

HANSER

Milan Kundera

# Der Vorhang

Übersetzt aus dem Französischen von Uli Aumüller

ISBN-10: 3-446-20659-0

ISBN-13: 978-3-446-20659-5

Weitere Informationen oder Bestellungen unter  
<http://www.hanser.de/978-3-446-20659-5>  
sowie im Buchhandel

In den Romanen Dostojewskijs hört die Uhr nicht auf, die Stunde anzugeben: »Es war gegen neun Uhr morgens« lautet der erste Satz von *Der Idiot*; in diesem Augenblick treffen durch reinen Zufall (jawohl, der Roman beginnt mit einem Riesenzufall!) drei Personen in einem Zugabteil aufeinander, die sich noch nie gesehen haben: Myschkin, Rogoshin, Lebedew; im Laufe ihres Gesprächs taucht bald Nastassja Filippowna auf, die Heldin des Romans. Um elf Uhr klingelt Myschkin bei General Jepantschin, um halb eins ißt er mit der Frau des Generals und ihren drei Töchtern zu Mittag; während ihres Gesprächs taucht Nastassja Filippowna wieder auf: wir erfahren, daß ein gewisser Totskij, der sie ausgehalten hat, sie um jeden Preis mit Jepantschins Sekretär Ganja verheiraten will und daß sie am selben Abend, auf dem Fest zu ihrem fünfundzwanzigsten Geburtstag, ihre Entscheidung verkünden soll. Nach dem Essen nimmt Ganja Myschkin mit in die Wohnung seiner Familie, und dort erscheint, obwohl niemand sie erwartet, Nastassja Filippowna und kurz darauf, ebenso unvorhergesehen (jede Szene bei Dostojewskij ist von unvorhergesehenen Ankünften rhythmisch gestaltet), der betrunkene Rogoshin in Gesellschaft anderer Trunkenbolde. Der Abend bei Nastassja verläuft erregt: Totskij wartet ungeduldig auf die Ankündigung der Heirat, Myschkin und Rogoshin erklären beide Nastassja ihre Liebe, und Rogoshin gibt ihr außerdem ein Paket mit hunderttausend Rubel, das sie in den Kamin wirft. Das Fest geht spätnachts zu Ende und mit ihm der erste der vier Teile des Romans: auf gut 250 Seiten fünfzehn Stunden eines Tages und nicht mehr als vier Schauplätze: der Zug, Jepantschins Haus, Ganjas Wohnung, Nastassjas Wohnung. Bis dahin konnte man eine derartige Konzentration von Ereignissen in so kurzer Zeit und so begrenztem Raum nur im Theater sehen. Hinter einer extremen Dramatisierung der Handlungen (Ganja ohrfeigt Myschkin, Warja spuckt Ganja ins Gesicht, Rogoshin und Myschkin machen derselben Frau im selben Moment eine Liebeserklärung) verschwindet alles, was zum Alltagsleben gehört. So ist die Poetik des Romans bei Scott, bei Balzac, bei Dostojewskij; der Romancier will alles in Szenen sagen; doch die Beschreibung einer Szene nimmt zu viel Platz ein; die Notwendigkeit, die Spannung aufrechtzuerhalten, erfordert eine äußerste Handlungsverdichtung; daher das Paradox: der Romancier will die ganze Wahrscheinlichkeit der Prosa des Lebens bewahren,

doch die Szene wird so ereignisreich, so übertoll von Zufällen, daß sie sowohl ihren prosaischen Charakter wie ihre Wahrscheinlichkeit einbüßt. Dennoch sehe ich in dieser Theatralisierung der Szene keine bloße technische Notwendigkeit und noch weniger einen Fehler. Diese Anhäufung von Ereignissen mit allem, was sie an Außergewöhnlichem und fast Unglaublichem an sich haben mag, ist zuallererst einmal faszinierend! Wenn sie uns in unserem eigenen Leben zustößt – wer könnte es leugnen –, entzückt sie uns! Gefällt uns! Wird unvergeßlich! Die Szenen bei Balzac oder Dostojewskij (dem letzten großen Balzacianer der Romanform) spiegeln eine ganz besondere Schönheit, eine überaus seltene, aber doch wirkliche Schönheit, die jeder in seinem eigenen Leben gekannt (oder zumindest gestreift) hat. Das freizügige Böhmen meiner Jugend taucht plötzlich auf: meine Freunde verkündeten, es gebe keine schönere Erfahrung für einen Mann, als an ein und demselben Tag hintereinander drei Frauen zu haben. Nicht als mechanisches Ergebnis einer Sexparty, sondern als individuelles Abenteuer aufgrund eines unverhofften Zusammentreffens von Gelegenheiten, Überraschungen, Blitzverführungen. Dieser extrem seltene, einem Traum nahekommende »Tag der drei Frauen« hatte einen betörenden Reiz, der, wie ich heute erkenne, nicht in irgendeiner sportlichen sexuellen Leistung bestand, sondern in der epischen Schönheit einer schnellen Folge von Begegnungen, bei denen jede Frau, vor dem Hintergrund ihrer Vorgängerin, noch einzigartiger erschien und ihre drei Körper drei langen Tönen glichen, jeder auf einem anderen Instrument gespielt, zu einem einzigen Akkord vereint. Das war eine ganz besondere Schönheit, die Schönheit einer plötzlichen Verdichtung des Lebens. Die Macht des Nichtigen 1879 nahm Flaubert für die zweite Auflage von Erziehung der Gefühle (die erste war 1869 erschienen) Veränderungen in der Anordnung der Absätze vor: nie teilte er einen in mehrere, sondern er verband sie oft zu längeren Abschnitten. Das scheint mir seine tiefe ästhetische Absicht zu verraten: den Roman enttheatralisieren; ihn entdramatisieren (»entbalzacisieren«); eine Handlung, eine Tat, eine Replik in ein größeres Ganzes einschließen; sie im fließenden Wasser des Alltäglichen auflösen. Das Alltägliche. Das ist nicht nur Langeweile, Nichtigkeit, Monotonie, Mittelmaß; es ist auch Schönheit. Zum Beispiel der Zauber von Atmosphären; jeder kennt ihn aus seinem

eigenen Leben: Musik, die man leise aus der Nachbarwohnung hört; der Wind, der am Fenster rüttelt; die eintönige Stimme eines Professors, der einer Studentin mit Liebeskummer zuhört, ohne sie aufzunehmen; diese nichtigen Umstände drücken einem sehr persönlichen Ereignis einen Stempel unnachahmlicher Einzigartigkeit auf, das dadurch ein wichtiges Erlebnis und unvergeßlich wird. Doch Flaubert ist in seiner Erforschung der täglichen Banalität noch weiter gegangen. Es ist elf Uhr morgens, Emma kommt zum Rendezvous in die Kathedrale und reicht Léon, ihrem bis dahin platonischen Liebhaber, den Brief, in dem sie ihm mitteilt, daß sie sich nicht mehr mit ihm treffen will. Dann geht sie beiseite, kniet nieder und verrichtet ein Gebet; als sie sich erhebt, ist ein Führer da und schlägt ihnen eine Besichtigung der Kirche vor. Um das Rendezvous zu vereiteln, stimmt Emma zu, und das Paar ist gezwungen, sich vor Gemälden, vor Heiligenfiguren aufzubauen, den Kopf zu einem Deckenfresko zu heben und sich die Erläuterungen des Führers anzuhören, die Flaubert in ihrer ganzen Stupidität und Länge wiedergibt. Wütend bricht Léon, der es nicht mehr aushalten kann, die Besichtigung ab, zieht Emma auf den Kirchenvorplatz hinaus, ruft eine Droschke, und die berühmte Szene beginnt, von der wir nichts sehen und hören, außer hin und wieder eine Männerstimme aus dem Innern der Droschke, die dem Kutscher befiehlt, in eine immer neue Richtung zu fahren, damit die Fahrt weitergeht und die Liebesséance nie endet. Eine der berühmtesten erotischen Szenen wurde durch etwas vollkommen Banales ausgelöst: einen harmlosen Langweiler und die Ausdauer seines Geschwätzes. Im Theater kann eine große Handlung nur aus einer anderen großen Handlung entstehen. Einzig der Roman hat es verstanden, die ungeheure, geheimnisvolle Macht des Nichtigen zu entdecken. Die Schönheit eines Todes Warum bringt Anna Karenina sich um? Scheinbar ist alles klar: seit Jahren drehen sich die Leute aus ihrer Welt nach ihr um; sie leidet darunter, von ihrem Kind Sergej getrennt zu sein; auch wenn Wronskij sie immer noch liebt, bangt sie um seine Liebe; sie ist ihrer müde, von ihr übererregt, krankhaft (und unberechtigt) eifersüchtig; sie fühlt sich in der Falle. Ja, all das ist klar; aber ist man zum Selbstmord verurteilt, wenn man in einer Falle sitzt? So viele Menschen gewöhnen sich daran, in einer Falle zu leben! Auch wenn man das Ausmaß ihrer Traurigkeit versteht, bleibt Annas Selbstmord

ein Rätsel. Als Ödipus die furchtbare Wahrheit über seine Identität erfährt, als er die erhängte Jokaste erblickt, sticht er sich die Augen aus; seit seiner Geburt hat ihn eine kausale Notwendigkeit mit mathematischer Sicherheit zu diesem tragischen Ausgang hingeführt. Anna jedoch denkt ohne jedes außergewöhnliche Ereignis im Siebten Teil des Romans ein erstes Mal an ihren möglichen Tod; das geschieht am Freitag, zwei Tage vor ihrem Selbstmord: gequält von einem vorangegangenen Streit mit Wronskij, erinnert sie sich auf einmal an den Satz, den sie in ihrer Erregung einige Zeit nach ihrer Niederkunft gesagt hat: »Warum bin ich nicht tot?«, und sie beschäftigt sich lange damit. (Wohlgemerkt: nicht sie kommt auf der Suche nach einem Ausweg aus der Falle logisch auf die Idee des Todes; diese wird ihr von einer Erinnerung leise eingeflüstert.) Am nächsten Tag, dem Sonnabend, denkt sie ein zweites Mal an den Tod: sie sagt sich, daß Selbstmord »das einzige Mittel« wäre, »Wronskij zu bestrafen, seine Liebe zurückzuerobern« (Selbstmord also nicht als Ausweg aus einer Falle, sondern als Liebesrache); um schlafen zu können, nimmt sie ein Schlafmittel und verliert sich in einer sentimentalen Träumerei über ihren Tod; sie stellt sich Wronskijs Qual vor, wenn er sich über ihre Leiche beugt; dann, als ihr klar wird, daß ihr Tod nur eine Phantasie ist, empfindet sie eine ungeheure Lebensfreude: »Nein, nein, alles eher als der Tod! Ich liebe ihn, er liebt mich auch, wir haben schon ähnliche Szenen erlebt, und alles ist wieder gut geworden.« Der Tag darauf, der Sonntag, ist ihr Todestag. Morgens streiten sie sich wieder, und kaum ist Wronskij in die Villa seiner Mutter in der Nähe von Moskau gefahren, schickt sie ihm eine Nachricht: »Ich hatte unrecht; komm nach Hause, wir müssen uns aussprechen. Um Gottes willen, komm zurück, ich habe Angst.« Dann beschließt sie ihre Schwägerin Dolly zu besuchen, um ihr ihren Kummer anzuvertrauen. Dann setzt sie sich in ihre bereitstehende Kutsche und läßt ihren Gedanken freien Lauf. Es ist kein logisches Nachdenken, es ist eine unkontrollierbare Tätigkeit des Gehirns, bei der alles durcheinandergeht, bruchstückhafte Überlegungen, Beobachtungen, Erinnerungen. Die fahrende Kutsche ist ein idealer Ort für so einen stummen Monolog, denn die draußen vorbeiziehende Außenwelt nährt unentwegt ihre Gedanken: »Büro und Geschäfte. Zahnarzt. Ja, ich werde Dolly alles beichten;... es wird hart, ihr alles zu sagen, aber ich werde es tun.« (Stendhal schneidet den Ton gern

mitten in einer Szene ab: wir hören den Dialog nicht mehr und folgen den heimlichen Gedanken einer Figur; dabei handelt es sich immer um eine sehr logische und komprimierte Überlegung, mit der Stendhal uns die Strategie seines Helden verrät, der dabei ist, die Situation abzuschätzen und über sein Verhalten zu entscheiden. Annas stummer Monolog ist überhaupt nicht logisch, er ist kein Nachdenken, er ist all das, was ihr in einem bestimmten Moment durch den Kopf strömt. Damit nimmt Tolstoj das vorweg, was Joyce fünfzig Jahre später viel systematischer in seinem Ulysses einsetzen wird und was innerer Monolog oder stream of consciousness genannt werden wird. Tolstoj und Joyce wurden von der gleichen Obsession umgetrieben: das zu erfassen, was in einem gegenwärtigen Augenblick im Kopf eines Menschen geschieht, der in der Sekunde darauf für immer fortgehen wird. Aber es gibt einen Unterschied: mit seinem inneren Monolog erforscht Tolstoj nicht, wie später Joyce, einen gewöhnlichen Tag, sondern im Gegenteil die entscheidenden Augenblicke im Leben seiner Heldin. Und das ist viel schwieriger, denn je dramatischer, außergewöhnlicher, schlimmer eine Situation ist, desto stärker neigt der Erzählende dazu, ihren wirklichen Charakter auszulöschen, ihre unlogische Prosa zu vergessen und durch die unbarmherzige, vereinfachte Logik der Tragödie zu ersetzen. Die tolstojsche Erforschung der Prosa eines Selbstmords ist also eine Großtat, eine »Entdeckung«, die in der Geschichte des Romans nicht ihresgleichen hat und nie haben wird.) Als Anna bei Dolly ankommt, ist sie unfähig, ihr etwas zu sagen. Sie verläßt sie bald, steigt wieder in die Kutsche und fährt zurück; es folgt der zweite innere Monolog: Straßenszenen, Beobachtungen, Assoziationen. Zu Hause findet sie Wronskijs Telegramm vor, der ihr mitteilt, daß er bei seiner Mutter auf dem Land ist und nicht vor zehn Uhr abends zurückkommt. Auf ihren gefühlvollen Schrei vom Morgen (»Um Gottes willen, komm zurück, ich habe Angst!«) erwartete sie eine ebenso gefühlvolle Antwort und ist, da sie nicht weiß, daß Wronskij ihre Nachricht nicht bekommen hat, tief gekränkt; sie beschließt, mit dem Zug zu ihm zu fahren. Wieder sitzt sie in der Kutsche, wo es zum dritten inneren Monolog kommt: Straßenszenen, eine Bettlerin, die ein Kind hält, »warum bildet sie sich ein, Mitleid zu erregen? Sind wir nicht alle in diese Welt geworfen, um uns gegenseitig zu hassen und zu quä-len?... Ach,

Schüler, die sich amüsieren... Mein kleiner Sergej!...« Sie steigt aus der Kutsche und besteigt den Zug; da betritt eine neue Kraft die Bühne: die Häßlichkeit; vom Abteifenster aus sieht sie eine »unförmige« Frau über den Bahnsteig laufen; sie »zog sie in ihrer Phantasie aus, um sich über ihre Häßlichkeit zu entsetzen...« Der Dame folgt ein kleines Mädchen, das »affektiert lachte... fratzenhaft und eingebildet«. Ein »schmutziger, häßlicher Mann mit einer Mütze« taucht auf. Schließlich nimmt ein Paar ihr gegenüber Platz; »sie sind ihr zuwider«; der Ehemann erzählt »seiner Frau Albernheiten«. Jede rationale Überlegung ist aus ihrem Kopf gewichen; ihre ästhetische Wahrnehmung wird überempfindlich; eine halbe Stunde bevor sie selbst die Welt verläßt, sieht sie die Schönheit aus ihr verschwinden. Sie steigt aus. Am Bahnhof wird ihr eine neue Nachricht von Wronskij überreicht, in der er seine Rückkehr um zehn Uhr bestätigt. Sie geht den Bahnsteig entlang, ihre Sinne werden von allen Seiten von Vulgarität, Scheußlichkeit, Mittelmäßigkeit attackiert. Ein Güterzug fährt ein. Plötzlich »erinnerte sie sich an den Mann, der am Tag ihrer ersten Begegnung mit Wronskij überfahren worden war, und sie begriff, was sie zu tun hatte«. Und erst in diesem Augenblick entscheidet sie sich zu sterben. (»Der Mann, der überfahren worden war«, an den sie sich erinnert, war ein Eisenbahner, der im selben Augenblick, als sie Wronskij zum ersten Mal in ihrem Leben sah, unter einen Zug geraten war. Was bedeutet diese Symmetrie, diese Einrahmung ihrer ganzen Liebesgeschichte vom Motiv eines zweifachen Todes im Bahnhof? Ist es eine poetische Manipulation Tolstojs? Seine Art, mit Symbolen zu spielen? Rekapitulieren wir die Situation: Anna ist zum Bahnhof gefahren, um Wronskij wiederzusehen und nicht um sich umzubringen; auf dem Bahnsteig wird sie dann plötzlich von einer Erinnerung überfallen und von der unerwarteten Gelegenheit verlockt, ihrer Liebesgeschichte eine vollendete, schöne Form zu geben; Anfang und Ende durch den gleichen Schauplatz Bahnhof und das gleiche Motiv des Todes unter den Rädern miteinander zu verbinden; denn ohne es zu wissen, lebt der Mensch im Banne der Schönheit, und Anna ist, von der Häßlichkeit des Seins geplagt, dafür um so empfänglicher.) Sie geht ein paar Stufen hinunter und steht vor den Gleisen. Der Güterzug nähert sich. »Ein Gefühl ergriff sie, das wie früher war, wenn sie beim Baden dazu ansetzte, ins Wasser zu

springen...« (Ein erstaunlicher Satz! In einer einzigen Sekunde, der letzten ihres Lebens, verbindet sich der äußerste Ernst mit einer netten, gewöhnlichen, leichten Erinnerung! Selbst im aufwühlenden Moment ihres Todes ist Anna weit weg vom tragischen Weg des Sophokles. Sie weicht nicht vom geheimnisvollen Weg der Prosa ab, wo Häßlichkeit und Schönheit nebeneinanderliegen, wo das Vernünftige dem Unlogischen weicht und ein Rätsel ein Rätsel bleibt.) »Sie zog den Kopf zwischen die Schultern und stürzte mit vorgestreckten Händen unter den Waggon.«