

Deutsche Schriften

für

Litteratur und Kunst.

I. Reihe. Heft 6.

Bola

und die

Grenzen von Poesie und Wissenschaft.

Von

Eugen Wolff.

Lehrer-Bibliothek
des
Gymnasiums zu STOLP

dubl. 165509

Kiel und Leipzig.

Verlag von Lipsius & Tischer.

1891.



I.

Naturalismus ist der Name, mit welchem Zolas Lehre in den weitesten Kreisen bezeichnet wird. Der vielumstrittene französische Schriftsteller selbst bedient sich in seinen ästhetisch-kritischen Schriften häufiger des Ausdrucks *Experimental-Roman*, um das Kunstwerk, wie es ihm vorschwebt, zu charakterisiren. Auf alle Fälle will er die Dichtung aus dem Gebiete des Gefühlslebens auf den Boden der Natur, Erfahrung, Vernunft, Wahrheit, Wissenschaft führen; ja die wissenschaftlich genaue Wiedergabe der Naturwahrheit ist für Zola in dem Maße Selbstzweck, daß er ihr neben der Gefühlswelt auch die Moral grundsätzlich aufopfert. Das Eingreifen des Schriftstellers mit seinen Empfindungen stört den wissenschaftlichen Charakter des Romans; andererseits kennen die Naturalisten — ich bediene mich stets der eigenen Worte Zolas — keine Moral außerhalb des Wahren, während die Idealisten lügen wollen, um moralisch zu sein (*Le Roman Experimental*, S. 126 f.). Nicht eine Offenbarung und Enthüllung ist ihm die Poesie, sondern ein langjames Studium der Naturwahrheit (S. 113). So entspricht für ihn der heutige Naturalismus dem Geiste des heutigen französischen Staatswesens, einer auf Wissenschaft und Vernunft fußenden Republik (S. 117). Groß und moralisch sind auf allen Gebieten allein die Werke der Wahrheit (S. 35).

Durch diese, soweit menschenmöglich, genaueste Wiedergabe der Natur rechtfertigt sich die Bezeichnung *Naturalismus* zur genüge, obgleich Zola selbst zugesteht, daß damit wenig gesagt ist, denn es bleibt ja sicher ein Kunstwerk immer nur ein Stück Natur im Lichte eines Gemüths (*un coin de la nature vu à travers un tempérament*, — S. 111). Damit erweist sich von vorn herein die Unmöglichkeit, das in der Natur gegebene Vorbild wirklich zu erreichen. Welche Methode

führt nun dem unerreichbaren Ziel am nächsten? Es ist die experimentelle Methode der Naturwissenschaft.

Sucht man in Zolas Schriften nach einer tieferen Begründung des Experimental-Romans, so gelangt man von vorn herein (S. 1) zu der verblüffenden Wahrnehmung, daß unser Schriftsteller sich damit begnügt hat, ein Lehrbuch der modernen — — medizinischen Methode auszuschreiben, indem er nach seinem eigenen Geständniß meist nur das Wort Arzt durch das Wort Roman Schriftsteller ersetzt hat! Die „Introduction à l'étude de la médecine expérimentale“ von Claude Bernard dient ihm als Stütze, doch wohlverstanden so, daß er genöthigt ist, die Worte dieses Gelehrten, indem er sie in andere Beziehung setzt, diesem ihren Autor im Munde umzudrehen. Da die Medizin, welche eine Kunst war, eine Wissenschaft wird, — fragt Zola mit ergötzlicher Naivetät — warum sollte nicht die Litteratur selbst, dank der Experimentalmethode, eine Wissenschaft werden? Es ist fast, als ob Claude Bernard prophetischen Geistes sich gegen einen Mißbrauch seiner Methode vorher verwahren wollte; betont er doch ausdrücklich: „In den Künsten und litterarischen Fächern (les arts et les lettres) beherrscht die Persönlichkeit alles. Es handelt sich dort um eine freie Geistes schöpfung, und das hat nichts mehr gemein mit der Feststellung der Naturerscheinungen, in welchen unser Geist nichts wirken darf“. In seiner Verzweiflung, von seinem klassischen Zeugen im Stich gelassen zu sein, will Zola (S. 48) uns oder sich einreden, er wisse nicht, von welchen „lettres“ Bernard reden will: „ohne Zweifel“ denke dieser an die lyrische Poesie! Aber der Mediziner sagt ausdrücklich „les arts et les lettres“, also alle; und wenn Zola dennoch eine Übereinstimmung zurechtmachen wollte, hätte er nicht nur — was er ja allerdings versucht — beweisen müssen, daß der Roman kein Kunstwerk, sondern daß derselbe sogar kein litterarisches Werk sei. Und selbst abgesehen davon würde gegen den Experimentalroman der Ausspruch des Experimentalmediziners zeugen: „Was ist ein Künstler? Es ist ein Mensch, der in einem Kunstwerk eine Idee oder eine Empfindung verwirklicht, die ihm persönlich eigenthümlich (personnel) ist“.

Wenn also Zola, hilflos gegenüber Angriffen, seine Theorie durch die Behauptung zu empfehlen sucht, sie bringe nichts Neues, sondern wende nur die seit lange gebräuchliche wissenschaftliche Methode auf den

Roman an, so ist zu entgegnen, daß die Wissenschaft durchaus nicht gewillt oder gar verpflichtet ist, die Verantwortung für diese Übertragung ihrer Methode auf ein fremdes Gebiet von Zolas Schultern auf sich selbst zu laden: die Neuerung besteht eben in der Uebertragung, besteht in der ohne weiteres geschehenen Gleichsetzung von Poesie und Wissenschaft.

Wie rechtfertigt Zola diesen eigenmächtigen Schritt? Er will beweisen, daß die Experimentalmethode, wenn sie zur Kenntniß des physischen Lebens führt, auch das Leben der Leidenschaften und des Intellekts erkennen lassen müsse. Seinen Gedankengang hierbei nennt er selbst so einfach (simple) wie möglich: wenn die Experimentalmethode von der Chemie und Physik auf die Physiologie und Medizin übertragen werden könnte, so könne sie es auch von der Physiologie auf den naturalistischen Roman (S. 2, 12 f). Ja! — müssen wir zugeben — wenn der naturalistische Roman den bisher doch immer noch unerbrachten vollständigen Beweis nachliefert, daß und wie alle Seelenvorgänge sich auf rein physiologische, körperliche Ursachen zurückführen lassen!

Aber selbst angenommen — nicht zugegeben —, daß die Experimentalmethode zur Erkenntniß des geistigen Lebens ausreiche, — wäre damit etwas anderes als Material für die Dichtung, wäre damit die Dichtung selbst beschafft? Nur dann doch, wenn bereits feststände, daß die Poesie oder doch der Roman eine Gattung der Wissenschaft wäre, was eben Zola erst beweisen soll. So umgeht er die eigentliche Streitfrage von vorn herein. —

Doch sehen wir vorerst zu, wie der auf Erfahrung begründete Roman, der Experimental-Roman, beschaffen sein soll. Vielleicht läßt uns die nähere Betrachtung seines Wesens den wissenschaftlichen Charakter der Poesie eher möglich erscheinen.

Hier wird eine auf der Höhe der Zeit stehende Kritik in der That gern zugestehen, daß sich für die technische Vervollkommnung des Romans aus einzelnen Thesen des Naturalisten viel Nutzen ziehen läßt, ohne daß man dem Grundprinzip desselben beistimmen kann. Daß der Dichter die sich ihm darbietenden Erscheinungen auf ihre nothwendigen Ursachen und Bedingungen zurückführt; daß er durch Untersuchung und Beobachtung eine feste Erfahrung statt der vorgefaßten Meinung über die darzustellenden Objekte sucht; daß er aus den Bewegungen und Worten eines

Menschen die Ursachen von dessen Handlungen herauslesen, das Verhalten desselben in bestimmten Situationen beobachten, schließlich die Handlungen desselben gegen einander halten muß, — all dies ist wichtig, und wenn es auch nicht durchgehend Anspruch auf Neuheit erheben kann, so scheint es doch gut, diese Grundsätze im Hinblick auf die neuerlichen Fortschritte der Physiologie heute mit besonderem Nachdruck zu wiederholen. Diese Anerkennung darf um so weniger eine bloße Phrase gelten, als die Gegenüberstellung des modernsten Romans und seiner Vorgänger beweist, wie viel die Dichtung im Durchschnitt durch Beobachtung an Gehalt gewonnen hat.

Desto entschiedener Widerpruch muß die alles beherrschende Stellung herausfordern, welche Zola diesen Einzelergebnissen der Beobachtung anweist. Wie verhält es sich nach ihm mit der dichterischen Thätigkeit? Nun eben nicht anders, meint er, als mit der Abfassung eines wissenschaftlichen Werkes:

Ein naturalistischer Schriftsteller will z. B. — ich lasse immer wieder Zola selbst sprechen — einen Roman aus der — nein, Zola sagt bezeichnend: über die Theaterwelt schreiben. Er geht von dieser allgemeinen Idee aus, noch ohne eine Thatsache oder Person zu haben. Seine erste Sorge wird sein, in Notizen alles zu sammeln, was er über diese Welt, die er schildern will, wissen kann. Er hat diesen Schauspieler gekannt, er hat jener Scene beigewohnt. Da hat er schon Dokumente — *documents humains*, Zeugnisse über den Menschen, bezeichnet Zola stets als Hauptunterlagen des Dichters — und zwar die besten, solche die in ihm selbst gereift sind. Darauf wird er die bestunterrichteten Leute sprechen; er wird alsdann zu den schriftlichen Dokumenten übergehen. Endlich wird er die Örtlichkeiten aufsuchen, wird einige Tage (*quelques jours!!!!*) in einem Theater verleben, um die kleinsten Winkel desselben kennen zu lernen, wird seine Abende in einer Schauspielerinnenloge verbringen, wird sich so viel wie möglich mit der ihn hier umwehenden Luft durchtränken. Und, sind einmal die Dokumente vervollständigt, so wird sich sein Roman von selbst aufbauen. (*Le Roman Expérimental*, S. 207 f.).

Das Interesse beruht nicht mehr auf der Seltsamkeit der Geschichte; im Gegentheil, je banaler (wörtlich!) und allgemeiner sie sein wird, desto typischer wird sie werden. (S. 208). Die naturalistischen

Schriftsteller unterwerfen jede Thatsache der Beobachtung und Erfahrung, während die idealistischen Schriftsteller geheime Einflüsse zulassen, die sich der Analyse entziehen (S. 34). Statt also ein Abenteuer zu erfinden, nimmt man „einfach“ aus dem Leben die Geschichte eines Wesens oder einer Gruppe von Wesen, deren Handlungen man getreu verzeichnet. Das Werk wird ein Wort-Prozess, nichts weiter; es hat — auch dies sind immer Zolas eigne Worte — nur das Verdienst genauer Beobachtung, mehr oder minder tiefen Eindringens der Analyse, logischer Verkettung der Thatsachen (ebenda S. 124).

Es ist nicht bedeutungslos, zu erwähnen, daß selbst ein wirklich wissenschaftliches Werk selten mit dieser herzlosen Kühle in Angriff genommen und fortgesponnen wird. Auch der Geschichtschreiber, der ja in erster Linie dabei in betracht käme, geht nur dann grundsätzlich — also Ausnahmefälle abgerechnet — von einer allgemeinen Vornahme, irgend etwas aus einem Gebiete zu bearbeiten, aus, wenn er ein geistloser Materialiensammler ist; vielmehr ist jedenfalls oft genug gerade umgekehrt das Interesse für eine bestimmte Persönlichkeit der Ausgangspunkt zur Verbreitung der Studien auf die Sphäre dieses Helden.

Und nun gar die Dichtung! Sie hört damit auf, aus dem warmen Herzen des Dichters durch innere Nöthigung als Zeugniß und Erzeugniß seines Seelenlebens herauszuwachsen; sie wird zur zufälligen, kalten Studie, zum kritischen Essay, zum kunstfertigen Machwerk. Ein Goethe legt in sein Werk eine Periode seines Lebens nieder, — ein Zola sitzt „einige“ Abende in der Loge der Schauspielerinnen; ein Goethe schreibt, nachdem er eine Periode durchlebt hat, um mit ihr im Leben abzuschließen, — ein Zola lebt in einer Sphäre, um sie beschreiben zu können, — — in der That, der Gegensatz zwischen dem Bruder der Natur und dem Kopisten der Natur kann nicht deutlicher in die Augen springen. Und diese Methode der Modelljagd, der schriftstellerischen Studienreisen nimmt unter Zolas Einwirkung auch außerhalb seines eigentlichen Schülerkreises in unserer deutschen Schriftstellerwelt immer mehr überhand: in der That, die Poesie ist heute ein Geschäft geworden.

Wo aber bleibt bei alledem die dichterische Phantasie, Einbildungskraft, Empfindung? Worin besteht das dichterische Genie?

Zola erklärt, die Imagination nicht zurückweisen zu wollen, aber

sie sei nicht mehr die Haupteigenschaft des Romanschriftstellers, denn die bestehe heute im Wirklichkeits Sinn (*sens du réel*). Die Betheiligung der persönlichen Empfindung beschränkt er auf die Idee a priori und die Form (S. 49), auch dies nur bedingungsweise. Die Idee a priori, welche ihm zunächst das eigentliche dichterische Genie ist, reduziert sich auf die vorgefaßte Meinung von den Dingen und wird von der Erfahrung controlirt. In unserm wissenschaftlichen Jahrhundert, corrigirt er sich deshalb alsbald, muß die Erfahrung die Beweisprobe des Genies bilden (*faire la preuve*, S. 34). Es ist danach eine inhaltslose Redewendung, wenn hinzugesetzt wird, die Erfahrung solle das Genie nicht zerstören, sondern bestärken: müsse denn, damit er Genie habe, die vorgefaßte Meinung des Dichters falsch sein?! — Was nützt ihm aber, werden wir dagegen fragen, diese vorgefaßte Meinung, diese Idee a priori, dies Genie, wenn ihr Werth nur so weit reicht, wie sie mit der Erfahrung übereinstimmen? Auch wird es augenscheinlich, daß ein Experimentalromanschreiber den Mangel eines solchen Genies durch fleißige Beobachtung mehr als ausreichend ersetzen kann. Mit einem Worte, dieses dichterische Genie von Zolas Gnaden ist und bleibt eine Redensart.

Doch ja! Nicht nur in vorläufigem Urtheil darf sich die persönliche Empfindung kundgeben, sondern schließlich auch in denjenigen Erscheinungen, deren wahre Ursachen bisher nicht erklärt sind, wobei aber natürlich auch diese Voraussetzungen durch Beobachtung und Erfahrung zu kontroliren sind (S. 50 ff.). Man sieht, daß auch die hier zugestandene freie Geistesbethätigung nichts mit einer schöpferischen Phantasie-thätigkeit gemein hat, vielmehr nur den Charakter wissenschaftlicher Hypothese trägt.

Dennoch scheint die dichterische Production nicht ganz und gar Sache des Verstandes geworden: Wir gehen wohl, heißt es (S. 10), von wahren Thatsachen aus, die unsre unzerstörbare Grundlage bilden; aber, um den Mechanismus der Thatsachen zu zeigen, müssen wir produziren und die Erscheinungen lenken. Ferner begegnet die Vorschrift: Nehmt wahre Thatsachen, die ihr um euch beobachtet habt, reiht sie nach einer logischen Ordnung an einander, füllt die Lücken durch Intuition aus, erreicht das wunderbare Ergebnis, menschlichen Dokumenten Leben zu geben, wirkliches und volles Leben, an ein Milieu angepaßt,

— und ihr werdet in einem höheren Sinne eure Erfindungsgabe be-
thätigt haben (S. 259)! — Also doch Intuition? Wir müssen dieses
Zugeständniß mit Vorsicht aufnehmen: Zolas theoretisches Hauptwerk
„Le Roman Expérimental“ ist eine Zusammenstellung vieler kleiner
Aufsätze, die sich nicht sowohl ergänzen, als vielmehr immer wieder den
einen Hauptgedanken von der Wissenschaftlichkeit des Romans breit-
treten. Ohne weitere Begründung, wie der Begriff „Intuition“ hier
erscheint, wird er demnach als nichts anders aufzufassen sein, denn jene
Hypothesen, welche von der wissenschaftlichen Erklärung gelassene Lücken
schließen sollen. Wiederum hat wohl der alte Name einen neuen, einen
logischen Inhalt gewonnen.

Nach Namen und Inhalt neu tritt uns indessen die Forderung
eines bestimmend einwirkenden Milieu entgegen. Die Gruppierung der
Erscheinungen, also das, was in der That von der schöpferischen Thätig-
keit übrigbleibt, soll um ein Milieu geschehen. Es ist der Lieblingsaus-
druck Zolas, den er nicht müde wird zu wiederholen. Zwar beruft er
sich auch hier auf Vorgänger: Daine hat allerdings für die Litteratur-
geschichtschreibung die dem Dichter von außen kommenden Einflüsse stark
betont; und für die Romandichtung spricht Balzac, den Zola als Vater
des Experimentalkomans verehrt, den Grundsatz aus: „Es giebt nur
ein Thier. Der Schöpfer hat sich nur ein und desselben einzigen
Modells für alle organischen Wesen bedient. Das Thier ist ein Prinzip,
das seine äußere Form, oder, um genauer zu sprechen, die Abweichungen
seiner Form in den Milieux annimmt, wo es sich zu entfalten berufen
ist.“ Indessen Balzac ist weit entfernt, auf diesen gelegentlichen Aus-
spruch grundsätzlich eine Theorie aufzubauen; Zola thut es. Er thut es
mit jenem Fanatismus, der sein ganzes ästhetisches Glaubensbekenntniß
durchglüht, und führt so einen im Kern richtigen und fruchtbaren Ge-
danken, indem er ihn auf die Spitze treibt, ad absurdum.

In seiner schematischen Zusammensetzung eines Menschen kennt
er überhaupt nur zwei Bestandtheile desselben: Erbllichkeit und Milieu,
unbekümmert darum, daß die Gesetze des Einflusses von Erbllichkeit und
Milieu noch gar nicht feststehen, sogar, wie er erklärt, grundsätzlich
taub gegen diejenigen Kritiker, welche verlangen, daß er über Erbllichkeit
und Milieu, wenn er mit ihnen operiren wolle, Gesetze formulire. Und
zwar nimmt er das Milieu in nicht eben allzu weitem Sinne des

Wortes: Der Mensch ist nicht allein, er lebt in einer Gesellschaft, in einem sozialen Milieu, und daher, sagt Zola, verändert für uns Roman-
schreiber dieses soziale Milieu unaufhörlich die Erscheinungen. Wir sind
noch nicht soweit, beweisen zu können, daß das soziale Milieu auch
nur wie die leiblichen Einwirkungen chemisch und physisch ist. Dasselbe ist
indeß ganz gewiß so, oder vielmehr es ist das veränderliche Produkt
einer Gruppe lebender Wesen, welche ihrerseits durchaus den physischen
und chemischen Gesetzen unterworfen sind. — Aus dieser doktrinär
materialistischen Auffassung wird es begreiflich, daß ihm Angehörige
desselben Lebenskreises, desselben Tätigkeitsgebietes, derselben Sphäre
— oder wie wir „Milieu“ durch ein bekanntes Wort erläutern wollen —
zunächst und im wesentlichen schematisch gleich den Körperteilen eines
und desselben Wesens, ja als unterschiedslose Atome eines einheitlichen
Körpers erscheinen. Auch darin offenbart sich der Geist unserer Tage,
daß ihm das Individuum so gut wie nichts, die Masse nahezu alles
gilt. Das Hauptgewicht der Darstellung ruht nun naturgemäß nicht mehr
auf Veranschaulichung von Persönlichkeiten, von einzelnen Menschen,
die doch allein das Interesse des Lesers anziehen, sondern auf der
möglichst breiten Zeichnung des Lebenskreises, der Umgebung; die
Kouliissen werden Hauptsache, die Menschen werden von den Kouliissen
geschoben.

Mit einer solchen bildlichen Einkleidung seiner Lehre thut man
dem Experimentaldichter um so weniger Gewalt an, als er sie selbst
nahelegt. Denn er hofft zuversichtlich, daß diese zunächst nur auf den
Roman zugeschnittene Methode schließlich auch auf dem Theater und
„selbst in der Poesie“ — worunter er, wie wir sahen, wesentlich die
Lyrik verstehen will — triumphiren wird. Ist nicht die Dekoration,
fragt im Rahmen des schon vielgenannten ästhetischen Sammelwerkes
der Aufsatz „Le Naturalisme au Théâtre“, eine ständige Be-
schreibung, die viel treffender und packender sein kann, als die Be-
schreibung in einem Roman? Und daran schließt sich die wahrhaft
zwerchfellerschütternde Abfertigung: Das ist, sagt man, nur bemalte
Pappe; in der That, aber in einem Roman ist es noch weniger als
bemalte Pappe, ist es geschwärztes Papier! — Es fehlt also diesem
Theoretiker in dem Maße an geistiger Klarheit, daß er übersehen kann,
wie er damit die Typen des Buchdruckers statt der Darstellung des

Dichters einsetzt. Bei der entscheidenden Bedeutung, welche Zola dem Milieu, bei der sekundären Rolle, welche er den Individuen und der Handlung zuweist, klingt es also wie eine Selbstanklage, wenn er von den Dichtern fordert: sie liefern die Personen und die Thatfachen, während die Dekorateurs nach ihrer Anweisung die Beschreibungen so treffend wie möglich liefern werden (S. 151)!

Indessen der Roman, meint Zola, wird wohl das hauptsächlichste Werkzeug des Jahrhunderts bleiben, während das Theater ihm nur folgen und seine Thätigkeit ergänzen wird. Einen Vorzug hat das Theater: es giebt kein besseres Mittel der Propaganda (S. 149). Dieses Geständniß kann zunächst überraschen, da Zola den Gesetzgebern, den Vertretern der Praxis, die Sorge überläßt, die Nutzenanwendung aus der Experimentaldichtung zu ziehen, welche ihrerseits die sozialen Erscheinungen nur festzustellen sucht. (S. 29.) Aber schon diese Nebeneinanderstellung zeigt, daß ihm das Verhältniß von Experimentalwissenschaft und angewandter Wissenschaft hierbei zweifellos vor Augen steht. Er ist in der That unbefangen genug, seine Dichtungsgattung, wie sie auf Dokumenten aufgebaut ist, so auch als bloße Dokumente, als Material für soziale Umbildungsprozesse auszugeben. Damit erhalten denn diese logisch zusammengeschweißten statistischen Aufnahmen ihren nothwendigen, mittelbaren praktischen Zweck. Hier findet sich, sagt Zola selbst (S. 24), der praktische Nutzen und die hohe Moral unsrer naturalistischen Werke, welche am Menschen experimentiren, welche die menschliche Maschine Stück für Stück auseinanderlegen und wieder zusammensetzen, um sie unter dem Einflusse der Milieux funktionieren zu lassen. Wenn die Zeiten vorgeschritten sind, wenn man die Gesetze besitzen wird, braucht man nur auf die Individuen und auf die Milieux zu wirken, wenn man zu einem bessern sozialen Zustand gelangen will. So treiben wir praktische Soziologie und unsre Berrichtung unterstützt die politischen und ökonomischen Wissenschaften. Ich weiß, wiederholt er, keine vornehmere Arbeit, noch eine breitere Anwendung. So ist ihm die Litteratur geradezu im parlamentariischen Sinne eine Enquete über die Dinge und die Wesen. (S. 155.)

Welches nun ist die Form, in der diese Ergebnisse der Untersuchung zusammengestellt werden? Wie in der rein verstandsmäßigen Auffassung des Inhalts der Dichtung, so erinnert Zola auch hier bis

zu theilweiser Übereinstimmung der Worte oft an unsern deutschen Verstandesanwalt — Gottsched, indem er (S. 47) ausruft: Wir sind gegenwärtig von Geschraubtheit verderbt, wir glauben sehr mit Unrecht, daß der große Stil in einem erhabenen Außersichsein besteht, der immer nahe daran ist, in Wahnsinn zu purzeln; der große Stil besteht in Logik und Klarheit. — Ist es nicht, als ob man Gottsched gegen Klopstock eifern hört? Fruchtbarer als diese Erklärung aller Nüchternheitsapostel ist die Forderung persönlicher Ausdrucksweise (S. 213 ff. *L'expression personnelle*). Mit berechtigter Schärfe wendet sich Zola gegen den in gleichmäßiger Glätte dahinfließenden Stil, um unter rühmendem Ausblick auf Daudet als guten Stil denjenigen hinzustellen, welcher den dargestellten Objekten die Färbung des Lebens bewahrt. Ja, in besonderm Hinblick auf das Theater verlangt er von der Ausdrucksweise, daß sie ein Resümee der gesprochenen Sprache sei, ohne die unnöthigen Worte, doch mit Beibehaltung des charakteristischen Tons jeder Person. Nur liegt es im Verhängniß von Zolas plattem Naturalismus, daß auch diese feinen Stilmittel sich nicht mit charakterisirender Andeutung begnügen, sondern zu roher Wiedergabe der Natur vorschreiten. —

Der Poetik Zolas wird man nach alledem gewiß nicht Elemente abprechen, welche geeignet sind, die Dichtung und insbesondere den Roman nach Seiten präziser Beobachtung und charakteristischer Technik zu vervollkommen. Auch ist es ein Prinzip von grundlegender Bedeutung, die Verhältnisse des Menschen erheblich mitbestimmend für seinen Charakter zu zeigen. Mit Dankbarkeit ist anzuerkennen, daß, wenn die zeitgenössische Poesie, auch in Deutschland, nach diesen Richtungen die Errungenschaften der modernen Wissenschaft zu verwerthen beginnt, dies wesentlich ein Verdienst der rücksichtslosen Unerfrodenheit ist, mit welcher Emil Zola solche Grundsätze verkündigt und bethätigt hat.

Heißt das aber, daß die Poesie zu einem Zweige der Wissenschaft geworden ist? Ist es nöthig, die Beobachtung, damit sie nur ja so umfassend und zuverlässig wie möglich sei, unter Entthronung der Phantasie zum Wesen dichterischer Thätigkeit zu erheben? Ist es nöthig, damit nur ja das Lebensbild unverfälscht sei, den schöpferischen Dichtergeist über Bord zu werfen und den Dichter unter dem Vorgeben, daß er die materielle Wirklichkeit beherrschen solle, zum Sklaven dieser

Materie zu erniedrigen? Verlangt die dichterische Charakteristik wirklich eine unbearbeitete, rohe Wiedergabe des Modells? oder besteht nicht vielmehr ihr Wesen in der schwierigeren Aufgabe, die Linien der Natur überall durch ihre Zeichnung durchscheinen zu lassen, ohne dieselben in ihrer Blöße zu enthüllen? Muß endlich das Individuum sich in der unpersönlichen Masse auflösen, damit nur ja augenscheinlich werde, wie fest es in ihr wurzelt?

Auf all diese Grundfragen suchen wir in Zolas theoretischen Schriften vergebens eine Antwort. Er hat die neuen Hilfsmittel erkannt, welche die moderne Wissenschaft der Poesie zur zweckentsprechenden Verwendung an die Hand giebt, aber er hat diese zweckentsprechende Verwendung nicht gefunden, — und das Feuer der Wissenschaft, welches bestimmt ist, den Tempel der Kunst zu erleuchten, kann ihn unter den Händen des Unerprobten gar leicht verzehren.

II.

Als Theoretiker ist Zola in Deutschland wenig bekannt; man weiß im allgemeinen von seinen Theorien nur aus ihrer praktischen Anwendung in den Romanen des Naturalisten. Von entscheidender Wichtigkeit ist es nun aber zu sehen, daß diese gar kein volles ungetrübtes Bild von dem Willen ihres Schöpfers geben, — weil einerseits seine Lehre an seiner eigenen festwurzelnden Dichterkraft, wie andererseits diese an der naturalistischen Lehre scheitert.

Es kann uns hier nicht sowohl auf eine erschöpfende Kritik aller einzelnen Romane Zolas ankommen, als vielmehr auf eine Charakteristik der Art, in welcher sich der Dichter Zola mit dem Ästhetiker Zola abfindet. Allerdings müssen im Lichte einer solchen Betrachtung der dichterische Gehalt wie die Schlacken in jenen Romanen im Prinzip klar hervortreten, gleichwie die Theorie ihrerseits durch ihre Anwendungen erst volle Beleuchtung erhält.

Was uns an Selbstgeständnissen und beglaubigten Berichten über die Entstehung namentlich seines letzten Romans „L'Argent“ (vgl. „Freie Bühne für modernes Leben“ II. Band, Heft 6 und 7) vorliegt, bezeugt — oft mit unfreiwilliger Komik — die nüchtern geschäftsmäßige und doch von Grund aus subjektiv durchtränkte Verfahrensweise Zolas.

Von Anfang an hegt er die Absicht, einen Roman über das Geld zu schreiben. Aber, gesteht er, „es ist äußerst schwierig, über das Geld einen Roman zu schreiben.“ Das ist ein kalter, eiskalter, interessenbarer Stoff. Es giebt nichts Qualvolleres, Niederdrückenderes als Ziffern und Zahlen, die eine ununterbrochene Gehirnanstrengung nöthig machen, wie sie den Leser tief entmuthigt und von den ersten Seiten an unerbittlich müde und schlaff macht. Und doch bin ich gezwungen (!), die Arbeit (!) zu machen. Der Charakter meines Rougon-Macquart-Cyklus bedingt sie nun einmal.“ — Also ohne innere Nöthigung, ja mit Widerwillen, geht der Experimentator an die „Arbeit“!

„Ich will denn also versuchen, etwas Wechselreiches, Lebhaftes, Lebendiges hineinzubringen. Zwei bis drei Fabeln liegen mir schon zur Wahl vor. Ich werde die nehmen, die am erfolgreichsten gegen die Trockenheit der Studien ankämpft. Die Intrigue und die Personen beunruhigen mich garnicht, wohl aber der Vorwurf, den ich noch nicht habe. Ich suche etwas wie eine riesenhafte Unternehmung, ein gigantisches Geschäft, das einen tollkühnen Wagehals völlig mit sich fortreißt und in ein paar Jahren zum König der Börse und des Finanzmarktes erhebt, — ein plötzlicher Sturz, eine vollkommene Vernichtung folgt. Ein paar Freunde sind daran gegangen, geschichtliches Material zu dem Bilde für mich aufzustöbern. Die Politik wird in diesem Tendenzroman (also doch Tendenz und nicht interesselose Objektivität!!!) auch eine Rolle spielen. Was mir Sorge macht, ist, daß ich wieder genöthigt sein werde, mir Anachronismen zu Schulden kommen zu lassen, — ich lege Begebenheiten der allerneuesten Zeit wie die vom 24. Mai in die Schlußjahre des zweiten Kaiserreichs vor dem Kriege von 1870.“

In lustigster Weise sehen wir auch weiterhin wissenschaftliches Gebaren mit subjektivem Eingreifen unauflöslich verschlungen. „Ich zergliedere und studiere in dem Roman die soziale Rolle des Geldes. Hier steckt der philosophische Grundgedanke der ganzen Arbeit.“ Wie wenig ernst ist es also dem Experimentator mit seiner Theorie! Schloß diese nicht jeden „philosophischen Grundgedanken“ aus?! wollte sie sich nicht durchaus auf das „Zergliedern und Studieren“ beschränken?! — Aber Zola geht in dem naiven Selbstgeständniß seiner

Subjektivität noch weiter. „Die Schlußfolgerung, die ich ziehe, wird dem Gelde wohl günstig sein. Seine freigebige, fruchtbare Macht, seine mittheilsame, großmüthige Kraft werde ich rühmen, ja verherrlichen. Denn ich bin keiner von denen, die gegen das Geld predigen. Mir ist Ausgangspunkt die Idee (!), daß richtig verwendetes Geld der gesammten Menschheit nützlich ist.“ Weiter kann wohl Niemand in der Verleugnung seiner eigenen Prinzipien gehen.

Hören wir aber noch, wie pedantisch nun trotz all der subjektiven Beleuchtung, in welcher der Dichter von vornherein seinen Stoff sah, die objektiven Vorstudien über das Milieu betrieben werden.

Drahtsich gesteht Zola, daß er mit dem — Titel anfangte. „Ich stehe im Begriff, mich über „L'Argent“ herzumachen. Den Titel zu finden, hat mir keine Mühe gemacht. Er hat sich mir in gewissem Sinne aufgedrängt, da ich den Rahmen erweitert und mich keineswegs in das beschränkte Milieu der Börsenwelt eingeschlossen habe. „L'Argent“, welcher gewaltig weiter Titel, der Menschen und Gegenstände, des Agio, der Geldgeschäfte und der Börse umfassen, aufzählen, erklären, umschreiben, zergliedern und vereinen soll!“

Nun beginnen die Notizen über das dem Dichter bislang völlig fremde Gebiet. Am 17. April, erzählt J. van Santen Kolff (a. a. O.), betrat Zola zum ersten Mal (!) den Säulengang der Pariser Börse. Ein gemeinsamer Freund hatte ihn bei einflußreichen Kunden der Börse einführen müssen. In ihrem Geleit und im Schutze ihrer Autorität hoffte er ungestört beobachten, unbehelligt sein Notizbuch füllen zu können (!). Indessen — heißt es drollig weiter —, da er völlig ungezwungen und garnicht infognito erschien, so hatte die Mär von der Ankunft des künftigen „auteur de l'Argent“ sich im Nu allüberallhin verbreitet. — Natürlich! die ganze Börse wollte den Mann sehen, der eigens gekommen war, sie zu „bearbeiten“. — Dem tumultuarischen Andrang gegenüber zog der Dichter vor, in der Stille das Feld zu räumen. Doch das unvorhergesehene Pech hielt, wie der genannte Freund schreibt, „unsern muthigen Forscher (!) nicht ab, wiederzukommen, und Niemand störte ihn mehr, wenn er seine Studien machte „toujours en prenant des notes“! Neben der Börsenstunde hatte er zu dieser Zeit regelmäßige Zusammenkünfte mit Bankiers, Börsenmaklern, Wechselagenten u. a. Ganze Tage verbrachte er auf öffentlichen Bibliotheken,

in die Lektüre von Fachschriften über Geldgeschäfte vertieft. Schließlich wohnte er auch noch einer General-Versammlung von Aktionären bei und informirte sich über das Treiben auf der Redaktion eines Finanzblattes . . .

So löblich und wohlangebracht dieser Fleiß des Dichters sein mag, es ist mehr als ein Verbrechen, es ist ein Fehler, den Schwerpunkt der Poesie aus dem menschlichen Herzen in diese Notizblätter über Außerlichkeiten verlegen zu wollen.

Dabei nimmt Zolas Glaube an die alleinseligmache Kraft des Notizbuches offenbar fieberhaft zu. Als er anfing, schriftstellerisch thätig zu sein, brauchte er, wie wir erfahren, für einen Roman höchstens zehn Seiten Notizen; jetzt bringt er regelmäßig ungefähr sechshundert Seiten, also ungefähr drei Viertel eines Romanbandes, mit, wenn er ans Werk geht. — Durch diese Thatsache wird es verständlich, daß Zolas Romane ohne Schaden für den Kern der Erzählung auf ein Viertel ihres Umfanges verkürzt werden können: man braucht eben nur die Notizblätter abzuschälen! —

Über die Anordnung seiner Studien lesen wir schließlich noch das allgemeinere briefliche Bekenntniß des Dichters: „Was die von mir angestellten Vorstudien und Untersuchungen anbelangt, so habe ich sie mir wie immer nach meinem gewohnten logischen Plane eingetheilt: Lektüre der technischen Fachwerke, Besuche bei zuständigen Spezialisten, an Ort und Stelle gemachte Aufzeichnungen über die zu schildernden Örtlichkeiten und Milieus.“

Nach solchen Geständnissen und Berichten werden wir um so leichter in der Lage sein, die Romane Zolas in ihrem Verhältnisse zu seiner Theorie zu untersuchen.

Es ist wahr, der Dichter Zola geht von einem allgemeinen Thema, von der Absicht, einen Roman aus einem bestimmten Lebenskreise zu schreiben, aus. Und wenn man will, kann man sagen, daß dieser undichterische Ausgangspunkt die Grundlage der wesentlichsten Mängel jener Werke bildet.

Zunächst wird durch die Vorankündigung: der neueste Roman werde die Verhältnisse der Bergarbeiter, den Ackerbau, die Kunst, die Börse u. dergl. behandeln, von vornherein nicht jene Stimmung erzeugt, welche zur Empfänglichkeit für ein Dichterwerk geeignet ist. Wer sich

über solche Verhältnisse zu unterrichten wünscht — wird dabei doch vorausgesetzt, — der nehme das Buch zur Hand!

Diese Vornahme des Zolaschen Romans, unterrichten zu wollen — sonst sucht man etwas anderes als Belehrung in einem Dichterverk —, drängt sich denn auch im Buche selbst von Anfang an hervor. Statt Interesse für einen bestimmten Menschen als Helden zu erwecken, schiebt der naturalistische Führer eine todte Sache in den Mittelpunkt, ein Bergwerk, ein Stück Land, eine Branntweinschenke, die Börse, ein Gemälde od. dergl. Auch damit wird grundsätzlich auf die Antheilnahme unseres Gemüthes verzichtet, diejenige unseres Verstandes herausgefordert. Wenn dann die Menschen wesentlich unterschiedslos durchaus in Abhängigkeit von dem todten Mittelpunkt vorgeführt werden, so kann man darin ja allerdings den angeblichen demokratischen Geist unseres Jahrhunderts sich offenbaren sehen; aber mit einer Poesie ohne Helden mag der politischen Phrase noch so sehr gedient sein, — kein Dichter, auch — wie sich noch weiter ergeben wird — Zola nicht, kann seinen höchsten Trumpf aus den Händen geben, ohne Gefahr, das Spiel zu verlieren. Sollen wir für jemand Interesse hegen, so muß er sich aus der Menge herausheben; die recht gezeichnete Zeichnung der handelnden Personen als gewöhnliche Durchschnittsmenschen erweist sich als ein neues Mittel, unsere wärmere, geistige Antheilnahme zurückzudrängen.

Nicht aus einem Gemüthsbedürfniß, sondern aus einem äußeren Anstoß gehen auch eine Reihe von Einzelerzählungen und Episoden hervor, und zwar sind es — ein für den Umfang der Erfindungsgabe Zolas bedenkliches Zeugniß — Übertragungen großartiger Schöpfungen der Weltliteratur in ein modern-realistisches Milieu. So vermißt sich „La Faute de l'Abbé Mouret“, den Garten des Paradieses in theilweise recht mechanischer Nachbildung von neuem vor unsern Blick zu zaubern; einer Erinnerung an den nordischen Mythos verdankt wohl der Glaube der Bauern in „La Terre“ seine Entstehung, daß die Knochen der neben einander beerdigten feindlichen Bauern gegen einander aufstehen und bis zum jüngsten Tage kämpfen werden; Vater Fouan ebenda zieht als „Lear auf dem Dorfe“ von einem undankbaren Kind zum andern, nur daß bei Zola natürlich der Lichtblick der einen dankbaren Tochter fehlt; der aufopferungsvolle, gebildete Jude als abhängiger Anverwandter des schmutzig geldgierigen in „L'Argent“ steht weit hinter



seinem vermuthlichen Vorbilde in Gustav Freytags „Soll und Haben“ zurück; bisweilen verräth der Dichter durch gelegentlichen Vergleich selbst, daß ihm eine altgriechische Novelle (in „La Fortune des Rougon“) vorgeschwebt habe, oder bei Kampfschilderungen der Stil des Heldengedichts. So glänzend sich hier auch oft, selbst im Zurückbleiben, die Darstellungsgabe unseres Autors zeigt, die verstandesgemäße Vornahme, nach einem bestimmten Schema die Handlung zu leiten, bricht störend durch.

Wie es Ausgangspunkt ist, so bleibt das Milieu fortdauernd Beherrscher der Situation. Das kulturgeschichtliche Interesse, die Lebensformen eines Berufskreises zu erschöpfen, lenkt die Darstellung, die auch, abgesehen von sonstigen wiederholenden und nachholenden Rückblicken, mit technischen Einzelheiten überladen ist. Über das schriftstellerische und künstlerische Schaffen, über das Treiben an der Börse und in den Comptoirs, in den Bergwerken zc. werden wir mit einer Umständlichkeit unterrichtet, die aufs deutlichste beweist, daß der Autor — fremd auf diesen Gebieten ist. Wie die Geschichte des Naturgefühls in der Weltliteratur zeigt, daß man am wenigsten Worte darüber in denjenigen Perioden machte, in denen man am innigsten mit der Natur verwachsen war, so würden einem Dichter, welcher wirklich in und mit jenen Berufskreisen gelebt hat — gelebt d. h. nicht „einige Tage“ mit dem Notizbuch in der Hand sich aufgehalten hat —, all diese Einzelheiten viel zu sehr als selbstverständliche, gleichgiltige Coullisse erscheinen, als daß er sich in Seiten und Bogen darüber erginge.

Es ist keine Frage, Zola ist ein äußerst scharfer Beobachter, und die vor nichts zurückschreckende Kühnheit der Darstellung verschafft ihm nicht nur krasse, sondern oft wahrhaft große Wirkung. Grell tritt namentlich das Streben nach Kontrastwirkung hervor, so daß die Erschütterung dem Grauen nahekommt: man denke an die gleichzeitige Entbindung der Bäuerin und der Kuh; man lese aber auch, wie Buteau, der mit seiner Frau Lise den Tod von deren Schwester Franziska veranlaßt hat, um sich an ihrem Erbe zu bereichern, vor dem Hause kauert und auf den Tod seines Opfers lauert. Der Mann drinnen sieht einen Schatten vor dem Hause: „er meinte, es sei ein Hund gewesen. Es war Buteau, der heim rannte, um Lise den Tod der Schwester zu melden.“ Natürlich soll damit in beiden Fällen der thierische Vergleich nahe gelegt werden.

Zu dem durch Zolas System nun einmal gebotenen Grundfehlern der Komposition gehört es indessen, behufs fortlaufender Milieu-Schilderung Züge, die für den Gang der Handlung unnötig sind, immervährend einzuflechten. Hier sind wir zum zweiten Verhängniß des Zolaschen Romanstils gelangt: nicht nur eine Poesie ohne Helden, sogar eine Poesie ohne Handlung giebt er. Natürlich geschieht dies und das, aber die Handlung ist in der That nur Mittel zum Zweck geworden, wirklich nur „logische Verknüpfung“ der Ergebnisse jener großen Enquete über einen Berufskreis. Deshalb ist die Erfindung nicht nur dürftig, sondern schematisch, eine Studie, welche den typischen, alltäglichen Verlauf des Lebens in solcher Sphäre zeigt. Damit ist, wie das Interesse am Anfang, so auch die Spannung in der Mitte des Romans im Prinzip beseitigt. Im Vordergrund steht jedenfalls immer das Nebeneinander des Milieu statt des Nacheinanders der Handlung.

Auch fehlt es dieser oft an einem rechten Abschluß: ein innerer Umschwung bezeichnet das Ende nicht. Die aufs eindringendste studirten und ausgeführten Charaktere bleiben, wenn die Katastrophe sie am Leben läßt, ungeheilt: der Gründer sucht sich ein anderes Feld der Thätigkeit, nachdem er sich der Strafe durch die Flucht entzogen; der vatermörderische Bauer lebt auf dem durch Verbrechen erworbenen Boden fort, als wäre nichts geschehen u. dergl.

Schon im Zusammenhang hiermit wird viel Rohes und Ekelhaftes erklärlich, das garnicht unmittelbar zur Fortspinnung des Fadens der Erzählung dient. Ein Stil, der nicht auf den Längsschnitt der Handlung, sondern auf den Querschnitt des Milieu angelegt ist, entwickelt nicht aus dem Vorhergehenden, sondern setzt in Beziehung zu dem Danebenliegenden; er zeigt, wie Zola in „L'Oeuvre“ durch sein Sprachrohr Sandoz ausspricht, „eine Welt, in der wir selbst nur ein Bruchtheil sind; wo der Hund, welcher über den Weg läuft, und selbst der Stein auf der Straße uns ergänzt und erklärt; das große All mit einem Wort, ohne hoch noch nieder, ohne fleckig noch rein, so wie es ist und besteht.“ Sie erscheinen denn auch in ausgiebigem Maße, diese Hunde und Steine des Anstoßes. Zola scheint zu glauben, daß ihm damit alles sanktionirt ist; fragt man hier oder dort arglos: wozu nun diese Schmutzscene wieder? was hat das mit der eigentlichen Geschichte zu

thun? so antwortet Meister Zola getrost: ich kenne keine eigentliche Geschichte, sondern nur eine Aneinanderreihung von charakteristischen Hiftörchen! Er kennt eben keine Methode, den Stein künstlerisch zu behauen und zu schleifen, oder vielmehr er will keine kennen. Wenn schon die Entbindung der Kuh in „La Terre“ als aufregender für die Bauern wie die Entbindung der Frau hätte hingestellt werden sollen, war es darum nöthig, die Entbindung des Thiers in allen Stadien uns vor Augen zu führen? War es in demselben Werke wirklich nöthig, jeden Wind, welchen die Bauern von sich gehen lassen, uns vor die Nase, ja mit der Stufenleiter des Tonfalles auch vor die Ohren zu setzen? Mußte in „L'Argent“ die heikle Situation, in welcher Delcambre die Baronin Sandorff mit Saccard überrascht, in ihrer Nacktheit voll ausgebeutet werden, wo die Erwähnung der Thatsache eines unterbrochenen Stellbichein genügt hätte? Daß es, ohne die Wahrheit zu verfälschen, ausreicht, gewisse Scenen nur anzudeuten, giebt unser Naturalist doch an derselben Stelle zu, indem er uns die zwischen beiden Nebenbuhlern sich entspinneude Zänkerei im Ton betrunkenener Fuhrmänner (*querelle de charretiers ivres*) schenkt.

Als schärfste Anklage gegen Zola und seine Schule ist von je her und aller Orten dieser Vorwurf unzüchtiger Zeichnung erhoben worden. Ohne gerade der Engherzigkeit alter Betschwestern zu fröhnen, wird man hervorzuheben genöthigt sein, daß hier Stoffe und Personen, Situationen und Worte begegnen, welche, zum wenigsten in dieser Form roher Wiedergabe, den Tempel der Kunst entweihen. Wieder wirft sich Zola in die Brust und legt seine Hände auf das heilige Buch der Natur, auf welches seine Lehre ihn verpflichtet hat. Indessen wird es erlaubt sein, ihn daran zu erinnern, daß man nicht gerade die Wahrheit zu verfälschen braucht, um der Rohheit zu entgehen. Im lebendigen Wörterbuch des gebildeten Menschen, nicht nur des ästhetisch, sondern auch des bloß intellektuell oder sogar bloß moralisch gebildeten Menschen, giebt es eine taktvolle Ausdrucksweise selbst für das Heikle, eine Ausdrucksweise, die jeder versteht, ohne erröthen oder sich ekeln zu müssen. Aber wozu dieser thörichte Befehrsversuch? Wir predigen vor dem in seiner Theorie verhärteten Naturalisten tauben Ohren. Denn auch das Einzelergebniß soll die Farbe der Natur tragen, soll gerade den Eindruck der Natur hervorrufen. Einen ästhetischen Eindruck des Ge-

sammtwerkes, der dadurch gestört werden könnte, erstrebt der Experimentalroman nicht.

Nur der Leser hat allen Grund, sich von dem Dichter beleidigt zu fühlen; denn setzt dieser nicht voraus, ein bloßer Hinweis auf Verbrechen, Laster und Schmutz werde nicht genügen, um dem Leser den richtigen Begriff davon zu geben und die richtige Stellung dazu anzuweisen? Die Litteraturgeschichte zeigt, daß diejenigen Dichter selbst am wenigsten Phantasie — oder für Zola rationalistischer ausgedrückt: Vorstellungsvermögen — besitzen, welche der Phantasie, dem Vorstellungsvermögen ihrer Leser nichts zutrauen. Auch die Geschichte der Bühne erweist es: das Ausstattungstück und die Meiningererei ist von heute oder gestern, aber Shakespeare spielte auf einem recht kahlen Brettergerüst.

Noch entscheidender ist eine weitere Erwägung. Wer etwas Rohes und Ekelhaftes mit kalter Umständlichkeit uns mündlich berichtet und auf unser verblüfftes oder empörtes Gesicht hin mit der Bemerkung schließt, er berichte eben objektiv, ohne zu loben noch zu tadeln, der wird sich in unserm Innern dem Verdacht der Rohheit nicht entziehen können. Nur in einem Gerichtsprotokoll oder dergleichen würden wir uns diese Art gewaltjamer Objektivität gefallen lassen. Von dem außeramtlichen Erzähler verlangen wir, daß er Abscheuliches nicht wie selbstverständlich hinnimmt, verlangen wir, auch ohne Verdrehung der Thatfachen, eine Art der Wiedergabe, welche der Empfindung unseres eigenen Herzens bei der abscheulichen Kunde entspricht: denn wir sind ja ebenfalls nicht der kalte Stein, welcher ohne Mitempfindung das Wort, das sich an ihm bricht, im Echo wiedergiebt. Es ist eine durchaus schiefe und — gleichviel ob auf andere berechnete oder auf Selbstbetrug beruhende — lügnerische Unterstellung, wenn das naturalistische Dogma vorgiebt, nur durch platte Nachahmung lasse sich der Eindruck der Natur wiedergeben. Noch einmal, wir sind ja nicht von Stein und Todtenbein, daß nicht die Ereignisse Empfindungen in uns wachriefen; und diese selben Empfindungen — hier also des Abscheus und Ekels — übertragen wir auf jede mechanisch=objektive Wiederholung der anstößigen Scene: nicht mehr gegen das ekelhafte Vorbild der Natur, sondern gegen die in gleichem Geiste gehaltene Wiederholung wendet sich unsere Abscheu, und das ist nicht nur unsere mensch-

liche Schwäche, unsere noch nicht zolareife Subjektivität, es ist auch gerecht so.

Das richtet den Dichter Zola; aber der Theoretiker Zola antwortet: mein Roman soll auch nichts anderes sein, als eine Art derjenigen Urkunden, denen ihr diesen amtlich-objektiven Stil gestattet: ein gerichtliches Protokoll, dessen unausgesprochener Beruf es ist, als Unterlage für einen Prozeß zu dienen. Ihr seht also, daß auch ich diesen euch anstößigen Zuständen den Prozeß machen will!

Um einem letzten Einwande zu begegnen, werden wir ausdrücklich auf gewisse Themata und Charaktere hinweisen müssen, die ohne weiteres aus dem künstlerischen Rahmen herausfallen: man könnte uns sonst immer noch bloße Prüderie unterstieben. In dem unbewußten Drange seiner Künstlernatur, seine gewöhnlichen Menschen von den gewöhnlichen Leidenschaften in ungewöhnlichem Maße besessen zu zeigen, wählt er, zunächst ohne unmittelbare Vergewaltigung der Naturwahrheit, mit Vorliebe diejenigen Fälle aus, welche die Leidenschaft bis zur Manie gesteigert zeigen. „L'Oeuvre“ ist nicht der Roman der Kunst, sondern der Kunstmonomanie, die alle anderen Gefühle, die Liebe zu Weib und Kind, verschlingt; in seinem Weibe, in seinem todtten Kinde sieht Claudius nur noch das Modell! So erfüllt die wesentlichsten Gestalten von „La Terre“ nicht gewöhnliche Habucht, sondern verbrecherische Manie der Ländergier. Man denke ferner an die religiöse Manie in „Le Rêve“. In gleicher Weise ist, um nur noch ein Beispiel anzuführen, Saccard gleichsam der Dämon des Geldes in „L'Argent“; ausdrücklich heißt es von ihm, daß er sein Weib und alles, alles, was ihm anvertraut, zu verkaufen gewohnt war. So schweift der Verlauf der Zolaschen Romane schon meist in ein Gebiet hinüber, das jenseits der Kunst liegt. Gewiß darf die dichterische Gestalt über die Grenze des Wahnsinns geführt werden; aber mit dem ersten Schritt über dieselbe hinaus ist das Kunstwerk zu Ende und beginnt die Pathologie. Der Ausbruch des Wahnsinns ist die tragische Katastrophe, die durch eine entscheidende Handlung den Schluß der Dichtung herbeiführt. Welche zahlreichen Ungeheuerlichkeiten dem Wahnsinnigen möglich sind, möchten wir ebenso ungern und jedenfalls mit keinem anderen Interesse nachlesen, wie wir etwa in einem Irrenhause zu Studienzwecken leben.

Fordert Zola schon nach dieser Richtung zum mindesten Bedenken

heraus, so stellen sich diejenigen seiner Romane — ja allerdings, wie wir uns immer gegenwärtig halten müssen, mit Bewußtsein und in „wissenschaftlich“-statistischer Absicht — von Anfang an außerhalb der Kunst, welche ihre Hauptgestalten bereits von dem Dämon ihrer Leidenschaft voll besessen einführen. Es interessiert uns zu lesen, wie der Mensch dazu kommt, sich in Schuld zu verstricken; aber keineswegs würde es uns interessieren, wie etwa ein altgewohnter Einbrecher zum siebenten Male einen Diebstahl begeht; von ihm erwarten wir so wie so nichts anderes, ganz abgesehen davon, daß er außerhalb des Kreises derer steht, mit denen wir fühlen können. Ein ähnlicher Fall liegt oft bei Zola vor, so in dem letzterwähnten Beispiel: Saccard in „L'Argent“ hat eine Vorgeschichte, auf Grund deren wir viel Schlimmeres an ihm begreiflich sänden; wenn wir uns wundern, so geschieht es höchstens, weil er sich verhältnißmäßig noch anständiger benimmt, als wir es ihm auf Grund seiner bisher offenbarten Charakterlosigkeit zutrauen.

Man wird zugeben, daß mit Nichtaußerachtlassung dieser Erwägungen bereits eine Hauptquelle der Zolaschen Anstößigkeiten verstopft wäre.

Aber auch manche feinere, dem Leben abgelaufte Linie wird schwierig in dem dogmatischen Streben, der Zeichnung die Farbe des Lebens zu geben. Vielleicht hat der Theoretiker Zola an keinem anderen Punkte in gleicher Weise den Dichter Zola verdorben. Fast allerorten bietet er eine Reihe von Charakteren, deren mit der Natur wetteifernde Wiedergabe eine schöpferische That bedeutet; aber als Flecken fährt die Sucht darüber, nicht nur die nothwendigen Linien unserer Phantasie als Canavas zur Ausfüllung zu überlassen, sondern den Menschen mit Haut und Haar und Schinden und Schmutzflecken in gleicher Andacht wie die Madonna oder einen Heldenjüngling zu zeichnen.

Gewiß geht im Leben alles bunt durch einander, aber auch der Statistiker, welcher seinen Stoff beherrscht, muß ihn ordnen. In der Sucht, all und jedes zu zeigen, wie es als Einzelbeing erscheint, findet Zola nicht immer die richtige Farbe zur Bezeichnung der Stelle, welche das Ding im Gesamtorganismus der Erscheinungen einnimmt. Es ist keine Farbe des Lebens — wenigstens in unsern, der Leser, Augen, die wir nicht blöd wie das Vieh sind —, wenn er das Kleine und Kleinliche mit derselben Andacht aus demselben Farbestopfe wie das

Große und Erhabene malt. Auf seiner Palette fehlt ein Farbenton: der Humor. Die Begabung unseres Autors für das Komische wird sich uns noch weiterhin als nach der Seite der Satire und Parodie gehend erweisen. Weil ihm der eigentliche naive Humor abgeht, welcher mit Wohlgefallen auf den harmlosen Seiten des Lebens verweilt, findet er nicht den rechten Ton, wenn er von den kleinen Schwächen, den kleinen Häßlichkeiten, den kleinen Vorzügen, überhaupt den kleinen Dingen spricht. Es ist immer die strenge Miene des Richters, welcher ein Protokoll diktiert; immer der „große Stil“, welcher allem zu größtmöglicher Bedeutung verhelfen will. Namentlich auch für kleine Obscönitäten, wenn sie sich als nothwendig erweisen, haben gerade französische Schriftsteller sonst doch den glücklichen Ton des Scherzes gefunden! Die einzige angenehme Empfindungsäußerung, welche solcherlei uns erwecken kann, ist ein Lächeln; wer uns dieses nicht abzunöthigen weiß, läßt uns einseitig nur die unangenehme Seite der kleinen Menschlichkeiten fühlen. — Aber in der That, der Dichter der Experimentalwissenschaft will keinerlei Gefühle erwecken, sondern nur den Mechanismus der Dinge nachbilden!

Der Mensch existirt für ihn angeblich nur physiologisch, und alles Außerliche ist ein Bild des Innerlichen. Auch hier nimmt er noch ungeschriebene Gesetze einer Wissenschaft, der Physiognomik im weiteren Sinne, vorweg. „Dieser Mazel“, heißt es einmal in „L'Oeuvre“, „welch ein blödsinniger Schafskopf, zu behaupten, die Lenden von Flora Beauchamp seien nicht richtig! Diese erstaunlichen Lenden, welche so recht gründlich dieses Mädel und seinen lieberlichen Lebenswandel ausplaudern!“ Und dann fährt Claudius im Sinne des Dichters fort: „O das Leben! Das Leben! Es empfinden und in seiner Wahrheit darstellen! . . . Begreifen, daß selbst die sogenannten Mängel nichts sind, wie Merkmale des Charakters; verstehen, daß lebende Menschen, Menschen von Fleisch und Blut schaffen und bilden, des Künstlers köstliches Vorrecht ist, das ihn in Göttersphären erhebt! . . .“ Nur schade, daß Zolas dogmenfester Doktrinarismus bei alledem verzögert, daß sich nicht nur in fast jedem Menschen an sich einzelne Porträt-Zufälligkeiten finden, die der Naturalist noch immer im Konsequenz-Fanatismus seiner Lehre leugnen könnte, sondern daß unverschuldet äußere Einwirkungen offenkundig und ganz unleugbar die Gestalten modeln. Vor seinen Augen kann es keinen gewöhnlichen Lahmen oder

Blinden geben, der sich zufällig bei Glatteis den Fuß gebrochen oder sich un-
schuldig einen Steinwurf ins Auge zugezogen hat, sondern nur solche, die
schleichend oder falsch oder sonst was Mangelhaftes auch in bezug auf Cha-
rakter sind — wie der religiöse Aberglaube sagt: Gott hat sie gezeichnet!
Nach naturalistischem Dogma rührt jedes körperliche Gebrechen von
einer entsprechenden Eigenschaft des Charakters her oder aber veranlaßt
als Theil des Milieu eine entsprechende Modelung des Charakters.

Ebenso umgekehrt bekundet der Stil Zolas die Manie, Eigen-
heiten des Charakters im Gesicht festhaft zu machen. Von dergleichen
angeblich naturgetreuen Versinnbildlichungen wimmelt es überall. So
werden z. B. die Frauengesichter in „La Terre“ mit folgender „An-
muth“ gezeichnet: die Falten um den runden Mund der einen gleichen
dem Geldbeutel eines Geizhalses; der Bau einer andern ist — immer
entsprechend ihrem Charakter — einem Raubvogel vergleichbar, insbe-
sondere blickt sie wie ein alter Geier; eine Gänsehirtin erhält ein fedes
Geiz-Gesicht u. s. f. So schematisch diese Art körperlicher Zeichnung
ist, so glücklich verwendet der Dichter allerdings bisweilen die physio-
logische Methode, namentlich wenn es den Produkten der Konvenienz-
heirath und dergl. gilt.

Bezeichnender Weise sind die meisten Physiognomien dem Milieu
entsprechend angelegt, in „La Terre“ demgemäß die Gesichter ziemlich
durchgehends habgierig. Alles was sich um das Milieu gruppirt, wird
als eine Masse in Bausch und Bogen gezeichnet. Des weiteren erscheint
der Einzelmensch gewöhnlich nur als Verkörperung einer Leidenschaft;
der schwierigeren Aufgabe, gemischte, d. h. wirklich lebenswahre Cha-
raktere zu zeichnen, geht Zola in den Hauptgestalten fast immer aus
dem Wege. Als ein Ausfluß dieser selben Sucht, immer nur eine
Farbe zur Hand zu haben, um mit dieser eine ganze Sphäre zu er-
füllen, erweist sich schließlich auch die Neigung, in den Episoden das
ganze Dorf oder Stadtviertel zur Theilnahme an der Scene fortzureißen.
„Zimmer wilder holperte der Karren (mit den Zeichnungen der Schüler
in „L'Oeuvre“) über das schlechte Pflaster, polternd klapperten die
Zeichenbretter, und die muthwillige Schaar galoppirte johlend hinter-
her. Die Leute in den Straßen drängten sich an die Häuser, um nicht
umgerissen zu werden; die Krämer traten erschreckt in die Thür ihrer
Kaufläden, meinend, ein Revolutionszug durchbrause die Gassen; der

ganze Stadttheil gerieth in Aufregung.“ Ähnlich in „L'Assommoir“: „Unterdesseu sah durch die offene Thür das ganze Stadtviertel zu und nahm theil an dem Schmaus — der Geruch der Gans erfreute und erquickte die Straße.“

All dies ergibt sich zwar nicht nothgedrungen aus Zolas Theorie, verträgt sich aber noch allenfalls mit ihr. Etwas anders steht es schon um die zahlreichen Fälle, wo das Streben nach krasser Naturnachahmung den Dichter dazu verführt, über das Ziel hinauszuschießen; und zwar in bedenklicher Auffälligkeit gerade nach der Seite des Rothen und Thierischen. Ob das Atelier der Schüler („L'Oeuvre“) wirklich so ekelhaft duftet? Ob es sich bei den Liebesabenteuern der Geburts- und Geldaristokratie wirklich fast immer gleich um Vergewaltigungen handeln muß und bloße Verführungen nicht genügen („L'Argent“)? Ob (in „La Terre“) die Schwester trotz ihres Geizes dem obdachlosen Bruder, mit dem sie in bestem Einvernehmen steht, thatsächlich zuruft: krepir' auf der Straße!? Ob ein unverdorbenes halberwachsenes Landmädchen dem Stier harmlos bei der Befruchtung der Kuh behilflich ist? Ob der Bauer über die ihm bevorstehende Geburt eines Kindes wirklich jammert, „als habe ein Bettler oder ein verlaufenes Thier sich in sein Haus gestohlen, um alles zu verzehren“? Ob schließlich — um von Duzenden anderer Dinge angesichts des brutalsten zu schweigen — die Frau wirklich ihrem Ehemann ihre eigene Schwester zur Vergewaltigung unterhalten wird!!? Und wäre einmal die Existenz solcher Bestien denkbar — jemand, der den gewöhnlichen Durchschnittsmenschen darstellen will, dürfte am wenigsten solche abnorme Fälle wählen. Es ist möglich, daß Zola in der Scheu, ja nicht schönzufärben, nun in das andre Extrem verfallen ist. Auf alle Fälle deutet diese Verfahrungsweise schon darauf hin, daß auch er sich nicht im Rahmen seiner programmmäßigen objektiven Naturtreue halten kann, wie eben alles Menschenwerk subjektiv ist.

Vielleicht entschuldigt sich der gewandte Experimentator hier mit eben dieser menschlichen Schwäche: nur mit irgend erreichbar größter Möglichkeit hätte er Objektivität gefordert. Immerhin stellte eine solche Einrede der subjektiven Neigung des Autors ein bloßstellendes Zeugniß aus: er ist also leicht geneigt, überall das Rohe zu wittern.

Ganz unleugbar wird aber die bewußte Subjektivität des Dichters in

der stellenweise durchbrechenden, an sich oft recht wirksamen parodistischen Satire offenbar. Dahin gehört z. B. die besondere Hochachtung, welche der ganze Ort (in „La Terre“) Herrn und Frau Karl, den früheren Besitzern eines öffentlichen Hauses, entgegenbringt; ferner die Kloster-Erziehung, welche diese ihrer Tochter und Enkelin angedeihen lassen, um dann beide Generationen ohne weiteres doch wieder zu ihrem eigenen schmutzigen Handwerk greifen zu sehen, — man denke: ein junges, aus dem Kloster kommendes, unschuldiges Mädchen erklärt sich, trotzdem sie über die Natur des „Geschäfts“ von einer Freundin genügend aufgeklärt ist, bereit, die Leitung des öffentlichen Hauses nach ihrer Hochzeit zu übernehmen und beweist alsdann sofort eine erstaunliche Befähigung für dieses saubere Geschäft! Nur parodistisch aufzufassen ist doch wohl stellenweise auch die Art, wie der Taugenichts mit dem tendenziös blasphemisch gewählten Namen Jesus von seinen Eltern Geld erpreßt; tendenziös die besonders sittenlose Aufführung der Mutter = Gottes = Jungfrauen und der Chorknaben, ja die ganze Auffassung des Themas: „Während dieser zwei Jahre hatten dieselben Themata mit den Jahreszeiten gewechselt, sich erschöpfend und ewig wiederholend: Kinder, die zu früh auf die Welt gekommen, betrunkene Männer, geprügelte Frauen, große Plag' und mancherlei Elend.“ Ist das wirklich ein tendenzloses Bild des Bauernlebens?

So erkennt man denn durch alle Werke Zolas durchgehend sozialistische und naturalistische Sympathien einerseits, Feindschaft gegen die Besitzenden, die Philister, andererseits, — man vergleiche, „Germinal“, „L'Oeuvre“, „L'Argent“ u. s. w. Die Versumpfung des Bestehenden, die Degeneration der Bourgeois sind überall seine Lieblingsthemata. Eigene positive Ideale bekundet er freilich nirgends, es treibt kein frischer Wind sein Fahrzeug der Zukunft entgegen, — ein Hauch der Verwesung weht durch das unendliche Spital, in welches er die Welt verwandelt. „Die Erde war wohl friedsam, schien freundlich denen zugethan, die sie lieben; doch die Dörfer, welche gleich Nestern von Ungeziefer daran kleben, alle diese menschlichen Insekten, die an der Erde saugen und nagen, verunzieren sie, machen sie uns widerlich und unleidlich.“ Ist das noch Objektivität? oder vielmehr Tendenz?!

So entschlüpft unserm Autor denn bisweilen unbewußt ein Geständniß über das, was ein und alles der künstlerischen Darstellung ist,

besonders häufig natürlich in dem der Kunst selbst gewidmeten Romane: „Reduziert sich alles Können nicht darauf, ein Weib vor sich hinzulegen und es so darzustellen, wie man es sieht und auffaßt?“ Wie man es auffaßt! nicht also, wie es ist! Und über das Bild des todtten Kindes heißt es: „Das war wieder eines jener trefflichen Stücke, wie Claudius sie einst geschaffen: ein Meisterwerk von Beleuchtung und Charakteristik. Dabei drückte das Gemälde eine unsagbare Trauer aus, ein tiefer, erschütternder Schmerz lag darin, gleichsam das Ende von allem, das Versiechen alles Lebens, dargestellt in dem Tode des Kindes.“

Symbol also ist die Kunst, Gefühle der Trauer, der Lust u. a. drückt sie aus. Der Dichter Zola macht in diesem, in letzter Linie entscheidenden Punkte dem naturalistischen Ästhetiker Zola den Garaus. Denn in stärkerem Maße, als sich eine oft bis zu romantischer Phantastik gehende Symbolik in Zolas Romanen ausbreitet, braucht sie auch bei dem idealistischsten Dichter nicht hervorzutreten. Vom einfachen Vergleich bis zum durchgeführten Bilde und Symbol finden sich alle Arten von Übertragung der natürlichen Erscheinungen in dichterische Gewandung. Zunächst sei an die früher erwähnten Vergleiche der Gesichter erinnert. Alsdann einmal „stöhnt das Keuchen der Maschine wie eine wehe Klage durch die Dämmerung.“ Und wenn Hagel gefallen ist, meint man, „das ganze Land sei niedergeschossen und blute aus tausend Wunden“. Da „hallt ein ewiges Losen in dem unendlichen Raum: der Athem der Seele von Paris, welche sich an ihrer Wiege zur Abendrausch lagert“. Die jungen naturalistischen Künstler marschiren durch Paris nicht nur „wie eine Bande, die mit Sang und Klang in den Krieg zieht,“ . . . es war sogar, „als wenn Siegesfanfaren ihnen das Geleite gaben“. Wo sind die Siegesfanfaren? Sie sind nirgends als in der Phantasie des Dichters. Das leidenschaftliche Weib wird zum „Bild der Leidenschaft selbst“. Während die Liebenden ihr junges Glück zum ersten Mal genießen, „durchglänzt der beim Vergolden des Rahmens verlorene Goldstaub, flimmernden Sternchen vergleichbar, das schattige Dunkel“.

Mit besonderm Kunstaufwand wird das Milieu beseelt, natürlich: es soll ja der ganzen Umgebung Leben spenden! Solch ein Fleck Natur lacht nicht nur über die Furcht der Liebenden (La Faute de l'Abbé Mouret“), solche schlummernde Landschaft erwacht, erzittert, vernimmt

und wiederholt nicht nur im Echo die leidenschaftlichen Töne des Nationalgesangs („La Fortune des Rougon“), — es wird auch mit Vorliebe zum Symbol für das, was ringsum tobt. So erscheint die Börse unter dem Bilde der alles fortreisenden Fluth, so daß dann selbst von dem Strom der anfahrenden Droschken die Rede ist („L'Argent“). In anderer Weise wird „Le ventre de Paris“ als Bild nicht nur für die Hallen von Paris, sondern für alles ringsum verwandt: die Busen und Finger der Frauen, die Häuser des Stadtviertels, alles rundet sich zu Bäuchen, — für wen? für das Auge des Dichters! Mit noch anders gearteter, weit größerer Kunstfertigkeit wird schließlich Nana zum Symbol des an seinen eignen Ausschweifungen zu Grunde gehenden jüngeren Kaiserreiches (vergl. Georg Brandes: „Emil Zola“, Litterarische Volkshefte Nr. 10). Genug, keine mögliche Art der Vertauschung von Physischem und Geistigem läßt sich der Dichter Zola entgehen.

Mit wie subjektiver Willkür er dabei verfährt, zeigt die Neigung, die Stimmung der dichterischen Gestalten auf die sie umgebende Natur zu übertragen. Ist Gervaise (in „L'Assommoir“) hoffnungsvoll, so hat das Wasser aus der Färberei eine zarte grüne Farbe; geht Caroline nach dem Zusammenbruch der Aktiengesellschaft an der Börse vorbei, so hebt diese sich grau und düster in der Melancholie der Katastrophe ab, — zu andern Zeiten wird die Farbe aber in beiden Romanen ganz anders beschrieben. Daß die Dinge uns je nach Beleuchtung verschieden vorkommen, muß auch Claudius in „L'Oeuvre“ grundsätzlich zugeben. „Es ist seltsam,“ sagt er zu seiner Frau, „welch eine merkwürdige Haut Du hast, sie trinkt förmlich das Licht . . . So bist Du heute, man möchte es nicht für möglich halten, vollkommen grau; und leztthin warst Du rosa-farben, aber ein Rosa, welches nicht echt schien. . . Dumm das; man weiß nicht, woran man ist. . .“ Es ist garnicht „seltsam“ und „merkwürdig“, es ist nur die „dumme“ Subjektivität des Auges, welche uns nie objektiv allgemeingültig sagt, „woran man ist“!

Bieten solche Übertragungen des Physischen in die geistige und des Geistigen in die physische Sphäre noch naturalistische Experimental-Objektivität? Wechselt für den Mann der Wissenschaft mit seiner Stimmung das Wasser seine Farbe? Ist nach wissenschaftlicher Begriffsbestimmung die Börse mit einer Fluth und das zweite Kaiserreich

mit einer Courtisane identisch? Und auf Grund welcher Naturgesetze lacht ein Fleck Erde über die Furcht der Liebenden? Ist nicht jeder Vergleich, jedes Bild, ja jedes schmückende Beiwort ein subjektives Urtheil?

Der Durchbruch dichterischer Symbolik zerstört nicht blos in den zahllosen Einzelfällen immer wieder den wissenschaftlichen Charakter von Zolas Romanen: sie geben sich auch im Ganzen trotz theilweise wissenschaftlicher Materialverwerthung als Werke der Phantasie. Ist es wahr, daß der Experimentalroman die Thatsachen allein sprechen lassen will; ist es wahr, daß jeder Einzelne ein willenloses Produkt der Verhältnisse wird; ist es endlich wahr, daß sich Geist und Charakter trefflicher physiologisch ausdrückt: so giebt es überhaupt nur noch bloße Porträtzeichnung, und die Poesie wird zur vollendeten mechanischen Nachbildung eines beliebigen Gesichtes, der äußern Erscheinung und äußern Geschichte einer beliebigen, wirklich Lebenden Persönlichkeit ohne Zusatz noch Fortlassung und ohne jede Zusammenstellung von Zügen aus verschiedenen Modellen. Schon der Aufbau eines Normalmenschen, einer Normalgeschichte aus vielen verstreuten typischen Zügen ist eine Verfälschung der Natur durch subjektive Dichterwillkür: denn die Züge können sich einzeln verstreut zeigen, dieser hier, jener da, und doch brauchen sie sich in keinem wirklichen Menschen vereint zu finden. Finden sie sich aber, nun wohlan! ihr wissenschaftlichen Romanschreiber! wagt es, die Geschichte dieses Menschen zu schreiben. Doch mir fällt ein, daß ihr dazu nicht nöthig seid: dieses Fach ist schon durch die Biographen besetzt! — Wie die bildende Kunst zum Porträt, würde die Poesie in der That unter dem Einflusse des konsequenten Experimental-Naturalismus zur Biographie werden, zur Biographie, die slavisch an bestimmte Erscheinungen in bestimmter Mischung gebunden ist und diese zu erklären hat, — nicht beliebig, wenn auch typisch, ausgewählte Züge. Das wäre wahre Experimental-Psychologie, auf der sich eine wirklich wissenschaftliche Experimental-Soziologie, wie sie Zolas Romane angeblich vorbereiten, aufbauen könnte.

III.

Zolas Lehre hat auch in Deutschland Widerhall gefunden. Keine Frage, daß damit frisches Leben in unsere Litteratur eingezogen ist; aber nicht nur unselbständige Geister, sondern eine Reihe von unzweifelhaften Talenten drohen in der Sackgasse des Naturalismus zu versumpfen. Eine blutvollere Darstellung, ein kühnes Wagen, mit dem Leben selbst zu wetteifern, haben der neuen Richtung Wohlwollen auch in Kreisen verschafft, welche die Verwissenschaftlichung der Poesie als Zeichen einer über das Ziel weit hinauschießenden Unreife der Verjüngungsrichtung ansehen und sich von den dabei theils „folgerichtig“, theils tendenziös unterlaufenden Rohheiten und Geschmacklosigkeiten mit Ekel und Entsetzen abwenden.

Man kann der litterarischen Jugend noch so viel Heil wünschen, man kann ihr Talent noch so wenig verkennen — und doch zu scharfem Auftreten gegen ihre gefährlichen Ausschreitungen genöthigt sein. Nicht jeder ist ein Feind, der rügt; nicht jeder ein Freund, der schmeichelt. Nicht jeder entmuthigt, der abweist; nicht jeder nützt, der aufmuntert.

Wenn in einer der zahlreichen Programmschriften, wie sie immer im Gefolge einer neuen Richtung hervortreten, heute ein deutscher Autor behauptet, der Dichter dürfte nur darstellen, was ihm „durch Erfahrung oder aktenmäßig beglaubigt“ ist, und „der Tod des größten Helden“ stehe als dichterischer Stoff „nicht höher als die Geburtswehen einer Kuh“, so wird von vorn herein klar, daß Zola diesen deutschen Autor gemodelt hat, auch wenn dieser anderswo gegen den französischen Meister polemisirt. Und es ist eine bloße Wiederholung von Zolas verhängnißvollstem Irrthum, wenn ebenda („Der moderne Realismus“ von Conrad Alberti in den „Zeit- und Streitfragen“) die Forderung aufgestellt wird: „Der Künstler soll die Stimmung der Natur erforschen und wiedergeben, niemals aber seine eigene in dieselbe hineinbringen.“ Die Natur ist seelenloser Mechanismus, kann also keine Stimmung haben: es giebt eben keine andere „Stimmung der Natur“, als die, welche wir in sie hineinlegen.

Die fast von Anfang an zahlreiche Sektenbildung unter den deutschen Schülern Zolas hat neuerdings einer Sonderrichtung nicht nur Raum, sogar Erfolge verschafft, welche unter dem in der That be-

zeichnenden Namen des „konsequenten“ Naturalismus oder Realismus womöglich noch einen Schritt über Zola hinaus will. Namentlich Forderungen, wie sie in seinem Aufsatz „Le Naturalisme au Théâtre“ laut wurden, aber in seinen eignen Werken noch nicht zur Ausführung gelangten, versucht diese Gruppe deutscher Schriftsteller, und zwar nicht nur auf dem Gebiete des Dramas, sondern auch auf dem des Romans zu verwirklichen. Arno Holz und Johannes Schlaf traten gemeinschaftlich zuerst in diesem Sinne hervor, Gerhart Hauptmann bekennt sich als ihr Schüler.

Wie alle naturalistischen Strömungen bringt auch diese nicht sowohl geistige als vielmehr technische Anregungen. Es gilt die Ausführung und stellenweise Überbietung von Zolas These: „Wenn man nicht eine Unterhaltung mit ihren Wiederholungen, ihren Längen, ihren unnützen Worten auf die Bühne bringen kann, so könnte man auf denselben doch die Bewegung und den Ton der Unterhaltung, die besondere Geistesart jedes Sprechers beobachten, mit einem Worte, die bis zum nothwendigen Punkt geführte Wirklichkeit.“ So erhalten wir in folgerichtiger Fortbildung des Naturalismus, unter Auflösung auch der letzten äußerlichen poetischen Fiktion, eine slavisch treue Wiedergabe aller Laute der Umgangssprache. Eine mit Takt geübte charakteristische Abstufung der Sprache wäre eine wirklich dankenswerthe Bereicherung des Dialogs. Das bloße Abschreiben der Natur ist wieder nur Rohmaterial, eine wirkliche Dichtung wird dasselbe erst im typischen Sinne der Aufgabe überhaupt aller Poesie so zu bearbeiten haben, daß die Rohheit des Rohstoffes geschwunden ist, die charakteristischen Linien aber durchscheinen.

Fruchtbar an sich könnte auch eine maßvolle Annäherung des Romanstils an den dramatischen Dialog werden. Die den Fluß der Handlung aufhaltenden langen Zwischenbemerkungen des Autors, die Rück-, Vor- und Seitenblicke sollten in der That auf ein Minimum einschrumpfen. Holz und Schlaf geben aber auch auf novellistischem Gebiete fast nur Dialog, und zwar waschecht unverfälschte Umgangssprache. Die Symbolik der Bildersprache und die Subjektivität direkter Urtheile ist dadurch allerdings unmöglich geworden, und insofern ist diese Richtung auf Kosten der Poesie allerdings noch konsequenter in Befolgung von Zolas Theorie als er selbst.

Während die beschriebene Methode von ihren Begründern durch Einseitigkeit bis zur Selbstparodie zugespitzt wurde, gelang es Gerhart Hauptmann durch etwas weniger — aber noch genug — herausfordernden Eigensinn und bedeutzamere Stoffwahl diesem extremsten Naturalismus die Bühne zu erobern. Abgesehen davon, ja mehr als das war es überhaupt die Anwendung von Zolas Naturalismus auf das Gebiet des Dramas, welche Interesse erweckte. Völlig folgerichtig verfahren allerdings auch Holz, Schlaf und Hauptmann nicht: sie müßten sonst für eine Tragödie der Trunksucht die Personen aus der Branntweinschenke, für eine solche des Mordes aus dem Zuchthaus leibhaftig herbeiholen und sich zwei Stunden auf der Bühne unterhalten lassen. Wenn die konsequenten Naturalisten aber dem gegenüber behaupten, daß ihr Dialog ja nichts anderes als ein stenographischer Bericht solcher Unterhaltungen sein wolle, so ist abermals zu erwidern, daß das eine Kopisten-Arbeit, nicht Dichter-Arbeit wäre.

Möge ein gütiges Geschick unsere jungen Talente ihre Kräfte richtiger gebrauchen lehren!

Was aus der dramatischen Dichtung unter den Händen der „konsequenten“ Zolalisten wird, zeigt schon der erste Blick auf die im Druck vorliegenden Dramen der gekennzeichneten Gruppe. An Stelle künstlerischer, im besonderen dramatischer Veranschaulichung und Charakteristik der handelnden Menschen ist eine bloße meterlange Bühnen-Anweisung getreten; z. B. in Hauptmanns „Einsamen Menschen“: „Vockerat ist in den Sechzigen. Grauen Kopf, rothen Bart, Sommerprossen (!) auf Gesicht und Händen. Stark und breit, zur Korpulenz neigend. Er ist schon ein wenig gebeugt und geht mit kleinen Schritten. Er fließt über von Liebe und Freundlichkeit. Heiteres, naives, lebensfrohes Naturell“. Oder gar „Fräulein Anna Wahr ist vierundzwanzig Jahr alt, mittelgroß, mit kleinem Kopf, dunklem, schlechtem Haar, feinen nervösen Zügen. In ihren ungezwungenen Bewegungen ist Grazie und Kraft. Eine gewisse Sicherheit im Auftreten, eine gewisse Lebhaftigkeit andererseits ist durch Bescheidenheit und Takt derart gemildert (!!!), daß sie niemals das Weibliche der Erscheinung zerstört. Anna ist schwarz gekleidet“. Was heißt das anderes, als daß der Dichter vom Schauspieler die Gestaltung dessen verlangt, was ihm selbst als eigent-

liche dichterische Arbeit zu gestalten zustände?! Was der dichterische Dialog nicht auszudrücken verstand, soll der Schauspieler seinerseits durch seine überlegene Kunst hineinlegen! Die dramatische Dichtung ist damit in der That zum Textbuch geworden, nichts besseres als das Textbuch für die Oper: eine Anweisung und Erläuterung, — während der Schauspieler dem Sänger und Komponisten gleichzeitig entsprechen soll. Gerade in den „Einsamen Menschen“, welche man als Triumph der deutschen Schule Zolas ausgerufen hat, fehlt denn auch der Charakterzeichnung jede geschlossene Fülle und jede individuelle Vertiefung. Nicht mit einer bestimmten Person dieser oder jener Art haben wir es zu thun, sondern mit dem durch seine Erziehung und Umgebung gebrochenen freigeistigen Schwächling, der Studentin, der ihrem Manne geistig nicht ebenbürtigen Frau, den kirchlich-frommen Eltern u. s. w. Während das moderne Drama seit Shakespeare die Vereinigung von Individualisierung und Typik, also eigenartige Menschen, die allgemeingültig anmuthen, erstrebt, führt hier die Zolasche Theorie zur bloßen Anhäufung typischer Züge. All diese Personen sind äußerst simple Maschinen, und weiß man einmal ihr Etiquette, so kann man all ihre Funktionen im voraus berechnen. Nicht auf eine interessante Handlung ist es ja abgesehen, sondern es ist nur darauf abgesehen, die Maschinen sich in ihrem Mechanismus produziren zu lassen.

Durchaus im Wesen des naturalistischen Dramas Zolascher Ob-
servanz begründet ist es schließlich, daß dem Untergang des Helden jede tragische Weihe fehlt. Nicht mehr in seiner Brust sind seines Schicksals Sterne, sondern ein Spielball der Verhältnisse, der Umgebung, des Milieu ist die Hauptperson. Die bedenkliche Familienähnlichkeit der Helden — soweit da von einem Heldenthum die Rede sein kann — in den naturalistischen Experimental-Dramen — man denke auch an Zolas eigene Thérèse Raquin —, jene haltlose, erbärmliche Schwäche, ist sonach kein Zufall, ist Nothwendigkeit. Und so berührt ihr Tod nicht wie eine freie, befreiende Heldenthat, vielmehr wie das verzweifelte Ersterben der elenden Kreatur.

Hauptmann hat an naturalistischer „Konsequenz“ nur zu große Fortschritte gemacht; denn trotz der entgegengesetzten Auffassung der Tageskritik wird die von äußeren Erfolgen unbeirrte Kunstkritik darauf hinweisen müssen, daß die — freilich anständigeren — „Einsamen

Menschen“ hinter dem — freilich in einem widerlicheren Milieu spielenden — Erstlingsdrama Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ an Kühnheit und Originalität, Fülle und Kraft der Charakterzeichnung weit zurückstehen. Ja die Hauptpersonen sind Tendenzkonstruktionen (Ibsenschen Geistes) geworden, — zugleich eine Auflösung und doch eine letzte Konsequenz des Experimentalverfahrens: denn als getreuer Schüler Zolas geht Hauptmann nicht von lebendigen Einzelwesen aus, sondern von dem allgemeinen Bilde, das er sich von einer bestimmten Lebensgruppe macht; — und seine dichterische Thätigkeit besteht darin, Figuren zu schaffen, welche diesem allgemeinen typischen Bilde entsprechen. So erleidet die Zolaistische Experimentaltheorie an ihren eignen innern Widersprüchen Schiffbruch.

IV.

Haben wir nach alledem noch nöthig, zu untersuchen, in welcher Linie die Grenzen zwischen Poesie und Wissenschaft zu suchen sind?

Der Streit über Verhältniß von Natur und Kunst, Vorbild und Abbild, somit über die Grenzen der Naturnachahmung ist so alt wie unsere Poetik. Fast scheint es, als ob jedes halbe Jahrhundert ihn von neuem, für sich, in seiner Weise, lösen sollte. Opitz und die Nürnberger Dichter wie andere Zeitgenossen stellen die Aufgabe, die Zeit Gottscheds ist durchtobt von diesem Kampfe, in welchem Johann Elias Schlegel voransteht. Für Lessing besteht die Frage scheinbar garnicht mehr, so daß er sich dem Verhältniß der einzelnen Künste unter einander zuwenden kann. Aber in der Genie-Periode wird das Thema von neuem zur Erörterung gestellt. Goethe und Schiller treten scheinbar abschließend dazwischen. Aber nochmals nimmt es die Romantik auf.

So wurde ehemals wie heute fast jeder poetische Erneuerungs- und Verjüngungskampf durch einen neuen Strauß zur Erweiterung der Grenze poetischer Nachahmung eingeleitet oder vorbereitet.

Auch ist diese Grenze eine fließende; genauer bestimmt: sie scheint wesentlich im Vorwücken begriffen. Die erwähnten Vorstöße brachten Erweiterungen. Überhaupt aber zeigt die Entwicklung der Kunst in der Stufenleiter der Einzelkünste eine entschiedene Tendenz nach dieser

Richtung; ja die Geschichte des menschlichen Geistes deutet auf diese Nöthigung hin. Wie wir aus der Religion die Kunst, aus der Kunst die Wissenschaft hervorgehen sehen, so innerhalb der Kunst aus den bildenden Künsten die Mimik und Musik, aus diesen die Poesie, der dann erst die kunstvolle Ausbildung der Prosasprache folgt — eine Stufenleiter zu immer intellektuelleren neuen Künsten, wie denn die Poesie thatsächlich nicht mehr, wie noch die Musik, allein das Gefühl angeht, sondern thatsächlich bereits in starkem Maße gleichzeitig unsere intellektuellen Kräfte herausfordert (vgl. meine „Prolegomena der litterar-evolutionistischen Poetik“). In ähnlicher Entwicklung folgen sich innerhalb der Poesie die Begriffe des Erhabenen, Schönen und Wahren, natürlich immer ohne schematische Ablösung, sondern in der bloßen Tendenz einer Bereicherung nach dieser Richtung.

Wie dem nun sei, die alleinige Möglichkeit und dementsprechend Nothwendigkeit einer Lösung unserer Frage von Zeit zu Zeit, in weiterem Sinne gleichsam von Fall zu Fall, ist offenbar. So werden die Ergebnisse auch unserer Untersuchung nur dann einige Dauer versprechen, wenn wir allein auf das in letzter Linie entscheidende Moment ausgehen, um zu fragen: wann hört ein Werk auf, wissenschaftlich zu sein, und wird poetisch? wann hört ein Werk auf, poetisch zu sein, und wird wissenschaftlich?

Doch umsonst! Wie zurückhaltend wir auch auftreten werden, immer wird uns Zola und seine Schule den Vorwurf der Willkür und Engherzigkeit entgegenschleudern. Es sei denn, daß wir Eideshelfer beibringen, welche auch vor den Augen der Experimental-Naturalisten Gnade finden. Die einzigen klassischen Zeugen dieser Art dürften vor dem Richterstuhl der Naturalisten — sie selber, Zola und seine Jünger, sein.

Werfen wir denn einen zusammenfassenden Blick auf die zahlreichen Erscheinungen zurück, welche wir den wissenschaftlichen Charakter von Zolas Romanen durchbrechen sahen.

1) Trotz aller theoretischen Forderungen bieten die naturalistischen Kunstwerke in der Fabel nicht aktenmäßig beglaubigte Thatsachen, sondern bloß aus Studien des Typischen herausgewachsene freie Erfindungen.

2) Sie bieten in der Charakterzeichnung nicht bloße biogra-

phische Porträts, sondern eine Anhäufung von typischen Zügen.

3) Die Verknüpfung der Thatsachen geschieht nicht, wie Zola fordert, durch bloß logische Aneinanderreihung derselben, sie werden vielmehr nach bestimmten Rücksichten, vor allem nach der auf das einheitliche Grundthema, zugestützt.

4) Rücksicht auf die Wirkung lenkt fast allerorten die Hand des Autors.

5) Die menschlichen Eigenschaften treten nicht im gewöhnlich natürlichen Maße hervor, sondern zu außerordentlicher Größe zugespitzt.

6) Die Subjektivität des Dichters wird von besonders krassen Erscheinungen zu karikirender Darstellung herausgefordert.

7) Auch sonst lenkt die Darstellung unbewußt in die Bahnen, in denen sich die Individualität des Autors bewegt.

8) Der Dichter giebt statt des Mechanismus der Erscheinungen selbst schon offenbar ihren Reflex auf seine Seele, wenn er zu Vergleichen, Bildern, Übertragungen greift.

9) Ja, er trägt sie gänzlich aus der Sphäre der natürlichen Erscheinungen heraus, indem er sie zum Symbol erhebt.

10) Der Experimental-Naturalist giebt seiner Lehre selbst den Todesstoß dadurch, daß er das Bedürfnis empfindet und bethätigt, eine „Stimmung der Natur“ herauszuerperimentiren. Denn erstens hat die Natur keine Stimmung, sondern der Mensch erzeugt dieselbe; zweitens erkennt die naturalistische Theorie nur Physiologisch-Mechanisches, nichts Gesondert-Geistiges an. Die Begabung der Natur mit einer Stimmung enthält also das Eingeständniß, daß die Übertragung des Mechanisch-Physiologischen in geistige Sphäre eine Bedingung der Poesie darstellt.

Erfindung, Häufung, Zustufung, Zuspizung, individuelle Modelung, Reflektirung, Symbolisirung, Beseelung — sämtlich Funktionen des frei sich bethätigenden Geistes, das sind und bleiben sogar nach dem Zeugniß des Experimentalromans noch immer unwillkürliche, unmittelbare Eigenschaften der Poesie. Es kann keinem Bedenken unterliegen, daß unsere Antwort auf die erste Frage lauten muß:

Ein Werk hört auf, wissenschaftlich zu sein, und wird poetisch durch freie schöpferische Bethätigung des Geistes.

Wann also hört ein Werk auf, poetisch zu sein, und wird wissenschaftlich? Mit dem Erlöschen der freien schöpferischen Geistesethätigkeit. Oder positiver: durch altemmäßige Beglaubigung der Thatfachen, biographische Porträttreue, bloße logische Aneinanderreihung, Rücksichtslosigkeit gegenüber der Wirkung, mechanisch getreue Wiedergabe, nackte Thatfächlichkeit — mit einem Worte:

Durch festes Gebundensein des Geistes an den Mechanismus der Erscheinungen hört ein Werk auf, poetisch zu sein, und wird wissenschaftlich.

Für die Beurtheilung von Zolas naturalistischem Experimentalroman ist damit die entscheidende Handhabe gewonnen. Die volle Ausführung von Zolas Programm bedeutet den Tod der Poesie.

Soweit seine Romane poetischen Werth besitzen, sind sie denn auch recht im Gegensatz zur wissenschaftlichen Methode angelegt.

Trotz aller Wissenschaftsthuerei sahen wir schon den Ausgangspunkt der Zolaschen Dichtung von vorn herein außerhalb, ja im wesentlichen Gegensatz zur wissenschaftlichen, im besondern experimentellen Methode. Bestimmte, gegebene Einzelercheinungen sucht die Wissenschaft zu erklären; gerade aber die Verfahrensweise Zolas verzichtet auf Antrieb durch lebendige Einzelercheinungen und Einzelcharaktere, um aus typischen Zügen sich einen Kreis von Figuren zurechtzumachen, entfernt sich also noch weiter von der Experimentalwissenschaft, als es die Dichtung nothgedrungen zu thun brauchte. Jedoch auch derjenige Dichter, welcher echt realistisch vom Schauen der Individuen ausgeht, ist nicht, wie in der Wissenschaft, zum Festhalten an den zufälligen Eigenschaften des Modells gezwungen. Nur in der geschichtlichen Dichtung allenfalls könnte der Ausgangspunkt mit dem der Wissenschaft verwandt erscheinen, weil hier eine wirklich Lebende, in ihren Handlungen und Charakterzügen feststehende Persönlichkeit in Frage kommt.

Indessen nur, um bereits mit dem nächsten Schritt sich vom wissenschaftlichen Verfahren unverkennbar loszutrennen! Während die Wissenschaft nur feste Daten als Thatfachen hinstellt, im übrigen aber

auf verstandesmäßiges Abwägen aller möglichen Hypothesen angewiesen ist, tritt die Poesie ohne weiteres mit einer einzigen, einheitlichen, einseitigen, nur subjektiv für den Dichter beglaubigten Hypothese hervor, entscheidet sich von vorn herein vor Beginn der eigentlich dichterischen Ausarbeitung für eine bestimmte Auffassung des geschichtlichen Charakters, um von dieser Auffassung als einem subjektiven Gesichtswinkel aus, die Wiedergabe des Charakterbildes zu modeln.

Darum darf die Wissenschaft keinen Umstand, keinen Zug, kein Ereigniß zu- noch abthun, die Poesie dagegen behufs Herausarbeitung des Grundzugs charakteristische Kennzeichen eines solchen, auch ohne daß sie vom jeweiligen Helden überliefert sind, einfügen, für denselben Grundzug bedeutungslose Eigenschaften und Handlungen aber, trotzdem sie überliefert sind, übergehen und verwischen. Mit dem Hinarbeiten auf einen typischen Grundzug hätte Zola demnach, auch wenn er nur von geschichtlich beglaubigten Individuen ausginge, den festen Boden der Wissenschaft verlassen, um seine Gestalten in die luftigen Gefilde der Dichtung überzuführen. Und abermals wird der innere Widerspruch des Experimental-Naturalismus offenbar.

Gleich der Auffassung ist die Ausführung in der Wissenschaft nackt thatsächlich. Auf welche Weise stellt indeß der Dichter dar? Da er von einem subjektiven Gesichtswinkel die Erscheinungen schaut, macht er dieselben zum Objekt seines geistigen Auges, zum Eigenthum seiner Seele, und erst durch dieses geistige Medium ist der Mechanismus der Dinge unbewußt hindurch gegangen, ehe er zur dichterischen Wiedergabe gelangt. Von dieser Erwägung aus erscheint denn die Bildersprache, Symbolisirung und Beseelung nicht mehr als ein bloßer, äußerlicher Schmuck der dichterischen Rede, sondern als nothwendige Folge der geistigen Umwerthung aller äußern Erscheinungen. Auch hierin bieten Zolas Romane Dichtung, nicht Wissenschaft.

Es wird im Zusammenhang damit klar, um wie viel höher das Ziel der Dichtung liegt, als dasjenige, welches sich die Wissenschaft gesteckt hat. Mit der Beschreibung des greifbar in Erscheinung Getretenen ist die Aufgabe der letzteren erschöpft. Diese Thätigkeit zur Grundlage der Poesie machen — wie es Zolas

Theorie vorgiebt —, heißt diese Kunst in diejenigen Schranken bannen, jenseits deren ihr eigentliches Feld erst beginnt. Denn für den Dichter sind seine Objekte, wie sich zeigte, nichts Fremdes mehr, sein Geist hat sie sich zu eigen gemacht, aus einem Gusse, lückenlos ruht ihr Bild in ihm, und so als Ganzes, wie es ihm erscheint, giebt er es wieder, d. h. der dichterische Geist schafft die Erscheinungen als Ganzes aus seiner Gesamt-Auffassung heraus nach.

Die Wissenschaft soll beweisen, die Poesie setzt voraus; die Wissenschaft soll beschreiben, die Poesie nachschaffen. Immer und immer ist jene an den Mechanismus der Erscheinungen sclavisch gebunden, diese aber macht sich zum souveränen Herrn der Dinge, um, mit der Natur wetteifernd, eine neue, zweite, geistige Welt zu schaffen, welche den Mechanismus der Natur in geistiger Umwerthung erscheinen läßt.

Zola leugnet dieses geistige Zwischenglied. Seine litterarische Physiognomie erweist sich nach alledem als eine Verkörperung des Materialismus unserer Tage. Wie sie nothwendiger Ausfluß der Zeitströmung ist, wird sie mit dieser vergehen.

