



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Theorie des Romans und der Erzählkunst

Keiter, Heinrich

Essen-Ruhr, 1904

1. Der Stoff muß der dichterischen Behandlung würdig sein

urn:nbn:de:hbz:466:1-32500

für möglich gehalten wird und unserem prüfenden Verstande nicht Stand hält. Er verbannt alles aus seiner Dichtung, was mit dem Leben nicht übereinstimmt.

Dadurch tritt der Roman gegen seine ältere Schwester, die Epopöe, auf der einen Seite in Vorteil, auf der anderen aber verliert er manche Reize, die jener eigen sind. Im Vorteil, weil der Dichter sich auf einem festen nie wankenden Boden bewegt und nie Gefahr läuft, von Geistern, die er rief, überwältigt zu werden. Im Nachteil, denn die Epopöe hat schon, eben weil sie sich über das Natürliche in stolzem Fluge erhebt und übersinnliche Gewalten sich dienstbar macht, viele Momente, die auf die Phantasie ungemein anregend wirken und sie in eine Stimmung versetzen, die notwendig ist, um die Erzählung des Dichters gläubig hinzunehmen. Der Stoff des Romandichters aber entbehrt an sich zumeist der poetischen Eigenschaften oder besitzt nur wenige, weil die Ereignisse der Wirklichkeit selbst sie nicht bieten. Der Dichter muß also versuchen, entweder die im Stoffe liegenden dichterisch brauchbaren Momente zu verstärken, oder aber den gefundenen Stoff zu einem dichterischen umzugestalten. Mit anderen Worten, er muß den Stoff zu einem der poetischen Handlung würdigen, zu einem interessanten, und drittens, ihn fähig machen, die Forderung des Weltbildes zu erfüllen.

1. Der Stoff muß der dichterischen Behandlung würdig sein,

d. h. er muß der bedeutenden Idee des Romans vollkommen entsprechen; er darf mithin nichts enthalten, was mit ihr in Widerspruch steht. Eine bedeutende religiöse, soziale oder politische Idee verlangt einen ebenso bedeutenden Stoff. Leider aber zeigt sich gerade in dieser Beziehung die ganze Uermlichkeit, ja, Erbärmlichkeit eines großen Teils unserer Romane. Mancher glaubt, Romane zu schreiben sei nicht so schwer — das könne ein jeder, der ein wenig Erfahrung und einige Kenntniss der Sprache und des Stils besitze. Daß fast jeder Roman eine obligate Liebesgeschichte in einer Weise behandelt, als ob die Liebe den ganzen Lebensinhalt eines Menschen bilde — das wollen wir hingehen lassen; daß aber Kriminalfälle, heimliche Morde, Unter-

schlagungen, Wechselfälschungen, Verführung, Ehebruch den Hauptinhalt so vieler Romane bilden, das kann vom Standpunkt der Aesthetik nur streng verurteilt werden. Ist denn das Leben wirklich so arm an bedeutenden Begebenheiten, an tragischen Konflikten, an komischen Verwicklungen, daß immer und immer wieder zu solchen niedrigen Stoffen gegriffen werden muß?

In der That, vergleicht man jene Romane mit den Schelmen- und sog. moralischen Romanen des 18. Jahrhunderts, so läßt sich in der Stoffwahl ein Fortschritt kaum konstatieren. Als der englische Familienroman auch nach Deutschland importiert wurde, machten es die deutschen Nachahmer, wie sie es immer in solchen Fällen tun: anstatt sich innerhalb der von Richardson streng beachteten sittlichen Grenze zu halten, gingen sie weit darüber hinaus. Richardson hatte in zwei Romanen die Künste der Verführung ausführlich zur Darstellung gebracht, und in einem den Verführer, im anderen die Unschuld triumphieren lassen. In Deutschland fielen Gennes, die Laroche, Schummel, Wezel u. a. begierig über die neue Stoffquelle her. Bald gab es denn in Wezels und Schummels Romanen nicht mehr bloß eine, sondern gar zwei, drei Verführungen, nebst anderen erbaulichen Sachen. Die arme Sophie von Sternheim in dem Romane der Laroche wird von ihrem Verführer sogar in einen Turm geworfen und erst sterbend entlassen. In Wezels „Belphegor“ treibt sich der Held stets in der Gesellschaft gemeiner Frauenzimmer herum. Besonders hervorragend in schmutziger Stoffwahl war der spätere Julius von Boß, dessen Romane sich auch nur auszüglich kaum erzählen lassen. Grundzug aller dieser Romane ist eine erschreckende Natürlichkeit, mit Behagen wühlt der Dichter in einem stinkenden Pfuhle, zeigt mit lächelnder Miene die Entehrung der Unschuld und deckt die widernatürlichsten Verhältnisse auf.

Ganz so schlimm waren die späteren Romane freilich nicht, wenigstens scheinen sie nicht so schlimm zu sein. Denn die Dichter führen uns das Verbrechen nicht mehr in seiner ganzen Nacktheit vor, sondern umhängen es mit bunten Lappen. Allerdings nicht so dicht, daß nicht bei jeder Bewegung das dürre Skelett zum Vorschein käme. Nehmen wir einmal Gutzkows „Ritter vom Geiste“, eine Dichtung, der niemand hohe Bedeutung abstreiten wird. Mit was für Personen haben wir es da zu tun? Mit einem aus

einem Ehebruch entsprossenen Prinzen; mit einem unehelichen Bagabunden; mit der unnatürlichen hochadeligen Mutter dieses jungen Mannes; mit einem schönen, schon im 14. Jahre verführten Mädchen; mit einem geistreichen, aber schurkischen Advokaten usw. Und die Begebenheiten? Dankmar sucht seinen Schatz und gelangt dadurch in allerlei abenteuerliche Verhältnisse. Gackert sucht seine Mutter, und diese weiß ihn fern zu halten; verschiedene Personen stiften einen Bund, dessen mysteriöses Aussehen schließlich lächerlich wird. Lemmes Romane spielen sämtlich in hohen und niederen Verbrecherkreisen. Königspreisgefrönter Roman „Durch Kampf zum Sieg“ bewegt sich in derselben Sphäre, zahlreicher anderer nicht zu gedenken.

Einige sonst ganz hervorragende Romane drehen sich um unbedeutende Ereignisse. Gutzkow behandelt im „Zauberer von Rom“ eine Erbschaftsgeschichte. In Freytags „Verlorener Handschrift“ sucht ein Gelehrter die schmerzlich vermißten, verloren gegangenen Kapitel aus Tacitus.

Unzählbar sind die Romane, denen einzig und allein eine Liebesgeschichte zugrunde liegt. Namentlich die französische Literatur ist daran sehr reich und sie hat auch die meisten anderen Literaturen dadurch beeinflusst.

Die Liebe in den französischen Romanen läßt sich in verschiedene Arten einteilen. Die einfache, vernünftige Liebe wird nur selten geschildert; man findet sie meist nur in den „romans honnêtes“, die den jungen Mädchen geschenkt werden und wohl auch zuweilen in Familien, wo altväterliche Sitten sich erhalten haben, vorgelesen werden. Die außereheliche Liebe nimmt bei keiner anderen Nation einen so breiten Raum in der Literatur ein, wie bei der französischen. Was haben wir seit Prévoists Manon Lescaut nicht schon alle möglichen Verhältnisse vorgeführt bekommen! Der Variationen gibt es ja eine ganze Reihe: von den Liebenden ist er verheiratet, sie nicht, oder sie ist verheiratet und er ist ledig; oder beide sind verheiratet (d. h. er und sie, aber nicht miteinander) oder beide sind ledig und lieben sich doch. Und innerhalb dieser Verhältnisse selbst muß man dann wieder unterscheiden: bei dem einen wie bei dem andern Teil die erste Liebe, die zweite Liebe, die dritte usw. (manche bringen es ja auf eine ziemlich hohe Zahl). Wenn man dann noch die Verschiedenheit der Stände, des Alters, der Temperamente usw. un-

terscheidet, so ist es begreiflich, daß es an Stoff nicht fehlt. Aber alles hat seine Grenzen, und so nehmen auch jene Liebesverhältnisse einmal ein Ende. Deshalb legt man so viele französische Romane aus der Hand mit dem Bewußtsein, eigentlich seine Zeit verloren zu haben, weil man dieselbe Geschichte in einer etwas anderen Form schon früher einmal gelesen hat.

Aber unerschöpflich scheint das Liebesthema doch zu sein, wenn man bedenkt, daß auch die eheliche Liebe zu mancherlei Variationen Anlaß gibt: beide lieben sich oder beide lieben sich nicht; er liebt sie, aber sie liebt ihn nicht; sie liebt ihn, aber er liebt sie nicht und damit kommen wir wieder zu der außerehelichen Liebe; er hat eine Maitresse und sie hat einen Geliebten, oder nur er hat eine Maitresse oder nur sie hat einen Geliebten usw. Die „Ehe zu drei“ bot lange Zeit den Roman- und Theaterdichtern eine reiche Fülle von Stoff, aber bald gehörte auch dieses Verhältnis zum alten Genre, und da kamen die Geschichten an die Reihe, in denen er seiner Maitresse untreu wird oder die Maitresse ihm. Da zählte der Gatte oder die Gattin nicht mehr mit, da wurden nur die Liebeschmerzen der verlassenen Maitresse oder des verlassenen Liebhabers geschildert.

Das konnte natürlich auch nicht immer dauern, und da kamen denn die Romandichter noch auf andere Verhältnisse, die in dem vorhergehend skizzierten Schema noch nicht enthalten sind. Daß ein Mann ein Mädchen liebt und dann die Mutter heiratet, weil er die Tochter nicht kriegt, kommt zwar in Schwänken vor, aber in Romanen ist das nicht gut plausibel zu machen. Eher geht es schon, daß er die Mutter liebt und die Tochter heiratet. Das ist z. B. das Thema, das Paul Bourget in seinem Roman „Le Fantôme“ behandelt. Malclerc hatte ein Verhältnis mit Antoinette Duvernay gehabt, und als diese frühzeitig infolge eines Unfalls starb, heiratete er deren Tochter Eveline. Die Heirat scheint glücklich zu werden, wenigstens ist Eveline glücklich, aber bald erwachsen in ihm Bedenken und Gewissensbisse. Er hat sie nur geheiratet, weil sie das Ebenbild ihrer Mutter ist, die er geliebt hatte, und das Bild der Verstorbenen ist es, das ihm wie ein Phantom erscheint und sich zwischen ihn und seine Frau drängt und ihr harmonisches Verhältnis stört. Er wird trübsinnig und greift zum Revolver, aber seine Frau überrascht ihn und verhindert ihn, sich zu entleiben. Den wahren Grund seiner

Stimmung verheimlicht er ihr, aber einem alten väterlichen Freunde seiner Frau schüttet er sein Herz aus. Er vertraut ihm auch Auszüge aus seinem Tagebuch an, in dem er seine frühere Liebe und seinen jetzigen Zustand, all seine Gewissensbisse und seine Ratlosigkeit geschildert hat. Diese Tagebuchblätter fallen seiner Frau durch einen Zufall in die Hände, und so erfährt sie alles. Aber die vorhergegangene schwere Krisis, ihre aufrichtige Liebe zu ihrem Manne und die Geburt eines Sohnes tragen dazu bei, sie versöhnlich zu stimmen. Sie ergiebt sich in ihr Schicksal, und auch er fühlt sich jetzt erleichtert, da das drückende Geheimnis von seinem Herzen genommen ist. Beide wollen vergessen und neu aufleben.

Damit schließt der Roman anscheinend ganz versöhnlich. Aber haben wir eine sichere Bürgschaft, daß jetzt das eheliche Verhältnis ungetrübt bleiben wird? Die Hoffnung könnte sich hier, wie so oft im Leben, als trügerisch erweisen, und man könnte einen ganzen Roman noch da anschließen, wo Bourget aufgehört hat. Wer weiß, ob er nicht selbst nach Jahren das neue Leben schildern wird, das das Paar jetzt beginnt?

Das Thema ist übrigens nicht neu. Daß jemand eine Frau liebt und deren Tochter heiratet, haben uns schon Balzac, Feuillet, Maupassant und andere erzählt, aber Bourget weiß der Sache doch eine neue Seite abzugewinnen, und das ist das pathologische Element. Malcleres Liebe ist eine Abart der krankhaften Liebe (*amour morbide*), wie sie den Ärzten in den verschiedensten Formen wohl bekannt ist. Bei einem solchen Zustand kann nur ein fester Wille heilend wirken, und da wir diesen bei Malclere voraussetzen, ist wenigstens die Möglichkeit einer Heilung einigermaßen vorhanden.

Der Roman ist ziemlich arm an Handlung. Bourget, der Meister des modernen analytischen Romans, hat auch hier wieder eine psychologische Studie in Romanform geschrieben. Die technische Anordnung des Stoffes ist ziemlich eigenartig. Wir erfahren zuerst, wie Philipp d'Andiquier, ein berühmter Sammler, sich vergeblich zuerst in Antoinette verliebt, und nun erwartet man, er werde trotz seines Alters später die Tochter heiraten, die er auch liebt, aber er beschränkt sich darauf, die Rolle eines väterlichen Freundes zu spielen. Den größten Teil des Bandes nehmen die erwähnten Auszüge aus dem Tagebuch Malcleres

ein. Dieses Mittel, Seelenzustände zu analysieren, ist aber schon etwas abgenutzt. Malclerc schriftstellert zwar, aber wer hat heutzutage noch Zeit und Lust, alle seine Gedanken und Eindrücke so genau niederzuschreiben, wie er das tun soll? Und daß er diese Tagebuchblätter noch aufbewahrt, nachdem er die Tochter geheiratet, scheint uns auch nicht gerade wahrscheinlich zu sein, denn da müßte die junge Mme. Malclerc eine viel weniger neugierige Evasochter sein als manche andere Frau, die solche Tagebuchblätter schon bald entdeckt hätte.

Doch das nur nebenbei. Kehren wir zu unserem Thema zurück.

In Frankreich wie in Deutschland gibt es Schriftsteller und Schriftstellerinnen, in deren Erzählungen sich alles um das Geschlechtliche dreht. Dieses ist der Punkt, von dem die Phantasie der Autoren sich nicht zu entfernen vermag, und auf den die Phantasie der Leser immer wieder hingedrängt wird. Dagegen ist ganz energisch anzukämpfen, und es ist, wie Adolf Bartels*) mit Recht betont, für uns keineswegs ein Milderungsgrund, wenn die geschlechtlichen Dinge einigermaßen dezent geschildert werden. Schlimm genug, daß sich das für die schreibenden Frauen nicht von selbst versteht. Was wir bekämpfen, ist das Hervorzerrren des geschlechtlichen Moments im allgemeinen ohne innere Notwendigkeit. Daß Judith dem Holofernes als Weib und nicht als bloße „Geldin“ entgentreten mußte, und daß Maria Magdalenenens Fehltritt die notwendige Voraussetzung ihres tragischen Marterganges war, begreifen wir recht wohl, aber wir sehen nicht ein, weshalb nun jede Bauerndirne zur Maria Magdalena erhoben werden muß, und noch weniger haben wir ein Interesse an den Leiden der geschlechtlichen Unbefriedigung bei den gebildeten Mädchen. Alle diese „Geschlechtskunst“ geht aus überreizter Phantasie hervor, und wenn sie auch nicht spekuliert, so dient sie doch der Spekulation. Das, und daß sie verantwortlich sind, sollten sich unsere Autoren und Autorinnen endlich einmal selber sagen. Oder hält beispielsweise Alara Wiebig es für zufällig, wenn ihr „Weiberdorf“ in kurzer Frist elf Auflagen erlebt hat, während ihre anderen Werke es meist nur zu drei oder vier gebracht haben?

*) Deutsche Heimat. 4. Jahrgang. 1900/1901. Heft 47. S. 663 f.

Ein echter Dichter beschränkt sich nicht auf Liebesgeschichten. Es gibt eine Menge anderer interessanter Stoffe auf der Welt, die einer dichterischen Behandlung würdig sind, als die Liebe. Sogar Bleibtreu sagt in seiner „Revolution der Literatur“ (S. 36): „Neid, Haß, Ruhmsucht, strebende Ehrgier, gemeine Eitelkeit, Geiz und Geldgier sind genau ebenso starke Leidenschaften wie die Liebe. Freundschaft und Kameradschaft sind bei manchem sogar mächtiger entwickelt; ferner sind religiöser Fanatismus, Freiheitsliebe, Patriotismus, Philantropie usw., also die rein idealen Regungen im Menschen besserer Art, mindestens ebenso stark einwirkend. Es ist also evident u n r e a l i s t i s c h, in der Poesie fortwährend auf der e i n e n Saite herumzuharfen.“

Die Schriftsteller spekulieren viel zu sehr auf die krankhaften Neigungen der Großstädter, wie wenn diese die Mehrheit der Nation ausmachten. Sie vergessen nur zu sehr das Höhere, für das sich der gesunde oder doch weniger verdorbene Teil der Menschheit erfreulicherweise noch interessiert.

Fritz Lienhard sagt in seinen „Neuen Idealen“*): „Im Mittelpunkt alles geistigen und künstlerischen Lebens steht auch für mich der Mensch, immer wieder der Mensch, dies herrlichste Gottesgeschöpf, dieser Edelkristall, worin sich tausendfältig und wunderbar die Sonne Gottes spiegelt. Und die Städte werden wir nicht mehr verlassen, um in Dörfern uns auszubreiten,**) das Reich werden wir nicht mehr aufgeben, um zu traulichem Landschaftswesen zurückzukehren, unsere psychologischen Erkenntnisse werden wir nicht vergessen, um zu den Schemen und Gestalten mittels der äußeren Sinne zurückzukehren: — nein, auch hier gilt es, zu e r g ä n z e n, zu e r w e i t e r n, gilt es, das eine zu tun und das andere nicht zu lassen. Ich meine: Lassen wir die Stadtliteratur ihre Problem-Romane und Stuben- oder Salonstücke weiterbauen, sie haben ihr Publikum von gleicher Gemütsanlage und mögen daher auch ihre Dichter haben. Laßt

*) G. H. Meyer, Leipzig. 1901. S. 215 f.

***) „Die Städte sind das Grab des Menschengeschlechts“, hat vor hundert Jahren Rousseau mit der Uebertreibung jener revolutionären Epoche behauptet. Und der Wunsch „Rückkehr zur Natur“ ging damals in tausend Ausstrahlungen durch Europa, von Pestalozzi bis Herder und tief hinein in unsere literarische Sturm- und Drangperiode.

uns endlich positiv sein! Aber eben darum laßt uns nicht übersehen, daß es Tausende von Herzen gibt, die anders in die Welt hinausfühlen, denen ein verlorener grüner Baum in einer Straßenecke mehr sagt, als der prunkvollste Sternplatz mit seinen geometrisch geordneten Ziersträuchern: Menschen von Phantasie, Menschen von Gemüt, Menschen mit Kinderherzen und Manneswillen, Menschen voll Fabulierungsfreude und Berklärungskraft. Was sollen die mit euren ewigen Ehebruchproblemen und derlei Hauskreuz? Die Welt ist weit, unendlich weit — außerhalb der vier Wände; und eine Menschenseele ist weit, unendlich weit — außerhalb der jeweiligen Verstimmung, die ihr just bedichtet und dramatisiert und über deren Aschgrau ihr nicht hinauskommt.“

Auf die Frage: Bedarf der Dichter wirklich eines Modells mit derselben Dringlichkeit, mit der der Maler, der Bildhauer eines solchen bedürfen? antwortet Spielhagen*) nach seiner Erfahrung aus bester Ueberzeugung unbedingt mit Ja, vorausgesetzt, daß man den Unterschied jener Künste von der Dichtkunst scharf im Auge behält. Dem Dichter als einem Seelenmaler, als einem Bildner des inneren Menschen, kann natürlich die äußere Ähnlichkeit nicht genügen; das Modell muß auch eines Geistes Kind mit dem Helden sein.

Zu allen Zeiten sind in den Romanen — auch abgesehen von den historischen — Modelle benutzt worden, so z. B. von Goethe in seinem „Werther“ und in den „Wahlverwandtschaften“, von Alphonse Daudet in seinem „Numa Roumestan“, in „Port Tarascon“ usw.***) Dieses Recht kann keinem Schriftsteller abgesprochen werden, sofern im übrigen sein Werk den dichterischen Anforderungen entspricht und er nicht mit dem Strafgesetz in Konflikt gerät. Es ist schon häufig vorgekommen, daß Schlüsselromane den Gegenstand gerichtlicher Klagen bildeten. Allerdings

*) Beiträge, S. 19.

**) Ueber die Urbilder bekannter Reutergestalten vgl.: Gustav Raatz, Wahrheit und Dichtung in Fritz Reuters Werken. Wismar, Hinstorff, 1895. — Carus Sterne, Poesie und Wirklichkeit bei Fritz Reuter im Sinne innerer Bedingtheit von Physiognomie und Charakter. Magazin für Literatur. 64. Jahrg. (1895). Nr. 4. Sp. 97—104.

handelte es sich dabei in der Regel um Machwerke, die auf die Sensationslüsternheit des Publikums berechnet waren und gar keinen literarischen Wert besaßen.

Prozeßberichte und vermischte Nachrichten der Tagespresse haben schon manchem Schriftsteller einen Romanstoff geliefert; oft geben sie auch nur einen Anhaltspunkt ab, eine Anregung zu einem verwandten Stoff, sodaß es später oft ganz unmöglich ist, dies festzustellen, ganz abgesehen davon, daß heutzutage kein Mensch mehr die ungeheure Masse des Gedruckten übersehen kann.

Es kann niemand verwehrt werden, ein Ereignis zu einer dichterischen Ausarbeitung zu benutzen — natürlich immer vorausgesetzt, daß er die Bedingungen erfüllt, die man an ein dichterisches Werk stellen muß. Benutzt er ein Ereignis, das in irgend einer Weise zu seiner Kenntnis gelangt ist, so wird er doch häufig aus inneren wie aus äußeren Gründen gezwungen sein, die Handlung an einen anderen Ort, als wo der Vorgang sich abgespielt hat, zu verlegen, die Personen zu verändern, neue Figuren hinzuzufomponieren usw.

Kriminal-Erzählungen sind berechtigt, wenn sie der psychologischen Darstellung menschlicher Schuld und menschlicher Irrungen gewidmet sind. Wertlos oder sogar schädlich sind sie dagegen, wenn sie lediglich der Sensationslust dienen.

Auf der niedersten Stufe der Stoffwahl stehen die Kolportageromane, die ihres ungeheuren Einflusses wegen wohl eine eingehendere Besprechung verdienen. Der Kolportageroman ist ein Kind der Zeit im eigentlichsten Sinne des Wortes. Ist die Zeit eine politisch, religiös oder sozial bewegte, so hält er reiche Ernte. Er greift überhaupt nur zu Ereignissen, die irgendwie Sensation erregen. So rief die Krakauer Klosteraffaire im Jahre 1870 eine Menge dieser Lieferungswerke hervor, die über die grauenerregenden Schandtaten (!) der Nonnen in haarsträubender Weise berichteten. Im selben Jahre und im folgenden erschienen aus Anlaß des deutsch-französischen Krieges „Die Hyänen des Schlachtfeldes“, „Napoleon“, „Eugenie“ usw. Als im Jahre 1872 die Jesuiten aus dem deutschen Reiche verwiesen wurden, da hatten die Pitaval und Konsorten nichts eiligeres zu tun, als diese Maßregel der Regierung auch dichterisch zu motivieren. Später trieben sich die „Romandichter“ auf

Spaniens romantischem Boden und am goldenen Horn herum, suchten auch in die Geheimnisse des Börsenschwindels einzudringen. Die Katastrophe von Schloß Berg, das Drama von Meyerling, sind in Dutzenden von Kolportageromanen behandelt worden, gerade wie der Hauptmann Dreyfus und sein „todestrunder Verteidiger“ Zola, der „Millionenräuber Grünenthal“ in neuerer Zeit in Zehnpfennigheften ausgeschlachtet wurden. Ueber den König Ludwig von Bayern erschienen 13, auf den Tod des Kronprinzen Rudolf entfielen 22 solcher Machwerke, und über Johann Orth wurden 5 sensationelle Romane veröffentlicht, bevor man auch nur etwas Sicheres über die Schicksale des verschollenen Erzherzogs erfahren haben konnte. Die Ermordung der Kaiserin von Oesterreich, des serbischen Königspaares usw. sind natürlich ebenfalls sofort in Kolportageromanen bearbeitet worden. Fehlen weltgeschichtliche Ereignisse, so wählt man Giftmorde, großartige Diebstähle und Raubmorde, Entführungen, Liebesabenteuer, die Geheimnisse der Weltstädte u. s. w. Den ungefähren Inhalt dieser Romane ergeben schon die Titel: Die Gräber der Geächteten; das Totenopfer der Sonnenkönigin; die Mörderin aus Wollust; die Rache des Scheintoten; Abenteuer dreier Schönheiten; die Rächer der Nacht; die Totenglocke usw.

Trotz der hochtrabenden Ankündigungen sind die Kolportageromane durchaus minderwertige, zum Teil sogar direkt schädliche Erzeugnisse. „Die meisten Kolportageromane, sagt Dr. Fränkel, haben die Taten großer Verbrecher und Verbrecherinnen zum Gegenstand und deren Verherrlichung zur Aufgabe. Der Held ist in der Regel durch die Schuld der „Gesellschaft“, insbesondere durch ungerechte Vorgesetzte, philiströse Arbeitgeber, beschränkte Eltern in die Bahn des Verbrechens getrieben worden und betätigt nun seine von Hause aus groß angelegte Natur durch die meisterhafte Vorbereitung und ebenso kühne wie geniale Ausführung seiner Einbrüche, Bankberaubungen und ähnlichen Leistungen. Dabei handelt es sich eigentlich um eine Art von ausgleichender Gerechtigkeit, denn der edle Räuber nimmt natürlich den Reichen und gibt den Armen, er ist außerordentlich wohlthätig. Nach diesem Schema sind die fraglichen Erzählungen mit wenigen Ausnahmen gearbeitet: der Kolportageroman erweckt Mitgefühl und Bewunderung für den Verbrecher und wird so zur Schule des Verbrechens. Und dieses Gift hat, dank der

rührigen Tätigkeit der Kolportage, ein ungeheure, täglich wachsende Ausbreitung erlangt. In den Hütten der Armut, in den Arbeiterwohnungen, in den Familien der kleinen Handwerker, überall finden wir die bunten Geste, deren äußere Erscheinung für den gebildeten Geschmack ebenso widerwärtig ist wie der Inhalt.“*)

Man kann nicht bestreiten, daß die liebevolle Hinwendung der neueren Zeit zur Natur und zur Naturtreue in sich gerechtfertigt und für die Kunst einen Gewinn bedeutet, aber manche Künstler und Schriftsteller haben leider nicht dort inne gehalten, wo die Kunst selbst Einsprache erheben mußte. — Unter dem Namen Realismus und Naturalismus**) hat man das Häßliche und Gemeine ganz einseitig geschildert.

*) Näheres über diese Literatur findet man in der Abhandlung: Der Massenvertrieb der Volksliteratur. Von Tony Kellen. Preußische Jahrbücher. Band 98 (1899), Heft 1. S. 79—103.

**) Von der Literatur über Realismus und Naturalismus seien vorerst die kritischen Werke Emile Zolas erwähnt: Mes Haines (1866); Le Roman Expérimental (1880); Documents littéraires (1882); Une campagne 1880—81 (1882); Les romanciers naturalistes (1890). Paris, Charpentier. — Man vergl. auch die folgenden Schriften: Emile Zola, par Guy de Maupassant. Paris, Quantin (1881) (Célébrités contemporaines). — Emile Zola, par Paul Alexis. Paris, Charpentier, 1882. — Dr. Jan ten Brink, Emile Zola und seine Werke. Autorisierte Uebersetzung von Prof. F. G. Rahstede. Braunschweig, C. A. Schwetschke & Sohn, 1887. — Louis Desprez, L'évolution naturaliste. Paris, Tresse, 1884. — Ferdinand Brunetière, Le roman naturaliste. Ouvrage couronné par l'Académie française. Paris, Calmann Lévy, 1883. Dieses Werk enthält eine scharfe Auseinandersetzung mit den französischen Naturalisten, deren Uebertreibungen darin scharf gegeißelt werden. Das Buch ist noch heute lesenswert, obgleich es lediglich Kampfschrift ist und der Verfasser zuweilen ungerecht ist. — Les malfaiteurs littéraires, par le P. Etienne Cornut, S. J. Paris, Retaux et fils. 1892. — Karl Bleibtreu, Revolution der Literatur, 3. Auflage. Leipzig, Wilhelm Friedrich o. J. — Leo Berg, Der Naturalismus. Zur Psychologie der modernen Kunst. München, M. Bössl, 1892. — Hermann Bahr, Zur Kritik der Moderne. Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe. Zürich, J. Schabelitz 1890; Die Ueberwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von „Zur Kritik der Moderne“. Dresden, C. Pierson 1891. — Dr. Fr. Klindfiedt, Zur Entwicklungsgeschichte des Realismus im französischen Roman des 19. Jahrhunderts. Marburg,

Unter Realismus versteht man „diejenige Richtung der Kunst, welche allem Wolfenfuchtsheim entsagt und den Boden der Realität bei Widerspiegelung des Lebens möglichst inne hält.“*)

Man sagt zwar: „Die Natur kann nicht unsittlich und kein Teil der Natur kann schmutzig sein, wenn man ihn als das notwendige Produkt einer natürlichen Entwicklung betrachtet.“**) Für den Roman sind aber die Gesetze der Ästhetik maßgebend, nicht die der Physiologie. Was in der wissenschaftlichen, speziell der medizinischen Literatur als etwas Natürliches erscheint, kann in der Belletristik sehr wohl anstößig erscheinen, ganz abgesehen davon, daß die schöne Literatur nicht den Zweck hat, alles Häßliche und Gemeine zu schildern, alles das zu enthüllen, was die gesittete Menschheit zu verdecken pflegt.

„Zwischen dem ästhetischen Gebiet des Romans und den Geschehnissen der Wirklichkeit bleibt immer eine gewisse Kluft, denn niemals ist der Roman Wirklichkeit oder auch nur die vollkommene Photographie derselben. Was er zu gewähren vermag, sind nur Spiegelbilder der Wirklichkeit im Medium der dichterischen Individualität, und was zwischen diesen und der Welt der Geschichte besteht, ist nur eine Analogie der Entwicklung, die indessen sicherlich auf einem gemeinsamen Grunde beruht. Immerhin müssen wir eingedenk bleiben, daß der Roman eine Dichtung ist und daß für die Dichtung die ästhetischen Gesichtspunkte die ersten und letzten sind.“***)

Allerdings verträgt von allen Künsten die Dichtkunst das Häßliche noch am leichtesten, weil sie die Mittel hat, die ästhetische Dissonanz in Harmonie aufzulösen, aber es gibt häßliche Erscheinungen, die ihrer Natur nach nun einmal nicht Gegenstand einer künstlerischen Darstellung sein können.

R. G. Elwert, 1891. — Alfred Fried, *Der Naturalismus, seine Entstehung und Berechtigung*. Wien, Franz Deuticke, 1890. — Alexander Lauenstein und Kurt Grottemitz, *Sonnenaufgang! Die Zukunftsbahnen der neuen Dichtung*. Leipzig, Karl Reißner, 1890.

*) Karl Bleibtreu, a. a. D., S. 30.

**) Konrad Alberti, *Der moderne Realismus in der deutschen Literatur und die Grenzen seiner Berechtigung*. Hamburg, Verlagsanstalt, 1889. S. 23.

***) H. Mielke, a. a. D. S. 8.

Mit Recht sagt Eugen Wolff: „Der Optimismus leugnet durchaus nicht das Dasein des Häßlichen und Schlechten; er widerspricht nur der Auffassung des Häßlichen und Schlechten als der weltbewegenden Mächte. Aber auch in Einzelzügen wird der Dichter nicht das Häßliche lüstern suchen, er wird es nur anwenden, wo es sich als notwendiges Glied des Gesamtmechanismus uns aufdrängt, am unbedenklichsten, wo es gerade zur Erhöhung des ästhetischen Gesamteindrucks beiträgt. Nur nach dieser Richtung hin liegt der hohe Gewinn, den ein künstlerischer Naturalismus der Dichtung bringen kann.“

G. Gietmann*) sagt: „Die neue Kunst hat unter dem Einfluß des Impressionismus und Naturalismus vielfach versucht, die Schönheit als für die Kunst gleichgültig hinzustellen und der Häßlichkeit einen selbständigen Reiz abzugewinnen. Aber die *belle laideur* kann nur derjenige anpreisen, dem das Pitante, d. h. lebhaft anregende, der prickelnde Nervenreiz über das Bedeutende, Erhebende und wirklich Erquickende geht. Solange aber die Kunst Herz und Sinn harmonisch befriedigen, veredeln und zur Liebe des Höchsten und Besten stimmen soll, kann die Darstellung des Häßlichen nur als Durchgangspunkt zum Schönen (der hinkende Vulkan im 1. Buche der *Ilias*) oder höchstens als charakteristisches (Richard III.) Verwendung finden. Es muß als Gegenbild der Schönheit dienen (wie in der Komödie) oder als spärliche Würze derselben (wie im Epos), jedenfalls aber auf irgend eine Weise aufgehoben werden, sodaß es das Böse will und doch das Gute schafft. Das geradezu Häßliche leitet seine Berechtigung zum Teil von dem Wert der Charakteristik, mehr aber von der Kontrastwirkung ab. Wirksame Gegensätze, die gegeneinander abstechen, heben sich wechselweise, wie Weiß und Schwarz unter den Farben. Die Schönheit gewinnt also durch den Abstich des Häßlichen in ihrer Nähe.“

Es ist merkwürdig, daß Zola, der sich in seinem „Roman expérimental“ in allem auf Claude Bernard („Introduction à l'étude de la médecine expérimentale“) beruft, die Ansichten dieses berühmten Gelehrten über die Literatur nicht teilt.**)

Claude Bernard sagt nämlich: „In den Künsten und in der

*) G. Gietmann S. J., Allgemeine Aesthetik. Freiburg, Herder, 1899. S. 194, 197.

***) Le Roman expérimental. S. 48.

Literatur beherrscht die Persönlichkeit alles. Es handelt sich da um eine spontane Schöpfung des Geistes, und dies hat nichts mehr gemein mit der Feststellung der natürlichen Phänomene, bei denen unser Geist nichts erfinden darf.“

Zola will an dem Menschen operieren wie der Physiologe, aber während dieser eine wirkliche Unterlage hat, ist der Romandichter lediglich auf Beobachtungen und Hypothesen angewiesen*). Man kann denn auch die Theorie vom Experimentalroman als abgetan betrachten.

Da jede Dichtung auf Phantasie beruht oder wenigstens mit Hilfe der Phantasie zu stande kommt, so mußten die Realisten einen Kampf gegen die in ihnen arbeitende, drängende Phantasie durchmachen, und mehr als einer suchte die Ertötung der Phantasie gewaltsam zu erstreben.

Wir wollen im übrigen gar nicht leugnen, daß „der realistische Roman zuweilen das Glück hat, aus den Tiefen der Gesellschaft, in denen er mit Vorliebe verweilt, von Zeit zu Zeit irgend eine kostbare psychologische Wahrheit herauszufischen“,**) und vor allem, daß er das Verdienst hat, dem vorworrnen Romantismus ein Ende bereitet zu haben und eine Kunstform geschaffen zu haben, die, richtig angewandt, ganz dem Geiste der modernen Zeit entspricht.***)

Daß die realistischen und naturalistischen Romane ihren buchhändlerischen Erfolg zum großen Teil nur ihrem pikanten oder kraßen Inhalt zu verdanken haben, wird heutzutage wohl niemand mehr leugnen. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß

*) Zola ist übrigens nicht der Erfinder des Naturalismus; hundert Jahre früher hat Restif de la Bretonne naturalistische Romane geschrieben, die so sehr der Wirklichkeit abgelauscht waren, daß er die Personen sogar mit ihrem wirklichen Namen und ihrer Adresse bezeichnete, auch wirkliche Liebesbriefe abdruckte u. dergl. mehr.

**) Brunetière, S. 33 f.

***) Man hat bisher unsers Wissens eine Kundgebung Zolas nicht beachtet, in der er selbst zugibt, daß seine Werke „abstoßend, gemein, abscheulich“ sind, daß dies aber mit dem Naturalismus an und für sich nichts zu tun habe, da er nicht so eingebildet sei, eine ganze Literatur verkörpern zu wollen. Die überspannte lyrische Periode des Romantismus mußte nach ihm zu der positiven Periode des Naturalismus führen. (Vgl. „Une campagne 1880–81“, S. 135.)

die Verfasser immer auf die Lüsternheit der Menge spekuliert haben.

Wenn ein realistisch-er Romandichter die verderblichen Folgen des Lasters dem Leser vorführt, so kann dies sogar einen nachhaltigeren Eindruck auf ihn machen, als eine mit moralischen Lehren durchsetzte mangelhafte Schilderung. Im Assommoir, in Germinie Lacerteux, in La fille Elisa wohnt der Leser der Strafe der Natur bei. Was uns aber in den Werken dieser Art verlezt, kommt nicht von der Poetik des Romans her, sondern von dem schlechten Geschmack des Schriftstellers, und sehr häufig von seiner Vorliebe für moralisch minderwertige und abnorme Personen.*)

Die modernen pathologischen Studien haben in der That nicht immer einen günstigen Einfluß auf die Literatur ausgeübt.

Edmond de Goncourt meint, die Leser sollten sich nicht beklagen über die Aufregung, die ihnen die Lektüre der Werke mit ihrer „brutalen Wirklichkeit“ verursacht, da die Verfasser noch viel mehr darunter zu leiden haben, ja wochenlang krank seien nach der mühevollen Geburt ihres Werkes.**)

Aber ist es denn nötig, immer Häßliches und Gemeines zu schildern, sich so in pathologische Erscheinungen zu vertiefen, daß der Verfasser ebenso wie der Leser in eine ungemütliche, zuweilen geradezu krankhafte Stimmung gerät?

Es wäre unsinnig, das Postulat aufzustellen, daß Krankheiten des Körpers oder der Seele, mit welchem letzterem Ausdruck man halb mit Recht, halb mit Unrecht das Verbrechen hat charakterisieren wollen, niemals Gegenstand dichterischer Behandlung im Roman oder Schauspiel sein dürfen. Nicht allein als historische Zufälligkeiten haben beide ihr Unrecht in Dichtwerken, sie können zweifellos auch selbst Fundament und Substrat des gesamten Werkes sein, sein Rückgrat bilden.***)

*) Lucien Arréat, *La morale dans le drame, l'épopée et le roman*. 2^e édition. Paris, Alcan, 1889, S. 116.

**) Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*. Paris, Charpentier, 1888. S. 57 f.

***) Fritz Friedmann, *Verbrechen und Krankheit im Roman und auf der Bühne*. Berlin, Paul Wiesenthal, 1889. S. 7.

Wenn uns aber in den naturalistischen Romanen fast nur unsittliche Weiber und perverse Männer vorgeführt werden, so kann man mit Recht darauf antworten: „Jeder etwa vorhandene höhere Zweck, sofern man darunter nicht die kindische Manie verstehen sollte, dem gefallenem Weibe unberechtigt die Märtyrerkrone aufzusetzen, ist mit einem Geschick verhüllt, daß man ihn nicht einmal ahnen kann. Die Mittel sind, wenn es solche nur sein sollen, in einer Weise liebevoll geschildert und mit dem unsäglichsten Raffinement des Lüftlings ins helle Tageslicht gerückt, daß es der eminentesten und geläutertsten Lebenserfahrung des Greises bedürfte, sich der Fußangeln zu erwehren, die der Schriftsteller der Wahrheit, der Ehre und dem Glauben an die Ideale des menschlichen Geschlechts legt.“

Man darf dem Romane gewiß nicht das Recht absprechen, auch niedere Stoffe in den Kreis seiner Darstellung zu ziehen, denn er hat ja die Aufgabe der Menschheit ihren vollkommenen Ausdruck zu geben. Wenn der Dichter aber gemeine Begebenheiten zum Hauptinhalt seines Romans macht, und wenn alles Geschehende im Roman sich nur auf diese bezieht, so muß gegen einen solchen Mißbrauch der Dichtkunst Protest eingelegt werden. Man lasse solche Vorfälle dem „neuen Pitaval“ zur Bearbeitung und suche nach anderen Stoffen, oder aber man veredle diesen Stoff in einer Weise, daß er seiner ursprünglichen Sphäre entrückt wird. Wir erinnern hier an H. Kurz, der einen kriminalistischen Stoff zu dichterischer Bedeutung emporgehoben hat. Der Held im „Sonnenwirt“ ist nach den Akten ein vollendeter Bösewicht — in Kurz' Darstellung erscheint er in hoch tragischer Beleuchtung. Vergleiche man ferner den Bericht von Schiller mit dem Romane von Kurz. Schillers Held ist häßlich, sinnlich, ohne echte Liebe, ohne Eltern. Kurz wendet alles in das Gegenteil und erreicht dadurch wahrhaft dichterische Wirkungen. Welche Konflikte ruft er in der Seele des Helden nicht schon dadurch hervor, daß er ihm eine treue Liebe gibt und daß sein Vater diese nicht billigt! Sonnenkamp in Auerbachs „Landhaus am Rhein“ ist ein Verbrecher — aber was für einer? Er ist ein Verbrecher, dessen Vergehen von dem Schwurgerichte nicht bestraft werden kann. Er hat ein Verbrechen an der Menschheit begangen; er hat mit seinen Mitmenschen Handel getrieben — dagegen gibt es in Europa keine

Gesetze, wohl aber hat die Gesellschaft es in der Hand, einen solchen Menschen zu bestrafen, und ihr allein hat Auerbach das Urteil überlassen. Kleists Kuhlhaas ist ebenfalls ein Mensch, dessen Vergehen nicht nach dem Paragraphen des Strafgesetzbuches beurteilt sein wollen. Wir bewegen uns in einer ganz andern Sphäre, als in der des Verbrechens.

Am sich unbedeutende Stoffe muß der Dichter zu heben suchen.

Freitag schildert in „Soll und Haben“ nicht, wie es so nahe lag, die Jagd nach Besitz, sondern das Glück einer allseitig geordneten Tätigkeit. Umsichtiges Streben erhält den Menschen aufrecht, die Geldgier ruiniert ihn. Der Freiherr in seinen krankhaften Bestrebungen, Veitel Jzig in seiner hinterlistigen Benützung menschlicher Schwäche, beide gehen unter; die Revolution des arbeits scheuen slavischen Volksstammes wird niedergeworfen — aber Anton, Fink und Schröter bleiben oben, und Deutsche sind es, die die polnische Insurrektion erfolgreich bekämpfen.

Der Stoff soll bedeutend sein. „Bedeutend insofern, als in demselben durch das Zusammen- und Aufeinanderwirken interessanter Charaktere möglichst viele Seiten des Menschenlebens aufgeschlagen werden, der Ausblick in das Menschenleben möglichst reich und mannigfaltig ist.“*)

Wir halten daran fest, daß Wahrheit und Dichtung unlösliche Bestandteile wahrhafter Poesie sind, und daß diese aufhört, wo an ihre Stelle als einziger Inhalt nackte Wirklichkeit tritt. Denn die Schilderung der Wirklichkeit, die sich Selbstzweck ist, entbehrt — und böte sie auch die größte Wahrheit — der dichterischen Weihe: das Kunstwerk sinkt zum bloßen Konterfei der Natur herab; es sagt sich von der Behandlung hoher geistiger und sittlicher Fragen und Ideen los und verliert die Fähigkeit, ästhetisch zu wirken. Auf die Wirkung aber kommt alles an; sie allein bietet den Maßstab für jegliches Kunstgebilde.**)

Wie weit aber darf der Dichter in der Schilderung gewisser Gegenstände und Verhältnisse gehen? „Diese Grenze genau zu

*) Spielhagen, Vermischte Schriften.

**) Erwin Bauer, a. a. O., S. 45.

bestimmen, sagt G. Gietmann,*) ist kaum möglich. Eine Verschiedenheit der Meinungen ist da unvermeidlich, schon deswegen, weil auch bei den tatsächlichen Lesern, für die der Dichter schreibt, die Empfänglichkeit für schädliche Eindrücke alle möglichen Grade durchläuft. Wahre Prüderie wäre es, zu verlangen, der Romanschreiber sollte ängstlich alle Ausdrücke vermeiden, welche in den besten, ja heiligsten Büchern dort, wo die Sache es mit sich bringt, ungeschert gebraucht werden. Hier trifft die Bemerkung zu, daß die Romane, so gut wie die meisten anderen Erzeugnisse der Literatur, nicht für Kinder geschrieben sind, und daß es Sache der Erzieher ist, dafür zu sorgen, daß Kindern keine Bücher in die Hand kommen, welche ihnen schaden würden. Es kann auch nur Prüderie genannt werden, wenn in Büchern auch das verpönt werden soll, was bei denen, die über die Volksschule hinaus sind, in der Art, wie es vorgetragen wird, für gewöhnlich gar keinen Schaden bringen kann, weil es ihnen bereits bekannt ist oder doch bekannt sein darf und darum in ihrer Gegenwart von verständigen Leuten nicht ängstlich vermieden wird. Leider ist es gar nicht unerhört, daß in Büchern beanstandet wird, was immer irgend jemand stoßen, wobei man sich etwas denken, was man mißbrauchen könnte. Der Mensch braucht nicht ängstlich zu vermeiden, was ihm im Leben unausweislich wieder und immer wieder begegnen muß. Außerdem hat der Dichter nicht die Pflicht, auf jede krankhafte Empfindlichkeit einzelner Leser Rücksicht zu nehmen; da ist es Sache der einzelnen selber, das Buch, welches ihnen persönlich Gefahr droht, zeitig aus der Hand zu legen."

Nur die echte Durchdringung von Natur und Geist, Idealismus und Realismus im Bunde, schaffen ein wahrhaft schönes Kunstwerk. In diesem Sinne sagt Spielhagen: „Nichts liegt mir ferner, als die Anmaßung der Behauptung, ich habe in meinen dichterischen Produktionen die Versöhnung von Idealismus und Realismus, wenn nicht überall, so doch im ganzen und großen praktisch durchgeführt; wohl aber darf ich sagen, daß ich diese Versöhnung, wie theoretisch so auch tatsächlich, immer aus allen Kräften angestrebt habe. Welche Rechte ich auch der Phantasie einräumte, ich bin mir stets bewußt gewesen, daß der

*) Poetik, S. 255.

Künstler nach dem Modell arbeiten, d. h. von der Wirklichkeit ausgehen, die Wirklichkeit vor Augen haben müsse; und wo er von ihr abweiche, es auf seine Gefahr tue, die dann auch nicht verfehlen werde, für ihn und sein Werk verhängnisvoll einzutreten. Aus dieser Ueberzeugung war ich immer der Meinung Fritz Reuters, daß man nur solche Geschichten gut erzählen könne, die man entweder selbst erlebt, oder doch von solchen gehört habe, die dabei gewesen sind. Und welche theoretischen und praktischen Konsequenzen ich denn sonst noch aus meinem Fundamentalsatz zog — Konsequenzen, die den Idealisten von der strikten Observanz gar sehr mißfielen, und mir, besonders bei meinem ersten Auftreten, aber auch noch bis auf den heutigen Tag, die schlimmsten Vorwürfe von seiten dieser Herren eingetragen haben. Ohne daß es mir freilich gelungen wäre, trotz meines heißen Bemühens, in der Dichtung der Wahrheit stets die gebührende Ehre zu geben, denen genugzutun, die in der Dichtung Wahrheit um jeden Preis wollen, auch um den der Dichtung. Oder, um es weniger epigrammatisch auszudrücken: aus der Dichtung ausgemerzt sehen wollen, wofür sich nicht der Beweis — nicht der idealischen, sondern — der tatsächlichen, ungeschminkten, wahrhaftigen Wahrheit antreten lasse. Ich nehme an, daß ich in den Augen derer, welche auf diesem Standpunkte stehen, also: der Naturalisten von heute, genau so für einen Idealisten gelte, wie den Magistern der alten Schule für einen Realisten.“*)

Balzac sagt in der Einleitung zu seiner „Comédie humaine“**): „Wenn man die ganze Gesellschaft schildert, sie in der ungeheuren Weite ihrer Bewegungen erfäßt, so ist es unausbleiblich, daß diese oder jene Komposition mehr Böses als Gutes bietet, daß dieser oder jener Teil des Gemäldes eine schuldige Gruppe darstellt, — und da entrüstet sich die Kritik über die Immoralität, ohne auf die Moralität jenes anderen Teiles hinzuweisen, der bestimmt ist, einen vollkommenen Kontrast zu bilden.“ Balzac konnte speziell für sich darauf hinweisen, daß in dem Gemälde, das er von der Gesellschaft entwarf, sich mehr tugendhafte

*) Magazin für Literatur. 1893. Nr. 1. Wieder abgedruckt in den Neuen Beiträgen. S. X f.

**) Edition du centenaire. La maison du chat-qui-pelote. Paris, Calmann-Lévy. S. 10.

als schlechte Personen befinden. „Die tadelnswerten Handlungen, die Fehler, die Verbrechen, von den leichtesten bis zu den schwersten, finden darin immer ihre menschliche oder göttliche, offene oder geheime Strafe.“

Der krasse Naturalismus im Roman hat wohl so ziemlich abgewirtschaftet. Sogar in Frankreich, wo er wohl am meisten Erfolg hatte, ist er durch eine maßvollere Richtung abgelöst. Der Impressionismus hatte schon zu Lebzeiten Zolas in Alphonse Daudet seinen talentvollsten Vertreter.*) Später sind die psychologischen Romane in Blüte gekommen, die in Frankreich allerdings auch vielfach noch einen pikanten Beigeschmack haben.

In neuerer Zeit geht viel die Rede von Heimatkunst und zwar hauptsächlich im Anschluß an Werke, die das Leben und Treiben der Menschen in einzelnen Landschaften schildern. In Ueberschätzung dieser Werke hat man dann behauptet, die Großstadt sei kein für die wahre Kunst geeigneter Boden. Heimatkunst bedeutet aber keineswegs bloß Provinzkunst, denn jede bodenständige Kunst ist Heimatkunst.

Die neue Richtung ist aber eine gesunde Reaktion gegen das Vorherrschende der Großstadt (Berlin). Auch die Provinz hat das Recht, in der Literatur behandelt zu werden, und dies umsomehr, als in ihr unstreitig gesündere Elemente vorhanden sind als in den großen Zentren, wo sich naturgemäß viele minderwertige Elemente, viele anormale Typen zusammendrängen. Deshalb darf man sich mit Recht freuen über den Erfolg einzelner Dichter, die sich durch Treue in der Erfassung der Natureigenart und der Volksseele ihrer Heimat auszeichnen.

Auf dem Gebiete der Heimatkunst liegt für die deutschen Schriftsteller noch ein weites Feld zur Bearbeitung offen. Manche Schriftsteller schreiben Erzählungen aus Kreisen, die sie nur von Hörensagen kennen, statt sich auf ihre engere Heimat, ihren eigenen Anschauungskreis zu beschränken.

Man wähle nur solche Stoffe, die man beherrscht. Ein Schriftsteller, der nie in aristokratischen Salons verkehrt hat, schildere auch nicht das Leben der vornehmen Welt. „Ich bin der

*) Ueber den Impressionismus im Roman vgl. die interessante Studie von Brunetière über „Les Rois en exil“ von Alphonse Daudet (a. a. O., S. 75—104).

Meinung," sagt Spielhagen, „daß, wie jeder ordentliche Mensch, so auch der Romancier sich am besten steht, wenn er sich darauf beschränkt, das zu machen, was er gut machen kann.“*)

2. Der Stoff muß interessant sein.

Der Dichter muß auf das Publikum Rücksicht nehmen, dessen Urteil er sein Werk unterbreitet. Der Stoff muß deshalb *anziehend* sein. Nun ist das Publikum aber eine vielköpfige Masse, deren Geschmack und Neigungen nach tausend Richtungen auseinandergehen. Der größere Teil begnügt sich mit „leichter Ware“, die leider oft vor den kunstvollen Produkten unserer großen Dichter das packende Interesse voraus hat. Der kleinere Teil hingegen hält sich nur an dem, was er aus den Händen der ersten Schriftsteller empfängt. Wie wird es also der Dichter einem solchen Publikum Recht machen können und welchem Teile soll er zu gefallen suchen?

Er muß den Worten Schillers folgen:

Kannst du nicht allen gefallen durch deine Tat und dein
Kunstwerk —
Mach es wenigen recht! Vielen gefallen ist schlimm!

Das sind Worte, die schon manchem Dichter als Richtschnur dienten und zum Trost gereichten. Denn wer der großen Masse gefällt, hat selten die hohen Ziele der Kunst im Auge behalten. „Wenigen gefallen," lautet Schillers Rat. Er versteht unter diesen „Wenigen" jene kleine Gemeinde, deren Ziel der *Kultus des Schönen* ist; jene wenigen, die das Schöne mit offenen Armen aufnehmen, unbekümmert von welcher Seite es kommt; jene wenigen, die die ganze Bildung der Zeit in sich aufgenommen haben und nicht allein lesend zu genießen, sondern auch das Gelesene selbsttätig zu durchdenken verstehen und so doppelt genießen. Einem solchen Leserkreise wird er aber nur dann gefallen können, wenn sein Stoff im edelsten Sinne des Wortes interessant ist.

Interessant wird er zunächst sein, wenn er eine hinreichende Fülle anziehender Begebenheiten enthält. Eben weil dem Romandichter die kunstvolle Entwicklung

*) Neue Beiträge. S. 45.