Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 14 (1946-1947)
Heft: 7

Artikel: Allegorie, Politik und «Surrealismus» im modernen englischen Roman
Autor: Straumann, Heinrich
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-758530

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ALLEGORIE, POLITIK UND «SURREALISMUS» IM MODERNEN ENGLISCHEN ROMAN

Rex Warner C. S. Lewis Herbert Read

VON HEINRICH STRAUMANN

Gelegentlich vernimmt man von Kennern das Urteil, daß die besten Kräfte der englischen Literatur unserer Tage sich vom Roman und dem Drama abgewandt hätten, um sich der Lyrik und dem Essay zu widmen. Nicht daß die Flut der bei uns in Uebersetzungen bekannt gewordenen Erzählungsliteratur dagegen spräche, denn bei allem schuldigen Respekt vor dem ausgezeichneten technischen Können der modernen Romanciers sind bedeutendere originelle Leistungen unter ihnen nicht allzu häufig festzustellen, selbst wenn man die überaus dicht gesäte Kriegsliteratur und die Menge der beliebten historischen Romane in Betracht zieht. Und doch wäre es völlig abwegig, sich auf diesen Sachverhalt festlegen zu wollen, denn wer sich von der großen Straße ein wenig abseits begibt, der stößt auf so viele Erscheinungen absonderlicher Fabulierkunst, daß man doch füglich von neuen Möglichkeiten sprechen darf.

Hier sei nur von einer dieser Möglichkeiten die Rede, und zwar von der, die man als Grenzfall allegorischer und surrealistischer Erzählungskunst bezeichnen könnte. Nicht daß der Surrealismus in England eine theoretisch verankerte Schule großen Maßstabs aufzuweisen hätte. Es wäre überhaupt wohl richtiger, den Terminus für die englische Literatur nur in Anführungszeichen zu gebrauchen. Von jeher allem Kategorienstreit abhold, haben die Engländer es im allgemeinen stets vorgezogen, einer Sache erst dann den Namen zu geben, wenn es aus Gründen zweckmäßiger Unterscheidung anders nicht mehr gut ging. Zwar haben sich um den «Surrealismus» in der Dichtung auch in England schon Diskussionen entwickelt: man vergleiche etwa «A Short Survey of Surrealism» von David Gascoyne (1936) und neuerdings «An Open Letter to Surrealists Everywhere» von dem Amerikaner Henry Miller in «The Cosmological Eye» (1945). Aber bezeichnender ist wohl eine Antwort, die einer der hervorragendsten

englischen Kritiker gab, als er gefragt wurde, ob es in England auch surrealistische Erzählungen gebe: «Oh, seid 300 Jahren! Bunyan, Beckford, Lewis Carroll!» Ein kontinentaler Surrealist wird sich mit den beiden letzten Namen wohl einverstanden erklären können, denn schönere Beispiele schauerlich grotesker Traumphantastik als in Beckfords «Vathek» (1786) und spukhaft humorvoller Imagination in Lewis Carrolls Kindergeschichten «Alice in Wonderland», die zum absolut eisernen Bestand englischen Bildungsgutes gehören, gibt es wohl kaum. Zu Bunyans «Pilgrim's Progress» (1678) wird der Kontinentale allerdings ein Fragezeichen machen, denn hier ist die irreale Atmosphäre zweckgebunden und allegorisch, geht es doch darum, den Leser mit dem Mittel einer lebhaft spielenden und ins Uebersinnliche greifenden Vorstellungswelt zur religiösen Selbstbesinnung zu veranlassen. Aber gerade dieses Merkmal scheint uns sehr aufschlußreich auch für die heutigen Tendenzen auf diesem Gebiete zu sein: neben der völlig a-kausalen Phantasterei besteht immer auch die Neigung, sie funktionell in den Dienst einer bestimmten Konzeption zu stellen, genau so, wie dies in England mit allen literarischen Gattungen geschah und geschieht, in der Erzählung von Thomas Morus bis H. G. Wells, im Versepos von Piers Plowman bis Stephen Spender, im Drama von Ben Jonson bis G. B. Shaw.

So ist es denn weiter nicht erstaunlich, daß schon in den Ansätzen zu einer modernen «surrealistischen» Epik Englands allsogleich Mutationen bemerkbar werden, deren Zweckgebundenheit den ursprünglichen Charakter rein assoziativer Spielform ins Gegenteil verkehrt. Es gibt eigentlich fast nur Grenzfälle surrealistischer Erzählungskunst; eines der wenigen großartigen Beispiele ausgesprochener Typenreinheit dürfte «Finnegans Wake» von *James Joyce* sein, aber das ist auch gleich das schwierigste. Dazu wären auch noch einige Stücke von *Dylan Thomas* zu erwähnen. Die Mutationen aber, die man vielleicht besser als «Phantastik» bezeichnen sollte, sind nicht minder reizvoll, besonders wenn man an die wohlabgewogenen, sorgfältig gebändigten Irrealitäten denkt, die etwa von David Garnett in «Lady into Fox» (1922), von T. F. Powys in Mr. Weston's Good Wine» (1927) und neuerdings in «Bottle's Path» (1946), sowie von Eric Knight in «Sam Small flies again» (1940) gestaltet worden sind, d. h. von Autoren, die beinahe schon als Klassiker ihrer Gattung betrachtet werden dürfen, so grundverschieden sie in ihrem geistigen Klima voneinander sind. Dazu sind in den letzten Jahren neue Namen aufgetaucht, die allerdings in ihrer Bedeutung zum Teil noch umstritten sind, wie etwa *Frank Baker:* «Miss Hargreaves» (1940), *William Sansom:* «Fireman Flower» (1944), *J. B. Yeats:* «Ah Well» (1942), *V. S. Pritchett:* «It may never happen» (1945), *Alex Comfort:* «The Power

House» (1944) und andere. Es wird sich auf alle Fälle lohnen, solche Talente im Auge zu behalten, auch wenn ihr Leserkreis sich noch keineswegs mit dem der drei hier zu betrachtenden Schriftsteller messen kann.

Denn Rex Warner, C. S. Lewis und Herbert Read sind heutzutage ausgesprochen häufig diskutierte Begabungen, wobei die Akzente allerdings auf sehr verschiedene Aspekte gelegt werden.

Rex Warners Werk ist von der Art, die eine bestimmte politische oder gesellschaftskritische Konzeption in eine scharf gezeichnete oder kühne Phantastik verarbeitet und gleichzeitig der Behandlung des Sprachlichen eine geradezu archaisch anmutende Sorgfalt angedeihen läßt. Warner ist von Haus aus klassischer Philologe, der seine Ausbildung in Oxford genoß, seither als Dozent in Aegypten und England tätig war und es in Athen noch ist. Er erregte Aufsehen mit seinem Erstlingsroman «The Wild Goose Chase» (1937), der trotz aller Unausgeglichenheiten bisher wohl sein faszinierendstes Werk geblieben ist[1]. Eine der avantgardistischen literarischen Zeitschriften in Buchform mit dem Namen «Focus One» (1945) widmete einen großen Teil ihres Raumes der Betrachtung von Franz Kafka und Rex Warner, und tatsächlich besteht auf den ersten Blick eine gewisse Aehnlichkeit zwischen den Ausdrucksmitteln der beiden Erzähler. Wie Kafka, so läßt auch Warner eine greifbar dargestellte Realität unmerklich in eine übernatürliche, traumhaft beängstigende Schattenwelt übergehen, und wie bei Kafka wird auch hier der Leser von quälenden Fragen nach der Sinngebung der Symbole bewegt. Schon im Titel der Erzählung hebt das doppelsinnige Spiel an. «The Wild Goose Chase» bedeutet zunächst einmal ganz einfach die Jagd der wilden Gans, ist aber gleichzeitig im Englischen ein idiomatischer Ausdruck für die nutzlose Verfolgung eines Hirngespinstes. Tatsächlich begeben sich in dieser Geschichte drei Brüder (mit dem Motorrad) auf diese Jagd, wobei besonders die Geschichte des Jüngsten genau verfolgt wird. Nach mehreren erstaunlichen Begebenheiten im Hause eines Philosophen, beim Passieren der Landesgrenze und auf einem Bauernhofe folgt das Kernstück der Erzählung, nämlich die Schilderung einer aufs höchste mechanisierten und gleichzeitig äußerst dekadent gewordenen Stadtgemeinschaft, die durch die raffiniert grausamen Methoden einer herrschenden Clique im Zaume gehalten wird. Die Erzählung endet mit der dramatischen Beschreibung eines

[1] Warners Werke werden im Verlage von John Lane the Bodley Head, London, herausgebracht. Eine Uebersetzung von «The Wild Goose Chase» erscheint demnächst im Verlag der Büchergilde Gutenberg, Zürich. Dem Autor ist ferner ein kurzes Kapitel in den «Profils Anglais» von C. E. Engel (Neuchâtel 1946) gewidmet.

erfolgreichen Aufstandes der Bauern und Bergarbeiter gegen die Macht dieser Clique. In diesem äußern Gerüst scheint das funktionelle Element der politischen Auseinandersetzung linksradikaler Färbung offensichtlich zu sein; es wäre aber falsch, das Buch nur von diesem Gesichtspunkt her zu beurteilen, denn sein Wesenskern liegt weniger in dieser Ideologie, die ja auch in Dutzenden anderer zeitgenössischer Werke vermerkt werden kann, als in der Behandlung des episodischen Details, mit dem der Leser in immer neuem und oft grotesk anmutendem Spiel überfallen wird. Da erscheint etwa Bob, der am hellichten Tage am Waldrand im Smoking Banjo spielt, da gibt es die ewig lachenden und doch kaltherzig amtenden Polizisten, da ersteht das Kulturzentrum einer Großstadt in Form eines Klosters, in dem jeder Neueintretende zuerst sein Geschlecht abzulegen und eine Rede zu halten hat, bei der die Zuhörer möglichst weit weg vom Sprecher sitzen, da spielt sich ein Fußballmatch auf einem Gummifeld ab, das zur Erhöhung der Spannung während des Spiels auseinandergezogen werden kann, wobei die nicht vorschriftsgemäß gewinnende Partei mit Maschinengewehrfeuer bestrichen wird — alles Dinge, die auch gleichzeitig ihre allegorische Funktion haben: das Element spielerischer Muße (Bob), der äußerlich freundliche, aber unnachsichtlich gehandhabte Zwang der herrschenden Ordnung (Polizisten), der Mangel an charakterlicher Haltung in den Kulturzentren (Klosterepisode), die Kritik am Glauben an fair play (Fußball auf dem Gummifeld). Man hat das Werk nicht ohne Grund als «antifaszistisches Märchen» bezeichnet.

Rex Warner ist trotz den Wandlungen, die er seit diesem Werke durchlaufen hat, dem Grundsatz der stilisierten politischen Konzeption im ganzen treu geblieben. Die Darstellungsmittel allerdings werden zunehmend verfeinert, gebändigt und geklärt. In der Erzählung «The Professor» (1938) wird die Ohnmacht des gerecht denkenden und handelnden Menschen gegenüber den Kabalen einer rücksichtslosen und machthungrigen Minderheit gezeigt, während in «The Aerodrome» (1941)[2], einem Roman, der von vielen als das beste Werk Warners angesehen wird, die Unterjochung einer Dorfgemeinschaft durch die mit eiserner Konsequenz handelnde, erbarmungslos harte Organisation einer Fliegertruppe dargestellt wird. In beiden Werken ist die Wirklichkeit jedoch auch nicht annähernd geographisch oder national faßbar, sondern wir erhalten eine Typologie bestimmter Vorgänge, und es geschehen Dinge, die nach den herkömmlichen Anschauungen von Ursache und Folge schlechterdings unmöglich sind, wie etwa die Tatsache, daß die Fliegertruppe über eine Sektion für

[2] Deutsch: «Der Flugplatz.» Büchergilde Gutenberg, Zürich 1946.

religiöse Angelegenheiten verfügt und einen Fliegeroffizier mit dem Amt des Dorfpfarrers betraut.

Erst in der Erzählung «Why Was I Killed» (1943), dem letzten uns zugänglichen Werk Warners, das den Untertitel «A Dramatic Dialogue» trägt, wird statt des Problems der Stellung des Menschen in der Gemeinschaft die Frage nach der möglichen Rechtfertigung der ungeheuren Menschenopfer, die der Weltkrieg verlangt, aufgeworfen. Eine Gruppe von Menschen, die ihre Angehörigen im Krieg verloren haben, beschäftigen sich an der Gruft des unbekannten Soldaten, der als schattenhaftes «Ich» die Frage stellt, mit deren Beantwortung. In einigen Strichen werden die entscheidenden Erlebnisse jedes dieser Menschen gezeichnet und damit die weitauseinandergehenden und oft völlig sich widersprechenden Antworten begründet, die der Einzelne gibt. Nicht daß der Autor selber eine bestimmte Lösung zu geben gewillt oder imstande wäre, es sei denn, sie läge in der Feststellung eines gesteigerten Lebensbewußtseins in der Nähe des Todes.

Während bei Rex Warner die phantastischen Elemente in den Ausdrucksmitteln noch oft um ihrer selbst willen erscheinen und einen wesentlichen Teil des Reizes seiner Werke ausmachen, sind sie bei *C. S. Lewis* fast ganz in den Dienst einer bestimmten These gestellt. Ja, man kann bei Lewis nahezu von «politisch-religiösen Tendenzmärchen» sprechen, was auch zu der sehr unterschiedlichen Stellungnahme der englischen Kritik geführt hat. C. S. Lewis selber macht aus seiner didaktischen Absicht kein Hehl, was mit seiner Berufsarbeit zusammenhängen mag: er ist Dozent für englische Literatur in Oxford, hat unter anderem ein bedeutendes Buch über Milton verfaßt und gilt in der akademischen Welt als einer der glänzendsten Redner und Vorkämpfer für eine neue Konzeption humanistischer Bildung. Auch wenn man dies nicht wüßte, so würde es ohne weiteres aus seiner Roman-Trilogie hervorgehen.

Als deren erster Teil unter dem Titel «Out of the Silent Planet» (1938) erschien, war es noch nötig, das Publikum mit einem Hinweis auf H. G. Wells auf die besondere Phantastik vorzubereiten, wobei es allerdings sofort deutlich wurde, daß C. S. Lewis ideell genau das Gegenteil von H. G. Wells anstrebte. Die phantastische Reise zweier Physiker nach dem Mars wird dazu benützt, die Verderblichkeit rein technischer Fortschritte bloßzustellen, wenn sie nicht unter der Kontrolle vertieften menschlichen Empfindens bleiben. Die Gegenüberstellung der rastlosen Betriebsamkeit der Erdbewohner mit den in glücklicher Einfachheit und Beschaulichkeit lebenden Marskreaturen wird durch den besondern Humor im Detail verdeutlicht. So gibt es auf dem Mars drei Arten rationaler Lebewesen, von denen die Pfifftriggi, riesenlaubfroschartige Geschöpfe, sich durch besondere Ge-

schicklichkeit ausweisen. Einzelheiten, wie die Beschreibung des Wassers, das wörtlich blau bleibt, der Landschaft, der Lautgesetze der Marsgeschöpfe und der ersten Verständigungsversuche mit den Erdbewohnern lassen den Leser mit Vergnügen mitgehen und ihn für die These von der allein auf der Erde herrschenden Sünde empfänglich machen.

In «Perelandra» (1943), dem zweiten Teil der Trilogie, wird in der Einkleidung einer Reise auf den Planeten Venus die humanistische These in die ausgesprochen christliche von der absoluten Verpflichtung des Menschen, das Böse zu jeder Zeit, an jedem Ort unter Einsatz des Lebens zu bekämpfen, übergeführt. Der Kampf, den der dieser Idee verpflichtete Erdbewohner Ransom führt, nimmt die phantastisch allegorischen Formen des Ringens, um nicht zu sagen der Rauferei, mit dem Versucher Weston an und bestimmt die seltsamen, keineswegs immer überzeugenden, aber stets zur Stellungnahme zwingenden theologischen und mythologischen Spekulationen des Verfassers. Die Erzählung wird auf diese Weise zur Darstellung des verhinderten Sündenfalls inmitten einer plastisch gesehenen Traumlandschaft.

Im letzten Teil der Trilogie betitelt «That Hideous Strength. A Modern Fairy-Tale for Grown-Ups» (1945) wird der Entscheidungskampf zwischen den «guten» und «bösen» Mächten auf Erden zum zentralen Thema. Lewis scheut sich nicht, sich aller Mittel zu bedienen, um seine These mit der nötigen Spannung zu erfüllen. Man kann streckenweise geradezu von einem Reißer sprechen, wobei als Ausgangspunkt der Zusammenstoß zwischen den Zielen eines College alten Stils und den weitausgreifenden Plänen einer modernen soziologischen Versuchsstation in einer englischen Universitätsstadt vorgenommen wird. Aus der zunächst ganz realistisch dargestellten Rivalität der beiden Organisationen wächst eine unmerklich ins Irreale überführende grauenvolle Planmäßigkeit rein machtmäßigen Handelns der sogenannten Wissenschafter heraus, so daß das Forschungszentrum zum Sinnbild aller amoralischen Kräfte und brutaler Despotie wird. Dabei stehen alle möglichen Motive nebeneinander: der Zauberer Merlin neben einer modernen Polizeiorganisation, ein Bär, der im Badezimmer einer Dame herumplantscht, Warnung vor Gefahr durch Telepathie, Sprachenbabel an einem Bankett bis zu den übersinnlichen Kräften, die im kritischen Augenblicke den Vorkämpfern zum «Guten» zu Hilfe eilen und die Macht der mechanistischen Tyrannei in Erdbeben und Ueberschwemmung zerschlagen. Lewis' Werk ist eine wiederentdeckte und mit zeitgemäßen Spannungsmitteln arbeitende Form der allegorisch-didaktischen Erzählung und weist im Inhalt ausgesprochen oppositionelle Züge auf.

Anders als Rex Warner und C. S. Lewis, die letzten Endes von

durchaus klar erkennbaren Vorstellungen ausgehen und bestimmte Ziele anstreben, tritt *Herbert Read* an die Gestaltung des Irrealen heran. Er steht auch auf einer völlig anderen Ebene. Von vielen Kritikern als der bedeutendste Lyriker neben T. S. Eliot bezeichnet, selber Literatur- und Kunstkritiker von erstem Format und Gegenstand einer außerordentlich interessanten Aufsatzreihe, die unter anderem eine vorzügliche Charakteristik aus der Feder des Genfer Anglisten H. W. Häusermann enthält[3], bemüht sich Herbert Read um eine Sinngebung des modernen schöpferischen Menschen, wie sie in ähnlich packender Symbolik kaum gegeben worden ist.

«The Green Child» (1935 und 1945) beginnt wie eine gewöhnliche realistische Erzählung mit dem Motiv des aus der Fremde in sein Heimatdorf zurückkehrenden Auswanderers. Aber der Leser, der sich von der überaus behutsamen Prosa sofort gefangennehmen läßt, hält unvermittelt den Atem an, wenn er an die Stelle kommt, wo der Fremde, über das Geländer der Dorfbrücke gelehnt, plötzlich bemerkt, daß das Wasser des Baches gar nicht abwärts-, sondern aufwärtsfließt. Von diesem Augenblick an wandelt man zwischen Traum und Wachen seltsamen Dingen entgegen, die ihre Krönung im Kampf mit einem Jugendfeind und in der Begegnung mit dem Mädchen aus dem Wasserreich finden. Es folgt eine Beschreibung der tatsächlichen Abenteuer des Fremden aus der Zeit seiner erfolgreichen politischen Tätigkeit in einem südamerikanischen Staatswesen, während der letzte Teil der Erzählung wiederum der Schilderung des Daseins in der irrealen Welt des Wasserreichs gewidmet ist. Es wäre zweifellos verfehlt, der Erzählung ein bestimmtes und konsequent gearbeitetes Gleichnis zu unterlegen und von Allegorie zu sprechen; aber die unauffällige Wiederholung gewisser Motive führt den Leser doch auf eine Bahn, die in eine bestimmte gedankliche Richtung weist. So scheinen die Motive vom Spiel in der Jugendzeit, von der organisatorischen Arbeit im politischen Staatsgebilde und der beschaulichen Tätigkeit mit abstrakten Denk- und Kunstformen im Wasserreich auf eine besondere Weise zusammenzugehören, und ähnlich wirkt die Tatsache, daß in jeder kritischen Situation das Wasser eine bedeutsame Rolle spielt: als schäumender Wirbel im Kampf mit dem Gegner aus der Jugendzeit, als kaum bemerkbare Strömung im Teich des grünen Mädchens, als Strom beim Abschied aus der politischen Arbeit, als aufwärtsfließender Bach im Augenblick der Umkehr, vom Eintritt in das Wasserreich selber ganz zu schweigen.

Es geht ganz offensichtlich um den schweren Gang des schöpferischen Menschen zu sich selbst, um die Kämpfe mit einer oft feind-

[3] Henry Treece: «Herbert Read» (Faber and Faber) 1944.

lichen Umwelt in der Jugendzeit, um die vorübergehende Uebertragung der gestaltenden Kräfte auf das Politische, um die Selbstbesinnung nach dem äußeren Erfolg und die gewaltsame Lösung von alten Fesseln, und endlich um die nur in der Imagination erfüllbare Sehnsucht nach materiefreier Gestaltung und Kontemplation. Herbert Read hat zweifellos wie nur wenige der zeitgenössischen Schriftsteller einen umfassenden, tiefen und vor allem auch ständig suchenden Blick für die Problematik jenes Teils der Menschheit, der die Verantwortung für das, was wir Kulturschöpfung nennen, obliegt. Daß er als Künstler gleichzeitig die absolute Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit den politischen Bezirken empfindet, ist charakteristisch für das englische Schrifttum überhaupt. Daß er diese Auseinandersetzung auf einer verhüllteren und deshalb geheimnisvolleren, aber auch gültigeren Ebene vornimmt als die andern, stellt sein Werk in eine besondere Reihe.