

Unverkäufliche Leseprobe aus:

Milan Kundera

Der Vorhang

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Bewusstsein der Kontinuität

Über meinen Vater, der Musiker war, wurde folgende Anekdote erzählt. Er ist irgendwo mit Freunden, wo aus einem Radio oder von einem Plattenspieler die Akkorde einer Sinfonie erklingen. Die Freunde, alle Musiker oder Musikliebhaber, erkennen sofort Beethovens *Neunte*. Sie fragen meinen Vater: »Was ist das für ein Stück?« Und er, nach langem Überlegen: »Das hört sich an wie Beethoven.« Alle müssen ein Lachen unterdrücken: mein Vater hat die *Neunte Sinfonie* nicht erkannt! »Bist du sicher?« – »Ja«, sagt mein Vater, »der späte Beethoven.« – »Woher weißt du, dass es der späte ist?« Worauf mein Vater sie auf eine bestimmte Harmonienfolge aufmerksam macht, die der jüngere Beethoven nie hätte benutzen können.

Die Anekdote ist sicher nur eine maliziöse Erfindung, doch veranschaulicht sie gut, was das Bewusstsein für historische Kontinuität ist: eines der Zeichen, an denen wir einen Menschen als Angehörigen der Zivilisation erkennen, die die unsere ist (oder war). Alles nahm in unseren Augen die Gestalt einer Geschichte an, erschien wie eine mehr oder weniger logische Folge von Ereignissen, Einstellungen, Werken. In meiner frühen Jugend kannte ich ganz selbstverständlich, mühelos die genaue Chronologie der Werke meiner Lieblingsautoren. Unvorstellbar der Gedanke, Apollinaire habe *Alcools* nach *Calligrammes* geschrieben, denn

wäre es so gewesen, wäre er ein anderer Dichter, hätte sein Werk einen anderen Sinn! Ich liebe jedes Gemälde von Picasso um seiner selbst willen, aber auch Picassos Gesamtwerk als einen langen Weg, dessen aufeinanderfolgende Perioden ich auswendig kenne. Die berühmten metaphysischen Fragen: woher kommen wir? wohin gehen wir? haben in der Kunst einen konkreten, klaren Sinn und bleiben keineswegs unbeantwortet.

Geschichte und Wert

Stellen wir uns einen zeitgenössischen Komponisten vor, der eine Sonate geschrieben hat, die in ihrer Form, ihren Harmonien, ihren Melodien den Sonaten Beethovens gleicht. Stellen wir uns sogar vor, diese Sonate wäre so meisterhaft komponiert, dass sie, wäre sie wirklich von Beethoven, zu seinen Meisterwerken gezählt hätte. Trotzdem, von einem Zeitgenossen komponiert, würde sie lächerlich wirken, wie großartig sie auch sein mag. Bestenfalls würde man ihrem Verfasser als einem Virtuosen der Nachahmung applaudieren.

Wie? Man empfindet bei einer Sonate von Beethoven ein ästhetisches Vergnügen, und verspürt keines bei einer im gleichen Stil und mit gleichem Reiz, wenn sie von einem unserer Zeitgenossen stammt? Ist das nicht der Gipfel der Heuchelei? Das Empfinden von Schönheit ist, statt spontan, statt von unserer Sensibilität eingegeben, demnach von unserer Vernunft bedingt, von der Kenntnis eines Datums?

Da kann man nichts machen: unsere Wahrnehmung von Kunst ist so eng mit unserem historischen Bewusstsein verknüpft, dass dieser Anachronismus (ein von heute stammendes Beethovenwerk) *spontan* (nämlich ohne jede Heuchelei) als lächerlich, falsch, unpassend, ja ungeheuerlich empfunden würde. Unser Bewusstsein der Kontinuität ist so stark, dass es bei der Wahrnehmung jedes Kunstwerks eine Rolle spielt.

Jan Mukarovsky, der Begründer der strukturalistischen Ästhetik, schrieb 1932 in Prag: »Einzig die Annahme des objektiven ästhetischen Wertes verleiht der historischen Entwicklung der Kunst einen Sinn.« Anders gesagt: wenn der ästhetische Wert nicht existiert, ist die Geschichte der Kunst nur ein unermessliches Depot mit Werken, deren chronologische Reihenfolge keinerlei Sinn hat. Und umgekehrt: nur im Kontext der historischen Entwicklung einer Kunst ist der ästhetische Wert einer Kunst wahrnehmbar.

Aber von welchem objektiven ästhetischen Wert kann man sprechen, wenn jede Nation, jede historische Periode, jede gesellschaftliche Gruppe ihren eigenen Geschmack hat? Soziologisch gesehen hat die Geschichte einer Kunst keinen Sinn an sich, sie ist Teil der Geschichte einer Gesellschaft, ebenso wie die Geschichte ihrer Kleidung, ihrer Bestattungs- und Hochzeitsriten, ihrer Sportarten oder Feste. So ungefähr wird der Roman in dem Artikel behandelt, der ihm in der *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert (1751–1772) gewidmet ist. Der Verfasser dieses Textes, der Chevalier de Jaucourt, spricht dem Roman eine große Verbreitung zu (»er wird von fast allen gelesen«), einen mora-

lischen Einfluss (mal nützlich, mal schädlich), aber keinen ihm eigenen spezifischen Wert; übrigens erwähnt er fast keinen der Romanciers, die wir heute bewundern: weder Rabelais noch Cervantes, Quevedo, Grimmelshausen, Defoe, Swift, Smollett, Lesage, noch den Abbé Prévost; der Roman stellt für den Chevalier de Jaucourt weder eine autonome Kunst noch eine autonome Geschichte dar.

Rabelais und Cervantes. Dass der Enzyklopädist sie nicht genannt hat, ist keineswegs skandalös; Rabelais kümmerte es wenig, ob er Romancier war oder nicht, und Cervantes meinte einen sarkastischen Epilog zur phantastischen Literatur der vorangegangenen Epoche zu schreiben; weder der eine noch der andere hielt sich für einen »Begründer«. Erst nachträglich, allmählich, wurde ihnen durch die Ausübung der Kunst des Romans diese Stellung zugeschrieben. Und nicht, weil sie die Ersten gewesen wären, die Romane schrieben (vor Cervantes hat es viele andere Romanciers gegeben), sondern weil ihre Werke besser als die anderen die *Raison d'être* dieser neuen epischen Kunst verständlich machten; weil sie für ihre Nachfolger die ersten großen romanesken Werte darstellten; und erst ab dem Augenblick, da man begann, in einem Roman einen Wert, einen spezifischen, einen ästhetischen Wert zu sehen, konnten die Romane in ihrer Abfolge als Geschichte erscheinen.

Theorie des Romans

Fielding war als einer der ersten Romanciers imstande, eine Poetik des Romans zu denken; jeder der achtzehn Teile von *Tom Jones* wird von einem Kapitel eröffnet, das einer Art Theorie des Romans gewidmet ist (eine leichte, amüsante Theorie; denn so theoretisiert ein Romancier: indem er seine eigene Sprache sorgsam bewahrt und den Jargon der Gelehrten meidet wie die Pest).

Fielding hat seinen Roman 1749 geschrieben, das heißt zwei Jahrhunderte nach *Gargantua* und *Pantagruel*, eineinhalb Jahrhunderte nach *Don Quijote*, und auch wenn er sich auf Rabelais und Cervantes beruft, ist der Roman für ihn doch immer noch eine neue Kunst, so dass er sich selbst als »Begründer einer neuen literarischen Provinz« bezeichnet. Diese »neue Provinz« ist derart neu, dass sie noch keinen Namen hat! Genauer gesagt hat sie im Englischen zwei Namen, *novel* und *romance*, aber Fielding verbietet sich, diese zu benutzen, denn, kaum entdeckt, ist die »neue Provinz« schon von »einem Schwarm dummer und grässlicher Romane überschwemmt (*a swarm of foolish novels and monstrous romances*)«. Um mit denen, die er verachtet, nicht in einen Topf geworfen zu werden, »vermeidet« er »sorgfältig den Ausdruck Roman« und bezeichnet die neue Kunst mit einer ziemlich ausgeklügelten, aber bemerkenswert zutreffenden Formulierung: eine »prosai-komi-epische Schrift (*prosai-comi-epic writing*)«.

Fielding versucht diese Kunst zu definieren, das heißt

ihre *Raison d'être* zu bestimmen, den Bereich der Wirklichkeit zu umreißen, den sie erhellen, erforschen, erfassen soll: »die Nahrung, die wir hier ... unserem Leser ... anbieten ... ist nichts anderes als *die menschliche Natur*.« Diese Aussage ist nur scheinbar banal; man sah damals im Roman amüsante, erbauliche, unterhaltsame Geschichten, nicht mehr; niemand hätte ihm ein so allgemeines, das heißt so anspruchsvolles, so ernstes Ziel wie die Untersuchung der »menschlichen Natur« zugestanden; niemand hätte den Roman in den Rang einer Reflexion über den Menschen als solchen erhoben.

In *Tom Jones* hält Fielding plötzlich mitten im Erzählen inne und erklärt, dass eine der Figuren ihn verblüfft; ihr Verhalten erscheint ihm als »die unerklärlichste aller Absurditäten, die jenem seltsamen und außergewöhnlichen Geschöpf je in den Sinn gekommen ist: dem Menschen«; tatsächlich ist das Staunen angesichts dessen, was an »jenem seltsamen Geschöpf, dem Menschen, unerklärlich« ist, für Fielding der erste Anstoß, einen Roman zu schreiben, der Grund, ihn zu *erfinden*. Die »Erfindung« (im Englischen *invention*) ist für Fielding das Schlüsselwort; er beruft sich auf dessen lateinischen Ursprung, *inventio*, was *Entdeckung* bedeutet (*discovery, finding out*); beim Erfinden seines Romans *entdeckt* der Romancier einen bis dahin unbekanntem, verborgenen Aspekt der »menschlichen Natur«; eine romaneske Erfindung ist also ein Akt der Erkenntnis, von Fielding definiert als »ein schnelles und scharfsinniges Eindringen in das wahre innere Wesen aller Gegenstände unserer Betrachtung (*a quick and sagacious penetration into the true essence*

of all the objects of our contemplation)«. (Ein bemerkenswerter Satz; das Adjektiv »schnell« – *quick* – macht klar, dass es sich um den Akt einer spezifischen Erkenntnis handelt, bei der die Intuition eine grundlegende Rolle spielt.)

Und die Form dieser »prosai-komi-epischen Schrift«? »Als Begründer einer neuen literarischen Provinz habe ich jede Freiheit, die Gesetze dieser Rechtsprechung zu erlassen«, verkündet Fielding und verwahrt sich im Voraus gegen alle Normen, die ihm jene »Literaturfunktionäre« diktieren möchten, die die Kritiker für ihn sind; der Roman ist für ihn, und das halte ich für entscheidend, durch seine *Raison d'être* definiert; durch den Bereich von Wirklichkeit, den er »entdecken« soll; seine Form hingegen unterliegt einer Freiheit, die niemand begrenzen kann und deren Entwicklung eine immerwährende Überraschung sein wird.