



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Zur Geschichte des realistischen Romans.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Zur Geschichte des realistischen Romans.



er bevorzugten litterarischen und künstlerischen Richtung folgt in den neuern Zeiten der Geschichtschreiber auf dem Fuße. Seitdem man einmal dazu gelangt ist, Kunst und Dichtung auf gelehrtem Wege neu zu erzeugen, zu reformiren, zu beleben, mußte es dem Einzelnen, der dies ungleich schwierigere und umständlichere Werk des modernen Kunstgenies auf sich nahm, auch darauf ankommen, seine Notwendigkeit zu erweisen. Früher geschah dies vorzugsweise auf dem Wege theoretischer Deduktion, indem man sein Kunstprinzip möglichst hoch, an einen unumstößlichen Satz der Bibel oder eines entgegenkommenden Philosophen von Platon und Aristoteles bis auf Descartes und Leibniz knüpfte, ja mitunter wirklich geradezu bis zu den Sternen emporstieg, um die Rechtmäßigkeit des Gebrauches von Metaphern und Allegorien in der Poesie, antiker Kostüme und verschönernder Darstellung in der Malerei oder etwa des musikalischen Chors im Drama als allgemein bindend zu erhärten. In unsrer Zeit bevorzugt man die induktiven Beweise: die materiellen Grundlagen des Kunstgenusses, das Bedürfnis des Publikums, die Statistik, die Geschichte, die letztere natürlich für den besondern Nachweis, daß die arme Menschheit bis zur Stunde sich vorzugsweise in ungestilltem Sehnen nach dem neuen Kunstprinzip verzehrt habe und daß es die höchste Zeit gewesen wäre, wenn nicht u. s. w. Den Gegensatz, ob sich nämlich die arme Menschheit bis dahin so einer ähnlichen Sache wie die bewußte Kunst überhaupt habe rühmen können, läßt man unentschieden oder in allerneuester Zeit, seit dem in dieser Hinsicht gar nicht mehr schüchternen Zola, auch nicht mehr unentschieden. Verwandtes wird mit Eifer gesammelt und als erfreulicher Ansaß, an der Entfaltung gehinderter Keim, unverstandene Prophetie mitunter über Verdienst ins Licht gestellt, bedauert, gepriesen. So hat beinahe jede Stufe der modernen Kunstentwicklung seit ihrer Wiedergeburt aus dem Geiste der Gelehrsamkeit ihre besondere Art gehabt, die Kunstgeschichte anzusehen. Denn auch schon vor unsrer historischen Periode musterte man gern die Vergangenheit vom Standpunkte der Gegenwart, allerdings meist von einem weniger erhabenen als heutzutage, mehr um Autoritäten zu suchen als um den Beweis zu führen, „wie wirs dann zuletzt so herrlich weit gebracht.“ Die

Grenzboten I. 1888.

Wissenschaft muß dankbar anerkennen, welchen Vorteil sie aus dieser Eigenart der modernen Kunstentwicklung gezogen hat. Selbst wenig erfreuliche Verirrungen der letztern werden auf diese Art wenigstens zu heilsamen wissenschaftlichen Anregungen.

Wir halten nun diejenige Kunstrichtung — wer weiß, ob wir sie noch allzu lange als „gegenwärtige“ werden zu bezeichnen brauchen —, die unter dem Zeichen des „realistischen Romans“ steht, für eine Verirrung, und zwar für eine sehr wenig erfreuliche. Gleichwohl hat der gelehrte deutsche Litterarhistoriker, der dem französischen Propheten des modernsten „Kunstprinzips“ den Dienst erweist, ihn aus der Vergangenheit zu „entwickeln“, die von ihm behandelte „idealistische“ Romanlitteratur im siebzehnten Jahrhundert als Folie für ihn und seine vermeintlichen Vorgänger benutzt. Heinrich Körtings Geschichte des französischen Romans im siebzehnten Jahrhundert verdankt die wünschenswerte äußere Anregung für ihre Mühe und Opfer genug erheischende Bearbeitung zweifellos der zu mannichfachen Vergleichen herausfordernden analogen Litteraturerscheinung im neunzehnten Jahrhundert. Kein Wunder, daß er auch verleitet wurde, sie in ursächlichen Zusammenhang zu bringen, und zwar wiederum in dem oben angedeuteten besondern Sinne in einen einseitigen Zusammenhang. Er steht selbst unter dem Banne Zolas und seiner Tendenzen. Bei der eigentümlichen Beziehung derselben zu seinen eigensten Aufgaben, der Geistes- und Gemütsforschung, ist es für den Litterarhistoriker eine ganz besondere Versuchung. Aber der Litterarhistoriker muß sich, wie jeder Historiker, hüten, unter dem Banne einer Zeiterscheinung zu stehen. Das rächt sich zuversichtlich an der Treue seiner historischen Auffassung.

Der französische Roman des siebzehnten Jahrhunderts ist nach Körting eine Vorbereitung, ein Hinweis auf den des neunzehnten, der „die realistische Schule der Romandichtung heute den schönsten Triumphen zugeführt hat.“ Der vorliegende zweite Band seines Werkes*) bringt nun die Darstellung dieser „realistischen Schule.“ Schmäler, weniger ausgiebig, enthält er gleichwohl die Krone des Ganzen, die eigentliche Erfüllung des bedeutend umfangreichern, den damaligen „Idealroman“ behandelnden ersten Bandes. Das würde sich nun für unterdrückte Reime der guten Sache ja immer ziemen, daß sie gesammelt als winziges Häuflein umso schwerer in die Wagschale des historischen Kunstrichters fallen. Und das wären nun die „interessanteren Ergebnisse,“ von denen Körtings Vorrede spricht und auf die er bereits bei Beginn des ganzen Werkes als auf die eigentliche Frucht desselben, seinen ersten Band gleichsam entschuldigend, hinwies. Aber wäre ein solches Ergebnis allein, historisch be-

*) Geschichte des französischen Romans im siebzehnten Jahrhundert. Von Dr. Heinrich Körting, Privatdozent für romanische Philologie an der Universität Leipzig. Zweiter Band: Der realistische Roman. Oppeln und Leipzig, Eug. Franck, 1887.

trachtet, nicht herzlich dürftig? Ganz gewiß! Interessant, wird der Literaturfreund sagen, sehr interessant, daß der Zola schon im siebzehnten Jahrhundert Vorgänger gehabt hat! Und zuversichtlich wird er, indem er das sagt, vom siebzehnten Jahrhundert sich ein sehr uninteressantes, jedenfalls recht falsches Bild machen. Wie steht es da nun um das Geschäft des Geschichtsschreibers? Er muß für die Vergangenheit erwärmen, denn er will sie ja in Gedanken, in der Vorstellung neu beleben, und zwar sicherlich nicht deshalb, weil sie ist wie die Gegenwart, sondern offenbar, weil sie so nicht ist. Ob mehr oder weniger interessant, jedenfalls anders. Und der wahre Geschichtsfreund folgt ihm letzten Grundes eben gerade wegen dieses Andersseins. Er will eine Erzählung, keinen Rapport; je mehr Selbstzweck er von ersterer erwarten kann, desto bereiter wird er sein, zu hören und neu aufzufassen. Wird es nun im „Interesse“ des Historikers liegen, einen Rapport zu verheißen, wo er eine Erzählung giebt oder zu geben imstande ist?

Die von Körting im vorliegenden Bande behandelten Romane war man bisher gewohnt unter dem Begriffe „komischer Roman“ zusammenzufassen. Ich weiß nicht, ob ich als Liebhaber nicht lieber zu einem Buche über komische Romane greife, als zu einem über „Ansätze“ zum realistischen Romane. Nichts ist so über die Zeit erhaben als Witz, Laune, Humor. Selbst der unhistorische Sinn begreift eher einen schlechten Schwanke der alten Zeit, als ihren guten Ernst. Unser moderner realistischer Roman ist nun aber bekanntlich nichts weniger als komisch. Einige gute Ansätze bei Honoré de Balzac hat die Plumpheit seiner nächsten Nachfolger nicht zur Entfaltung gelangen lassen, die völlige Humorlosigkeit, der litterarische Fanatismus Zolas hat sie mit Bewußtsein unterdrückt. Der komische Roman ist ein litterarischer Freischärler neben den geschulten Kolonnen der modernen Litteraturzweige, der unmittelbare Fortsetzer des rein volksmäßigen Schwankes, der letzte Überrest des litterarisch noch freizügigen Mittelalters. Ebenso eifrig gelesen als geschmäht, umso mehr verbreitet, je weniger empfohlen, zeigt er die verschiedensten Gesichter. Oft nichts weiter als öde Botensammlung und platte Spaßmacherei, ergreift ihn in allen Ländern und bis auf die neueste Zeit — wenn wir eine Erscheinung wie Boz noch hierher rechnen dürfen — hie und da ein geistreicher, bedeutender Kopf, um etwas aus ihm zu machen, und zwar in den allermeisten Fällen eine satirische Waffe besonders gegen die anerkannte Litteratur selbst. Das hat den plebejischen Profanus im Reiche der „hohen“ Litteratur natürlich nicht gerade hoffähiger machen können, und selbst inmitten der weitgehenden Duldung, die heute statt der frühern Ausschließlichkeit in sie gefahren ist, scheint es doch noch ein merkwürdiger Nachklang dieser frühern Stimmung, wenn der auf die Führerschaft der häute Litterature von Anbeginn an so erpichte Zola sich gegen diese fatale Familienbeziehung so auffällig zur Wehr setzt. Zola stellt die letzten Konsequenzen dar von jener materialistisch-naturalistischen Reaktion gegen die gesell-

schafftliche Romantik, welche fast in allen Kulturländern die Folge der abenteuerlichen Weltgestaltung in der Napoleonischen Zeit und nicht zum mindesten der neuen Einflüsse deutscher Litteratur und Musik bezeichnet. Balzac schildert recht augenfällig (im Père Goriot) den Einsatz dieser Reaktion, wo die jungen Herren anfangen, von einer Schönen nicht mehr als einer Zaubererscheinung aus Duft und Mondschein, sondern als „kapitales Masseweib“ zu sprechen, und statt auf die malerische Schürzung ihres Halstuches auf das Sitzen ihrer Gamaschen und das Futter ihres Überzieheres Gewicht zu legen. Wie das nun auf seine litterarische Entfaltung einwirkte, bemüht er sich dabei eifrig genug zu zeigen, fast möchte man sagen: entschuldigend. Diese Entschuldigung ist heute nicht mehr nötig. Eben dieser Balzac ist heute nach dem Litterarhistoriker Zola — und durch den Dichter Zola ist dabei stillschweigend hinzuzusetzen — aussonnet, colossal. Er ist ihm der litterarische Reformator par excellence, da ja auch der litterarische Anstand verbietet, sich selbst als solchen zu bezeichnen. Also eine litterarische Macht ist der moderne realistische Roman, der Typus und Vertreter seiner Zeit, das neue Kapitel in der Litteraturgeschichte, welches sich ja bekanntlich immer einbildet, zugleich das letzte zu sein. Eben diese Stellung bekleidet nun im siebzehnten Jahrhundert — um dessen Mitte genauer — nicht der komische Roman, sondern der „idealistische“ Roman, Körtings mitleidig eingeführter, für sein Dasein um Verzeihung bittender erster Band. Mit ihm muß man, wenn statt des äußern Zusammenhanges die tiefere historische Beziehung zur Gegenwart zu ihrem Rechte kommen soll, den modernen „realistischen“ Roman vergleichen. Diejenigen aber, welche zu dieser herrschenden Strömung in einen Gegensatz treten, welche auch litterarische Moden nicht gern mitmachen, sondern sich sogar gegen sie und die ihr zu Grunde liegende gesellschaftliche Stimmung satirisch auflehnen, in Ausnahmefällen sich gänzlich ihre gemüthliche und litterarische Unabhängigkeit wahren: diese vereinzeltten Erscheinungen sind damals ebenso wenig „realistisch“, als heute in diesem Sinne „idealistisch“ zu nennen.

Über die Bedeutung dieser heute zu Worten für alles gewordenen ästhetischen Schlagworte sollte man sich schon deshalb klarer sein. Wir wünschten sehr, uns hier auf eine solche Klärung beziehen zu können; denn ein wahrer Rattenkönig von Verwechslungen, falschen Analogien, Begriffsübertragungen müßte hier entwirrt werden. Sie entstammen der Kantischen Philosophie; denn erst seitdem sind sie die Lieblingsworte namentlich der deutschen Kritik. Aber was bezeichnete man nicht schließlich alles mit diesen für den abstrakt metaphysischen Gebrauch zurecht gemachten Ausdrücken! Es giebt kaum mehr ein Gebiet ganz gemeinen, selbstverständlichen, unmetaphysischen Daseins, wo sie sich nicht breit machen und mit ihren schließlich in allen Farben schillernden, bis zur Unkenntlichkeit abgegriffenen Prägungen Streit und Verwirrung anrichten. Wer sich und der Familie das Geld abdarbt, um zum hundertsten male vergeblich

das Glück der Lotterie zu versuchen, der ist ein „Idealist,“ wer für Austerlitz und Portwein schwärmt, ein „Realist.“ Lust am Skandal und eigensüchtige Begehrlichkeit ist Idealismus, dem lieben Nächsten einen Tritt versetzen und kräftigen Gebrauch von seinen Ellenbogen machen, ist gesunder Realismus, Kampf ums Dasein, natürliche Moral. So lange man für jede blöde Illusion das letzte Wort der reinen Vernunft, Ideal, mißbraucht, und für jede Unvernunft, Rohheit und Karikatur das Machtwort der vernünftigen Thatsächlichkeit, Realität, in Bereitschaft hat, ist es freilich unmöglich, sich über ihre Grundbedeutungen klar zu bleiben. Aber warum läßt man sie dann mindestens in der höhern Kritik nicht lieber ganz weg? Und ganz besonders in der historischen, in der wiederum neue Begriffe dabei in Frage kommen und die Verwirrung vollständig wird? Was ist ein „Idealroman“? Das Ideal eines Romanes; die Romantiker stellten den „Wilhelm Meister“ als solchen auf. Was ist ein idealistischer Dichter? Ein Dichter im Sinne Goethe und Schillers oder Boileaus oder der Antike. Deshalb, weil die Modelitteratur des siebzehnten Jahrhunderts, die durch den französischen Roman vertreten wird, sich den Ehrentitel des Realismus zugelegt hat, ist die Modelitteratur des siebzehnten Jahrhunderts, die gleichfalls bereits den französischen Roman zum Herrscher erhebt, noch nicht idealistisch zu nennen, wenn sie auch gerade das andre Extrem dieser litterarischen Mode darstellt. Idealismus und Realismus sind dichterische Grundgegensätze, in Deutschland klassisch verkörpert in den Persönlichkeiten Schillers und Goethes. Man könnte also in Versuchung kommen, sie auch in den beiden hier in Frage kommenden Litteraturen aufzusuchen, wie es ihr Geschichtschreiber — mit wie viel Erfolg, wird er sich innerlich selber bezeugen — eifrigst gethan hat. Das sind sie aber durchaus nicht. Es kommen ganz andre, von jenen einfachen, rein künstlerischen Typen weit abführende, sehr zusammengesetzte Kennzeichen hierbei in Betracht. Und in ihrer Gesamterscheinung gehören sie, weit entfernt, einen Gegensatz darzustellen, historisch betrachtet, in dieselbe Kategorie. Beide Litteraturen bauen sich, mit bewußter reformatorischer Abkehr von rein künstlerischen Prinzipien, auf der Natur ihrer zeitgenössischen Gesellschaft, auf den Bedürfnissen ihres Publikums auf. Aus der Verschiedenheit dieser ihrer Gesellschaften entspringt mit Notwendigkeit die Verschiedenheit ihres äußern Charakters. Die Gesellschaft des siebzehnten Jahrhunderts war preziös, vornehmthuerisch, aristokratisch. Die Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts ist im Ausdruck freizügig, mit Ungebundenheit prunkend, demokratisch. Wenn diese Züge nun in ihren jeweiligen Litteraturen mit verblüffender Treue zum Ausdruck kommen, so wird sie der Litterarhistoriker doch nicht in Gegensatz stellen können. Ihr Grundzug ist ja durchaus derselbe, und wie sehr es ihre Tendenzen und Erscheinungsformen sind, das zu vergleichen ist in viel höhern Grade lohnend, als die eine in ihrem äußerlichen Ansehen als interessante Folie für die andre zu benutzen. Die Barclay, Gomberville, La Calprenède, Scudéry sind ebenso

durchaus thatsächliche Vertreter der Phantasie des Durchschnitts ihrer Zeitgenossen, wie heute die Balzac, Flaubert, Daudet und Zola. Nicht im entferntesten ist es ihre Absicht, idealistisch zu verfahren. Im Gegenteil, hundertmal wird in dieser Litteratur seit Barclay betont, daß der Roman ein Sittenspiegel sein wolle, daß dies seinen Vorzug vor seinem Ahnen, dem (wohlgemerkt sehr wohl als idealistisch empfundenen) antiken Epos, bedeute, daß er in seinen Einzelheiten lebensgetreu, wie sein Theoretiker Huot sogar sich ausdrückt, „wahr“ sei. Darum gab man das Vermaß, damals in ganz anderm Sinne als heute das Merkmal der litterarischen Wert beanspruchenden Dichtung, triumphirend auf, gefiel sich in versteckter Zeichnung wirklicher Persönlichkeiten in Hof und Gesellschaft, streute die politischen und philosophischen Gespräche des Tages ein, und glaubte so einen entscheidenden Schritt über die bis dahin als Ideal verehrten Klassiker hinausgethan, sie (nicht bloß an litterarischer Wirkung) übertrumpft zu haben. Die exotische, antikisirende, schäferliche Einkleidung dieser Romane ist so wenig idealistisch (obwohl sie den einzigen äußern Anhaltspunkt für eine solche Charakterisirung bietet), daß gerade sie die zeitgemäße Zuthat, den Haupthebel der für uns jetzt erstaunlichen litterarischen Wirkung bildet. Diese abenteuerlichen fremden Länder und Meere, diese lönnenden klassischen Namen, diese arkadische Romantik waren damals „wahr.“ Die Köpfe waren voll von den neuen Entdeckungen, von Abenteuern in fremden Ländern und Meeren, sie könnten von dem Klange der klassischen Namen, der damals etwas Berauschesendes gehabt haben muß und deren wirkliche Einführung ins Leben wohl nur an dem Widerstande der Kirchenbücher scheiterte; und mit den grotesken „Schäfern“ glaubte man gar den Anforderungen der Dichtung an „Natur“ am nächsten gekommen zu sein, gar nicht so viel anders als heute mit den grotesken Säufern und Wüstlingen. Glaubt man denn wirklich, daß nicht bloß die gelehrtesten und bedeutendsten Männer des Zeitalters, die Casaubon und Gerhard Voss, die Grotius, Racine und Leibniz, sondern gerade Bediente, Schüler und Kammerjungfern (wie die Romanfeinde klagten) diese Romane „verschlungen“ haben würden, wenn sie diese Dinge als „unwahr“ empfunden hätten? Das Volksbuch, an welches die Gesellschaftslitteratur jener Zeit anknüpfte, war eben der Amadis de Gaula, in unserm Jahrhundert war es Casanova und etwa Paul de Kock. Gelehrte Männer stiegen in diesem und jenem Falle von dem vornehmen, aber einsamen, schließlich mit Grund verödeten klassischen Litteraturtempel herab, um sich in den Markt des Lebens zu mischen. Aber statt die diesem Beginnen zu Grunde liegende gesunde Idee recht zu erfassen, den Weg zum Leben offen zu erhalten und so den Markt immer wieder einmal zum Tempel hinaanzuführen, verfuhrten sie radikal, wie alle Umstürzler: sie verschrieen ihren Heimatsort, auf dem sie gebildet wurden, als verfallene Ruine und bauten den Marktheiligen einen Tempel. Man muß beachten, daß die damaligen Precieux ganz ebenso „Moderne“ sind, Feinde und Verächter der anerkannten Klassizität (die sie für

sich selbst in Anspruch nehmen), als die heutigen Naturalisten. Der neue Tempel erscheint ihnen stattlich genug. Sie staffiren ihn mit dem wohlgemeintesten gelehrten Prunkwerk aus hier wie dort, und bauen nach den ernstesten Regeln. Hier wie dort die äußersten Mittel zur Erregung der „Affekte,“ hier wie dort das erhabene Endziel der sittlichen Wirkung (das Studium der „Welt“ sollten diese Bücher schon damals vermitteln, abschrecken, anfeuern, warnen und lehren, wie heute), hier wie dort allen künstlerischen Angriffen gegenüber das stete Poehen auf die „Wahrscheinlichkeit.“ Fehlte aber doch alles zu dem beabsichtigten „Tempel,“ denn sein Grund und Boden blieb immer der Markt, und in seiner Mitte stand immer der alte, plumpe Markttheilige.

Was den beiden litterarischen Perioden schon äußerlich so unverkennbar gemeinsam ist, das ist diese künstlerische Repräsentativherrschaft des Romans. Der Roman ist Epos, Drama und Lyrik; alle ersetzt er, alle enthält er in sich, Von Haus aus ist er das vervollkommnete Epos, denn gerade „weil er keine wirkliche Begebenheit erzählt wie jenes, kann er umso wahrer im einzelnen sein“ (Guet). Es mangelt ihm leider durchaus nicht an „herzbeweglichen Soliloquien“ und „anmutigen Wechselreden“ der Helden. Die eingestreuten Gedichte sind so gebildet und künstlich, als es der „strengste Kunstrichter“ nur verlangen kann. Und um diese litterarische Universalität vollständig zu machen, tritt überdies noch wie billig der ernstesten „tragischen“ Gattung des Romans eine heitere „komische“ zur Seite. Diese letztere soll nun der „realistische Roman“ des siebzehnten Jahrhunderts sein. Sie ist aber etwas ganz anderes. Getreu der damaligen schematischen Auffassung vom Gegensatz der Tragödie und Komödie, nach der jener die Helden, dieser die „Nichthelden“ im allgemeinsten Sinne, die personae viliores, zufielen, ist der damalige komische Roman nichts als die litterarische Ergänzung der Gesellschaftsdichtung in der Form des Romans. Knüpft jene Gattung an den Amadis de Gaula an, so diese an den spanischen Picaro. Dort der fahrende Ritter, hier der fahrende Schelm; sonst auf beiden Seiten in allen wesentlichen Punkten eine so schlagende Übereinstimmung, daß der Einführer der Unterscheidung von „idealistisch“ und „realistisch“ in jene vergangene Litteraturperiode nicht selten in die Lage kommt, nicht zu wissen, welcher dieser „Formen“ er nun einen Roman zusprechen soll. Er wundert sich dann ganz ernsthaft und zweifelt an der Durchführung der Absicht der betreffenden Verfasser, wobei er zu vergessen scheint, daß er es ist, der vom heutigen Standpunkte diese Absicht in sie hineinlegt, daß er es ist, der die Unterscheidung, welcher nicht Folge gegeben wird, erst eingeführt hat.

Die Bearbeiter des komischen Romans hatten, wir schon erwähnt, nicht das Glück, litterarisch anerkannt zu werden, und zwar in Folge jener der komischen Gattung in den neuern Zeiten anhaftenden plebejischen Anrüchigkeit. Bei der Nachwelt kommt ihnen dies zu statten, die für alles Unterdrückte von vornherein Partei nimmt, ganz besonders in diesem Falle, wo ein gegen-

wärtig triumphirendes Prinzip in Frage kommt. Aber deswegen jenen Leuten „Zukunftstheorien“ unterzulegen und sie zu verkannten prophetischen Genies zu machen, ist nur im Sinne der eingangs charakterisirten Geschichtschreibung möglich. Thatsächlich sind sie ebenso unbekannt mit den heute modernen Kunsttheorien, als man es heute mit den damals geltenden nur irgend sein kann. Das „Wahre,“ das auch diese Romanschreiber wie ihre Kollegen von der hohen Gattung im Munde führen und das man deshalb nicht gerade bei ihnen einseitig betonen darf, ist durchaus nicht wie bei dem heutigen Naturalismus das materiell Wahre, das „Exakte,“ sondern es ist die Wahrheit des Weisen, des Philosophen, die nach einer platonischen Anregung damals jeder Dichter in den „goldnen Pillen,“ in dem „süßen Wein“ seiner Poesien wie ein „kluger Arzt“ zu verabreichen gedachte. In dieser unkünstlerischen Zweckanschauung kann man allerdings etwas Gemeinsames suchen; aber dies trifft die oben ausgeführte allgemeine Wesensgleichheit der beiden litterarischen Perioden, nicht ihre Ausgestaltungen im besondern. Sagte der Tragiker damals die „schöne“ Wahrheit, wobei er weniger für Idealisirung als für die möglichste „Verzuckerung“ sorgte, so sagte der Komiker seine Wahrheit „mit Lachen,“ wie z. B. in Deutschland der uns heute thatsächlich durchaus nicht lächerlich vorkommende „Simplizissimus“ (in seinem Motto), indem er sich an den Wahrspruch der Horazischen (nicht der Juvenalischen) Satire hielt: *Ridentem dicere verum*. Da kam nun der Picaro, der spätere Figaro, sehr gelegen, der damals noch kein ehrlich Barbiergewerbe in Ruhe trieb, sondern noch als Bedienter seines vornehmen Herrn die Welt durchstreifte. Hier konnte man sich die gleichen Phantasieauschweifungen gestatten, in gleicher Weise dem Bedürfnisse des Publikums genügen wie beim heroischen Roman; die gleichen wesenlosen Namen und Abenteuer (ja noch wesenloser, da ja hier „alles“ erdichtet sein durfte) und die zum mindesten im ganzen nicht viel wesenhaftern Örtlichkeiten wie dort. Nur statt der Herren haben hier die Bedienten, statt der Helden die Schelme und Vaganten, die ungeratenen Söhne, die Glücksritter und Tausendlaffas das Wort. Wie wenig Gewicht hierbei auf das Realistische gelegt wurde, kann man aus der bald mindestens gleichen Beliebtheit schließen, welche eine andre, aus Italien kommende litterarische Anregung, die satirische Erzählung auf absichtlich lustigem, gegenstandslosem Boden, die „Berichte aus dem Parnaß“ von dem Römer Trajano Voccacini auf diesem Gebiete erlangten. Wir halten sie für den Prolog jener Mond- und Sonnenreisen, jener satirischen Berichte von allerlei unmöglichen Ländern und Völkern, die diese Litteratur anfüllen und in Swifts „Gulliver“ ihren klassischen Vertreter gefunden haben. Der oben angeführte wichtige Bestandteil in der Phantasie des Zeitalters, der Zug in die Fremde, Weite, das Robinsonadenhafte, spielt auch hier wieder seine durchaus unrealistische Rolle. Was schließlich die Schreibart, den Stil anbetrifft, so ist dieser in beiden Gattungen des Romans mit Bewußtheit ebenso weit vom poetischen Ideal entfernt

als von der realen Wahrheit. Denn der Roman wollte die Sprache der Gesellschaft sprechen, das war eben das *novum genus scribendi*, die „neue Art zu schreiben,“ auf welche sich der Roman auch damals litterarisch reformirend hinausspielte. Hierbei verfiel er auf der einen Seite in das *Precieuse*, auf der andern in das *Burleske*, zwei Extreme, welche ebenso zusammengehören, wie heute das *Brutale* und der sogenannte „*Ull*,“ der naturalistische Ernst und der naturalistische Scherz. Diese Zusammengehörigkeit bemerkte damals schon *Boileau*, der daher vom Standpunkte des Künstlers sowohl gegen das eine als gegen das andre Front machte. Und wie sehr man die unrealistische Gemeinsamkeit beider Gattungen des Gesellschaftsromans auch empfand, das möge unter vielen folgende, ganz untheoretische Äußerung eines vernünftigen und geistreichen Deutschen jener Zeit belegen: „Ich merke wol deine gute Intention. Du wilt die bitere Wahrheit mit Zucker überziehen. Es ist ein sonderlich *genus scribendi*, dessen *Barclajus* in seiner *Argenide* und der sinnreiche Italiäner *Trajanus Boccalini* in seinen Zeitungen aus dem *Parnas* sich gebrauchen.“ Hier steht der Stammvater des „idealistischen“ Romans, der viel bewunderte Schöpfer der *Argenis*, und der desto mehr ausgeschriebene Erzeuger so vieler „realistischen“ Autoren friedlich neben einander. Den Romanfeinden galt beides gleichviel. Es war die „schlüpfrige Litteratur“ (*ludiera dictio*), und wenn man ihre ernsthafteste Gattung wenigstens gelten ließ, so geschah dies aus Gründen der Schicklichkeit und Wohlstandigkeit und war ein Zugeständnis an den Zeitgeschmack. Daß darum die komischen Romane nicht weniger gelesen wurden, kann man sich vorstellen. Das litterarische Vorurteil gegen ihn suchte der komische Roman auch damals durch gelegentliche litterarische Angriffe und Satire zu vergelten. Allein die erstern, aus Gründen und Anschauungen der Konkurrenz erwachsen, entbehren der Thatsächlichkeit, die letztere der Originalität. Wenn *Charles Sorel*, um die Schäferdichtung zu verspotten, auf nichts andres kommt, als den *Don Quixote* Zug für Zug in einen „schwärmenden Schäfer“ zu verwandeln, so erkennt selbst der eifrige Bewunderer des „realistischen“ Romans in seiner anschaulichen Gegenüberstellung der beiden Werke, wie sehr die mechanische Nachahmung gegen das unsterbliche Original abfällt. Im allgemeinen muß hierzu bemerkt werden: so achtenswerte Talente sich auch unter den französischen Komöden des damaligen Romans finden, ein eigentlich originales, weltbedeutendes ist nicht darunter. Sie sind gleich weit entfernt von der Feinheit und dem Tieffinn des *Cervantes* wie von dem großartigen Cynismus von *Rabelais* und *Fischart*, gleich weit von der dämonisch böshaften Satire *Swifts* wie von dem göttlich milden, allverzeihenden Humor *Lorenz Sternes*. Selbst eine Individualität wie *Claude Lillier* würde man unter den damaligen französischen Humoristen vergeblich suchen. Dazu war ihr komischer Roman zu sehr Gesellschaftsdichtung, wollte gleichfalls zu sehr bloß den Bedürfnissen des Publikums genügen, trat gleich zu dicht auf, als daß sich

damals eine solche in ihm hätte entwickeln können. Die historische Aufgabe solcher Erscheinungen ist, Breche zu legen oder vielmehr, um ein hier sehr einladendes, landwirtschaftliches Bild zu brauchen, zu pflügen und zu düngen. Durch diese ist für den höhern komischen Roman der litterarische Boden wenigstens einigermaßen bereitet worden, wenn auch nicht in dem Maße wie dem ersten Romane. Das kam nicht bloß den großen Vorgängern, sondern auch allen Nachfolgern zu gute, und es ist kein Zufall, daß sich im siebzehnten Jahrhundert der Engländer Smollet an den Hauptvertreter des französischen komischen Romans, Le Sage, anlehnt. Der französische Gesellschaftsroman des siebzehnten Jahrhunderts ist eine wichtige historische Erscheinung. Keine von den unvergeßlichen, aber eine höchst beziehungsreiche und infolge dessen belehrende. Kein Freund der Litteratur und ihrer Geschichte wird sich ohne mannichfache Frucht mit ihr beschäftigen; wenn er auch bei den (allerdings nur für wissenschaftliches Nachschlagen berechneten) Inhaltserzählungen seines sorgfamen historischen Führers sich eines melancholischen Grauens nicht wird erwehren können, wie eine von den Zeitgenossen und von sich selbst in den Himmel gehobene Gesellschaftsdichtung sich im Spiegel der Nachwelt ausnimmt.



Elifên.



eorg Ebers hat das Bedürfnis gehabt, sich seinem Publikum endlich auch einmal als „echter“ Dichter, als Dichter in Versen und Reimen zu offenbaren. Darum legte er festliches Gewand an, schrieb seinen „Wüstentraum“ in der schwierigen Strophe der Ottaverime und sandte das Gedicht unter dem Titel Elifên (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1888) in die Welt. Der ständige Gast unter dem Weihnachtsbaum aller höhern Töchter durfte es in unsrer, dem Verse so abholden Zeit schon wagen, ein gereimtes Epos drucken zu lassen. Seines bestimmten Kreises von Abnehmern war er sicher. Weniger sicher scheint er des Urteils der litterarischen Welt gewesen zu sein, denn er rief den Schatten des eben dahingegangenen Meisters der Kritik, den Schatten Friedrich Theodor Vischers zu Hilfe, um die besten Vorurteile für sein Werk zu erregen. In einem Vorwort — daß doch alle schlechten Dichtungen Vorworte brauchen! —, welches scheinbar den Manen des Toten gewidmet, im Grunde aber eine gewandte oratio pro domo ist, beruft sich Ebers auf die freundschaftliche Teil-