – *Der die Phänomene*] Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Bd. 17 (Wilhelm Meisters Wanderjahre · Maximen und Reflexionen), Frankfurt am Main 1987, S. 797. – *Halbbruder*] Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung, in: Sämtliche Werke Bd. V (Erzählungen. Theoretische Schriften), München-Wien 2004, S. 741. – *Weitaus die meisten ... um in ihrem Nebel ... Ist es nicht Pflicht*] Virginia Woolf: Granit und Regenbogen. Essays, Frankfurt am Main 2014, S. 9. – *Wir müssen auf der Schwelle*]

Zit. nach Wolf Lepenies: *Sainte-Beuve. Auf der Schwelle zur Moderne*, München-Wien 1997, S. 7. – *Was Sie vor Augen haben*] Hans Magnus Enzensberger: *Kiosk. Neue Gedichte*, Frankfurt am Main 1995, S. 96f. – *Deutschland hat Russland*] Franz Kafka: *Tagebücher 1910–1923*, Frankfurt am Main 1983, S. 305. – *Arrogante Forderung ... seine besondere Machart*] Thomas Mann: *Thomas Mann: Einführung in den ›Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke XI (Reden und Aufsätze 3)*, Frankfurt am Main 1990, S. 610f. – *Beziehungszauber*] Thomas Mann: *Reden und Aufsätze I. Gesammelte Werke Bd. IX*, Frankfurt am Main 1974, S. 520. – *Und eben damit*] Thomas Mann: *Einführung in den ›Zauberberg*, a. a. O., S. 611. – *Alles kommt über Satellit*] Hans Magnus Enzensberger: *Kiosk*, a. a. O., S. 31. – *Ein Candide*] Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Band 1*, München-Wien 1978, S. 713. – *In einem Kreis*] W. Somerset Maugham: *Books and You. Eine kleine persönliche Geschichte der Weltliteratur*, Zürich 2006, S. 74f. – *Goethe hat ... Nun ja, die*] Ebd., S. 77f. – *Der Fremdheit des Romans*] Thomas Mann: *Die Kunst des Romans*, in: *Gesammelte Werke in 13 Bänden. Band X (Reden und Aufsätze 2)*, Frankfurt am Main 1990, S. 361. – *Dieses wichtige Buch*] André Gide: *Tagebuch 1023–1939 (Gesammelte Werke III)*, Stuttgart 1991, S. 742. – *Gewisse Vorzüge*] Theodor Fontane: *Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen, Bd. 1*, München 1969, S. 295f. – *Ich habe eine große*] Die Lebensgeschichte Adalbert Stifters in Briefen, Tübingen/Stuttgart 1951, S. 204. – *Geist der verzaubernden*] Thomas Mann: *Die Kunst des Romans*, a. a. O., S. 352. – *Das eigentlich Poetische*] Friedrich Sieburg: *Nur für Leser. Jahre und Bücher*, München 1961, S. 109. – *Dass ein meisterhafter*] Ebd., S. 89. – *The air of*] Henry James, *The Art of Fiction*, in: *The Portable Henry James*, London 1979, S. 399. S. 24. – *Ich habe die Pickwick Papers*] Fernando Pessoa: *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernaro Soares*, Zürich 2003, S. 271. – *Die Romanautoren sollten*] James Wood: *Die Kunst des Erzählens*, Reinbek bei Hamburg 2011, S. 48. – *So manches ging*] Daniel Kehlmann: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 135. – *Flaubert, der so gern*] Jean-Paul Sartre: *Der Mensch und die Dinge. Aufsätze zur Literatur 1938–1946*, Reinbek b. Hamburg 1978, S. 158. – *Merken Sie sich*] Vladimir Nabokov: *Deutliche Worte. Interviews-Leserbriefe-Aufsätze (gesammelte Werke Bd. XX)*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 110. – *Eine Fata Morgana*] Zit. nach Dieter Zimmer: *Zumutungen an das Denken*, *Die Zeit*, 15.07.1977. – *Ornamente aus Zufällen*] Vladimir Nabokov: *Fahles Feuer*, Hamburg 1968, S. 64. – *Wie unsinnig*] Ebd., S. 43. – *Obwohl ich durch langen*] Ebd., S. 314f. – *Ganz in der Amphore*] Vladimir Nabokov: *Vorlesungen über russi-*

sche Literatur (Werke Bd. XVII), Reinbek bei Hamburg 2013, S. 10. – *Durch und durch zweitklassigen*] Ebd., S. 623. – *Alles, was Gorkij* Bertolt Brecht: Werke Bd. 21 (Schriften I), Frankfurt am Main 1992, S. 551. – *Schlechtes Buch*] Geir Kjetsaa: Maxim Gorki. Eine Biographie, Hamburg 1996, S. 204. – *Es war zu jener Zeit*] Knut Hamsun: Hunger, in: Sämtliche Romane und Erzählungen. Bd. I, München 1958, S. 21. – *Großartige Buch ... die für erwachsene*] Virginia Woolf: Frauen und Literatur. Essays, Frankfurt am Main 1989, S. 163. – *Der Kampf Flanterns*] Stefan Zweig: Eulenspiegel Redivivus, in: Begegnungen mit Büchern, Frankfurt am Main 1983, S. 197. – *Wohin soll man dieses Buch stellen?... Soll man ihn*] Arthur Holitscher: Ansichten: Essay, Aufsätze, Kritiken, Reportagen, 1904-1938, Berlin 1979, S. 255 ff. – *Dieses herrliche vielgeliebte*] Alfred Döblin: Kleine Schriften IV, Düsseldorf 2005, S. 339. – *Brecht klapperten ... Die Kriminalromane*] Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands, Frankfurt am Main 1991, S. 318 f. – *Entstanden ist Literatur*] Vladimir Nabokov: Die Kunst des Lesens. Meisterwerke der europäischen Literatur, Frankfurt am Main 1991, S. 30. – *Auf einer anderen Ebene*] Vladimir Nabokov: Deutliche Worte, a. a. O., S. 75. – *Wir verschlangen*] Ernst Jünger: Sämtliche Werke (Strahlungen III), Stuttgart 1982, S. 500. – *Jeder einzelne*] Arno Schmidt: Essays und Aufsätze, Bargfeld 1995, S. 417. – *Ich habe anschließend*] Ebd. – *[er] hatte die aufmerksame*] Marcel Proust: Sodom und Gomorrha (Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 4), Frankfurt am Main 1999, S. 624. – *Wenn jeder Autor*] Sir Arthur Conan Doyle: Through the Magic Door, London 1907, chapter 6 [Übersetzung vom Autor]. – *Als ein Nichtgeheures*] Ernst Bloch: Philosophische Ansicht des Detektivromans, in: Gesamtausgabe 9 (Literarische Aufsätze), Frankfurt am Main 1977, S. 259 f. – *Sie gelten als Schriftsteller*] Georges Simenon/André Gide: Briefwechsel, Zürich 1977, S. 12 f. – *Intelligenz macht mir*] Ebd., S. 32. – *Gide hat davon geträumt*] Ebd., S. 121 f. – *Doch wie er sich auch anstrengen*] Alfred Andersch: Gesammelte Werke Bd. 10 (Essayistische Schriften 3), Zürich 2004, S. 100 f. – *Dunkel des gelebten*] Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung (Kapitel 1-32), in: Gesamtausgabe in 16 Bänden, Bd. 5, Frankfurt am Main 1977, S. 343. – *Bei großer Klarheit*] Zit. nach Hans Mayer: Der Widerruf. Über Deutsche und Juden, Frankfurt am Main 1994, S. 278. – *Neben Heinrich Manns*] Hilde Spiel: Spiegelbild einer Generation, in: Romane von gestern – heute gelesen. Band 2: 1918-1933. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt am Main 1989, S. 302. – *Wunderbar proportioniert*] Wolfgang Koeppen: Gesammelte Werke in sechs Bänden. Bd. 6 (Essays und Rezensionen), Frankfurt am Main 1986, S. 176. – *Ein kleines Quantum ... Eine aus der Ordnung*] Marcel Proust: Auf der Suche

nach der verlorenen Zeit 7 (Die wiedergefundene Zeit), Frankfurt am Main 2002, S. 267. – *Darin nähert sich*] Paul Valéry: Marcel Proust zu Ehren, in: Werke in 7 Bänden. Bd. 3: Zur Literatur, Frankfurt am Main 1989, S. 423. – *Über dem Atlantik*] Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften (Werke I), Hamburg 1978, S. 9. – *Doppelschichtig ... Merkwürdig ist*] Gregor von Rezzori an Hanjo Kesting, New York, 16.12.1994 [unveröffentlicht]. – *Frankreichs größten*] Stephan Hermlin: Ein Gruß für Aragon, in: Äußerungen 1944-1982, Berlin und Weimar 1983, S. 253. – *Zola: oder die Freude*] Friedrich Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, Werke in drei Bänden, hrsg. von Karl Schlechta, München 1954, Bd. 2, S. 991. – *An erlesenes Porzellan*] Tagebuch der Brüder Goncourt, München 1947, S. 178 f. – *Sehr köstliche*] Johann Wolfgang Goethe an Johann Heinrich Merck, 7. April 1780, in: Goethes Briefe und Briefe an Goethe, Hamburger Ausgabe in 6 Bänden, München 1988, Bd. 1, S. 300.