



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Hauck, P.: Die naturwissenschaftliche Weltanschauung als Schöpferin der französischen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. 2. Der konsequente naturwissenschaftliche Positivismus und der Roman ...

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

eines Kabinettswechsels aus anderen Gründen zusammenfällt. Der Ministerpräsident Graf Stürgkh wird die volle Gebrauchsfähigkeit seines Auges (auf einem ist er schon seit Jahren blind) kaum wiedererlangen, das Ackerbauportefeuille ist durch den Tod Brafs verwaist, der Handelsminister und der Finanzminister sind leidend; aber auch ein physisch stärkeres Kabinett als dieses hätte es schwer, dem Ansturm der Parteien, die eine Parlamentarisierung fordern, standzuhalten; zudem dieses Kabinett vom Parlament Dinge zu fordern hat, die ihm der § 14 nicht gewähren kann: neue Steuern. Wer dann kommen wird: Bilinski, Fürst Thun, Baron Heinold, ist heute noch ein müßiges Fragespiel. — i —



Die naturwissenschaftliche Weltanschauung als Schöpferin der französischen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts

Von Dr. P. Hauck-Essen

2. Der konsequente naturwissenschaftliche Positivismus und der Roman Flauberts



Die Inkonssequenzen in der naturwissenschaftlichen Weltanschauung des Zeitalters zwischen 1830 und 1850 konnten nicht unbemerkt bleiben. Je mehr man sich in den neuen Geist einlebte, desto weniger schreckte man vor den letzten Folgerungen zurück. Die neue Kunst selbst, welche noch nicht voll und ganz, aber doch in ihren Hauptzügen den Postulaten des Positivismus entsprach, führte die Geister weiter zu der neuen Weltanschauung hin. So kam es, daß die neue Auffassung der Kunst nach 1850 viel leichter alle Folgerungen ziehen konnte als nach 1830. Welche Veränderungen nun hat diese fortschreitende Entwicklung des Positivismus nach der Breite und nach der Tiefe in der Theorie und Praxis der Dichtkunst hervorgerufen? Unterscheidet sich der Roman nach 1850 wesentlich von dem Roman Bayles und Balzacs? Diese Unterschiede müssen wir dann in Beziehung setzen zu der naturwissenschaftlichen Weltanschauung und ihren Wandlungen. Da es uns nur auf die Beantwortung der allgemeinen Frage ankommt, so wird es auch hier genügen, uns mit dem führenden Geiste der literarischen Bewegung jener Zeit zu beschäftigen, mit Gustave Flaubert, zumal völlig unbestritten ist, daß er überhaupt den nachhaltigsten Einfluß auf die französische Literatur der Folgezeit ausgeübt hat.

Sein Hauptwerk „Madame Bovary“ macht gleich auf den ersten Blick einen völlig anderen Eindruck als die Werke Bayles und Balzacs. Abgesehen von

der sprachlichen Seite ist es besonders die Komposition, welche alles, was jene geboten haben, an Vollendung weit überragt. Bei Flaubert finden wir keine lange Einleitung vor Beginn jeglicher Handlung, keine trockenen minutiösen Beschreibungen, sondern von der ersten Zeile an Leben, rasche, fortschreitende Bewegung. Die Handlung ruht in dem ganzen Werke keinen Augenblick, sie wird durch keine Ruhepunkte gestört. Im Gegenteil, alles ist so scharf abgemessen, so klar und knapp ausgedrückt, daß man sagen möchte, es sei kein Wort zu viel in dem ganzen Roman, kein Wort, das man, ohne die künstlerische Wirkung zu stören, streichen könnte. Und diese ganze Art war bewußte Absicht, das Ergebnis eiserner Arbeit, jahrelanger Bemühungen. Doch deuten diese verschiedenen künstlerischen Eigenschaften des Werkes nicht auf eine andere Anschauung des Verfassers vom Wesen der Kunst selbst hin; denn Flauberts Absicht unterscheidet sich zunächst nicht von der Balzacs. Auch Flaubert will uns einen Charakter und ein Menschen schicksal vorstellen und uns beide begreifen lassen, auch er erklärt das Wesen Emmas aus ihren kausalen Bedingungen, aus ihrer Geburt und Erziehung, aus Rasse und Milieu, auch er weiß uns die logische Notwendigkeit der Handlungen, des Schicksals seiner Heldin aus dem Ausleben dieser Charaktergrundlage, aus den Einwirkungen der Außenwelt auf das überzeugendste zu erweisen. Wenn auch der wissenschaftliche Apparat nicht in so aufdringlicher Weise wie bei seinen beiden Vorgängern erscheint, so ist er nichtsdestoweniger vorhanden. Er wird aber nicht in langen, fast theoretischen Erörterungen, sondern in Handlungen zur Anschauung gebracht, so daß Flauberts Schreibweise neben der epischen Art Bayles und Balzacs als die dramatische bezeichnet werden könnte. Daß ihn aber im Grunde dieselbe künstlerische Absicht leitet, darüber können seine eigenen Äußerungen keinen Zweifel lassen. Stets betont er aufs entschiedenste die Notwendigkeit des Realismus. Die Literatur hat auch für ihn nur den Zweck, die Menschen zu zeigen, wie sie sind. Auch für ihn ist der Roman Geschichte eines Individuums in seiner Zeit oder einer Zeit in ihren Individuen. Der Dichter darf nur nachzeichnen, was wirklich ist, was sich unter gegebenen Umständen in einer gegebenen Zeit als notwendig darstellen läßt. Diese Zeit braucht nicht unbedingt die Gegenwart zu sein. Die entfernteste Vergangenheit kann zufällig Stoff genug bieten, eine lückenlose Kausalreihe herzustellen. Die erste Forderung aber ist stets die wissenschaftlich exakte Beobachtung der zu schildernden Wirklichkeit. Vom Künstler fordert Flaubert, wie vom Historiker, daß er die Dinge nicht durch eigene Zutaten fälsche. Der Roman soll durchaus unpersönlich sein. „Der Künstler muß so arbeiten, daß die Nachwelt glaubt, er habe nicht gelebt.“ Die hier geforderte Wissenschaftlichkeit ist also viel strenger als alles, was die Vorgänger geleistet haben. Wenn die Persönlichkeit des Dichters ganz aus dem Spiele bleiben soll, so darf auch keine Gesamtidee von ihm in das Werk hineingetragen werden. Alle schöpferische Tätigkeit des Künstlers hört nach Flauberts eigenen Worten auf. Nicht bloß auf die Methode der Darstellung, sondern auch auf die Aus-

wahl des Stoffes selbst wird die Forderung des Positivismus ausgedehnt. Eigentlich gibt es überhaupt keine Auswahl mehr, da diese ja wieder eine individuelle Wertung seitens des Künstlers darstellen würde. Auch darf kein Charakter eine Ausnahmestellung einnehmen und das Ganze in eine Ordnung bringen, die nicht schon in der beobachteten Wirklichkeit liegt. Während also seine Vorbilder die wissenschaftliche Methode auf die Begründung einer inneren Notwendigkeit im Werke selbst beschränken, legt Flaubert in seiner Theorie den Hauptwert auf eine rein empirische Gewinnung des Stoffes selbst.

Man wende nun nicht ein, daß unsere Auffassung zwar offenbar für „Madame Bovary“ und „L'éducation sentimentale“ zutrefte, keineswegs aber für „Salambô“; man nenne also diesen geschichtlichen Roman kein Zugeständnis an die Romantik, wie es fast alle französischen Kritiker bis jetzt getan haben. Schon die jahrelangen geschichtlichen Vorstudien, die Flaubert zu diesem Werke betrieb, beweisen, daß er darin ebensowenig von der Wirklichkeit abweichen wollte, wie in seinen anderen Werken. Der einzige Unterschied ist, daß diese Wirklichkeit nicht in der Gegenwart, sondern in der fernsten Vergangenheit liegt. Der Dichter glaubte, daß die Entdeckungen in Karthago, verbunden mit den literarischen Berichten über jene Zeit, die er aufs gewissenhafteste benutzte, die fernste Vergangenheit mit derselben Gründlichkeit und Wahrheit wie die Gegenwart zu behandeln erlaubten. An der theoretischen Grundlage des Romans ist damit nicht das geringste geändert. Romantisch könnte man höchstens die geschilderte Epoche nennen, nicht aber den Roman. Unserer Anschauung von dem Werke widerspricht es auch keineswegs, wenn man als Grund für des Dichters Flucht in die Vergangenheit angibt, daß ihm selbst das alltägliche Leben der Gegenwart, auf dessen Darstellung ihn seine Kunstanschauung verwies, zu dürftig und nichtsagend erschien, so daß er außergewöhnliche, packende Ereignisse nur in der Vergangenheit als den kausalen Bedingungen der geschichtlichen Notwendigkeit entsprechend, also seinem wissenschaftlichen Ideale der Kunst genügend, zu finden glaubte. Zeigt doch sein letzter Roman, den er unvollständig hinterließ, „Bouvard et Pécuchet“, noch eine weitere Steigerung seiner realistischen Praxis. Die Beobachtung der Wirklichkeit hatte Flaubert gelehrt, daß die Menschen um ihn in ihrem innersten Grunde eigentlich alle gleich sind, daß sie Exemplare einer großen Herde sind, die nur das ganz geübte, an genaue Unterscheidung gewöhnte Auge des Hirten auseinanderhalten kann. Wollte er dies pessimistische Ergebnis seines Studiums seinen künstlerischen Grundsätzen gemäß zur Darstellung bringen, so mußte er alle nennenswerten Unterschiede zwischen seinen Helden fallen lassen. Überhaupt darf dieser Roman keinen einzelnen Helden mehr haben, sondern es müssen mehrere Figuren in ihrer Gleichheit, fast ohne Unterschiede, gezeichnet werden. Dieses seltsame Wagnis übernimmt Flaubert in „Bouvard et Pécuchet“. Man hat schon längst erkannt, daß diese beiden Gestalten keine Individuen, sondern Typen sind. Alle Menschen sind eben Bouwards, einer wie der andere, einer so langweilig und alltäglich

wie der andere; jedenfalls berechtigen die Ausnahmen nicht dazu, sie durch Behandlung in einem Roman an führender Stelle als treue Wiedergabe der Wirklichkeit erscheinen zu lassen. Zum Beweise für die Richtigkeit unseres Urteils über diesen Roman und der ganzen Entwicklung des Flaubertschen Denkens, will ich nur folgende Äußerung des Dichters anführen. „Ich habe hier zwei Mittelmäßigkeiten in demselben Milieu und ich soll sie doch unterscheiden. Wenn es gelingt, so ist es, glaube ich, etwas recht bedeutungsvolles; denn es heißt hier mit denselben Farben, ohne hervorstechende Töne, alle malen. Allerdings fürchte ich, daß alle die spitzfindigen kleinen Unterschiede langweilig werden und daß schließlich der Leser mehr Bewegung zu sehen wünscht.“ Flaubert sieht also die Wirkung seiner Kunst auf das Publikum wohl ein und ist sich auch der Gründe derselben völlig bewußt. So stimmt des Dichters Theorie und Praxis in der Bestätigung unserer Ausführung überein.

Wir werden hiernach auch zugeben müssen, daß die Entwicklung des geschilderten Gedankengangs durchaus logisch ist. Die Grundlage der ganzen Entwicklung ist die Forderung, daß auch die Kunst positiv, empirisch, wissenschaftlich erfassbar, logisch verständlich sein soll. Kunst soll, wie die Wissenschaft, wahre d. h. empirisch konstatierbare Beschreibung der Natur, der gegebenen Wirklichkeit sein. Mit dieser Forderung steht Flaubert auf dem Boden derselben naturwissenschaftlichen Weltanschauung wie Beyle, Balzac und Taine. Andererseits ist der Eindruck der Romane Flauberts, in Folge ihrer Komposition, ein ganz anderer als der der Werke seiner Vorgänger. Zunächst fällt auch ein Unterschied der psychologischen Technik auf. Wir sahen, daß bei Beyle und Balzac die Charaktere so aufgebaut waren, daß aus Rasse und Milieu eine einzige große Grundstimmung der Persönlichkeit erwuchs, und daß dann aus dieser Grundstimmung in Verbindung mit den Zuständen der Außenwelt, sich die Entwicklung und Entfaltung in den Ereignissen ergab. Gerade diese Haupteigenschaft, die meist eine Hauptleidenschaft war, bildete den Hauptstützpunkt ihrer ganzen psychologischen Analyse. Diese faculté maitresse war auch das Grundgesetz der Persönlichkeit, auf dem die Notwendigkeit ihrer Handlungen beruhte. Mit dieser faculté verband sich dann bei diesen Schriftstellern die Idee des Werkes, von der also die Wahl des Charakters selbst abhing. Es läßt sich nicht leugnen, daß unter dieser Technik, besonders bei Balzac, die künstlerische Komposition der Werke litt, indem die Begründung des Charakters zu sehr in den Vordergrund geschoben wurde.

Die psychologische Analyse bei Flaubert vollzieht sich ohne die Zuhilfenahme der faculté maitresse. In „Madame Bovary“ ist sie allerdings vorhanden, sie wird aber sehr zurückgedrängt und ergibt sich aus ihren Äußerungen, während bei Balzac die Äußerungen ausdrücklich aus dem Gesamtwesen abgeleitet werden, Flaubert leitet eine Handlung formell immer aus der gegebenen Situation ab, obwohl, jedenfalls noch in „Madame Bovary“, die Definition der Persönlichkeit ebenfalls vorausgesetzt wird, wenn uns der eigentliche Inhalt der Formel des

Charakters auch erst später verständlich werden sollte. Durch diese Methode gelingt es Flaubert in steigendem Maße, völlig hinter sein Werk zurückzutreten, und der Leser selbst muß ohne Zutun des Autors aus dem Roman, wie aus der Wirklichkeit, erst das Gesamtbild gewinnen. Da es nun eine Grundforderung Flauberts ist, daß die Dichtung in diesem Sinne unpersönlich sein soll, so können wir annehmen, daß er seine Darstellungsweise mit vollem Bewußtsein gewählt habe, und wir können demnach auch seine Kompositionsweise als Ergebnis seiner Kunsttheorie, also seiner Weltanschauung, fassen. Vor allem aber fällt bei dieser Technik die Notwendigkeit fort, dem Werke eine einzige Idee zugrunde zu legen. Es leuchtet ein, daß gerade dieser Eingriff der gestaltenden Kraft der Persönlichkeit in den Gang der Dinge dem Verfasser der „Education sentimentale“ als völlig unberechtigt, durchaus unrealistisch, unwissenschaftlich erscheinen mußte. Er konnte darin nur eine Fälschung der Wirklichkeit erblicken, einen Eingriff der „sentimentalen“, subjektiven Dichterpersönlichkeit, der ihm geradezu verhaßt war und den er wiederholt getadelt hat. Dadurch mußten die Menschen idealisiert werden, und doch gab die empirische Beobachtung der Welt dazu keinerlei Anlaß.

Vergleichen wir also Flauberts Praxis und die ihr genau entsprechende theoretische Überzeugung mit den Postulaten der Taineschen normativen Ästhetik, so sehen wir, daß keine dieser Forderungen erfüllt ist, und daß sie als unvereinbar mit den Verhältnissen der Wirklichkeit abgelehnt werden. Eine Rangordnung der Charaktere ihrer Bedeutung nach kann es nicht geben, da überhaupt von Bedeutung derselben keine Rede sein kann. Die größtmögliche Genauigkeit und Vollständigkeit der Empirie ist nun die höchste Forderung, eine ästhetische oder gar moralische Bedeutung könnte den Personen nur durch eine vom Dichter selbst ausgehende Beurteilung verliehen werden, welche aber dem echten Jünger der konsequenten positivistischen Theorie nicht erlaubt ist. Flauberts Entwicklungsgang von „Madame Bovary“ zu „Bouvard et Pécuchet“ bewies uns, daß er die Dichtung für die vollendetste hielt, welche jegliche Wertung der darzustellenden Personen bei ihrer Auswahl völlig beiseite setzte, um den rein empirischen Gesamteindruck der Wirklichkeit am reinsten zur Darstellung zu bringen. Damit haben wir die Einsicht gewonnen, daß Flauberts Werk eine Entwicklung des Positivismus, soweit er Kunsttheorie und -praxis betrifft, über Taine hinaus bedeutet. Wir sehen die bei Taine gerügten Inkonsequenzen völlig vermieden, und den Grundsatz der Empirie bis zum äußersten gewahrt. Die Bezeichnung Flauberts als eines konsequenten Positivisten hat sich als durchaus berechtigt erwiesen.

Diese Konsequenz beherrschte Flauberts Praxis bis zum künstlerischen Selbstmord, bis er selbst erkannte, daß die psychologische Kleinmalerei, die feine Kunst der kleinen Unterschiede, der subtilités psychologiques, sich vor eine unlösbare Aufgabe, vor eine solche Mannigfaltigkeit wirklicher Tatsachen gestellt sah, daß keine Mühe sie mehr bewältigen konnte. Wir haben gesehen, daß der Dichter

selbst die Ausführung von „Bouvard et Pecuchet“ fast für unmöglich erklärte. Genau dieselbe Schwierigkeit begegnet uns nun auf dem Gebiete der naturwissenschaftlichen Methode. Wenn der Empiriker sein Prinzip mit aller Konsequenz durchführen will, so muß er eine möglichst vollständige Beobachtung der Wirklichkeit versuchen. Da sähe er sich denn sehr bald vor der Unmöglichkeit, die ganze Mannigfaltigkeit der Dinge darzustellen, die nach Quantität und Qualität eine unendliche genannt werden muß. Soll also die Naturwissenschaft als ihre Aufgabe betrachten, die Wirklichkeit in ihrer vollen Wahrheit wiederzugeben, so ist diese Aufgabe eigentlich unerfüllbar. Es leuchtet aber sofort ein, daß sie das auch gar nicht will, daß sie eine vollständige Registrierung der gegebenen Tatsachen gar nicht anstrebt. Der Empiriker geht überhaupt nicht ohne alle Voraussetzung an die Natur heran, denn sie würde ihm gar nichts sagen, sondern er stellt an die Wirklichkeit ganz bestimmte Fragen und erwartet darauf bestimmte Antworten. Er betrachtet also von vornherein nur diejenigen Seiten der realen Vorgänge, von denen er glaubt, eine solche Belehrung erhalten zu können. Statt blinden, endlosen Beschreibens und Sammelns verwendet er mit wohlüberlegter Auswahl nur ganz genau vorherbestimmte Fälle, die zur exakten Beobachtung ganz genau hergerichtet sind, kurz: er experimentiert. Die induktive Methode ist kein zielloses Sammeln möglichst aller Fälle, sondern die Auswahl bestimmter Tatsachen, die geeignet erscheinen, die von dem Forscher gestellten Fragen zu beantworten. Alles, was auf diese Fragen nicht Bezug hat, bleibt völlig unberücksichtigt. Auf den Künstler angewendet hieße das etwa, er darf nicht ohne Wahl jede und die ganze Wirklichkeit darstellen wollen, er muß vielmehr eine Auswahl treffen unter ganz bestimmten Gesichtspunkten; denn ohne Ausschcheidung des größten Teils der unendlich mannigfaltigen Natur ist eine Darstellung auch dem Künstler nicht möglich, wie gerade Flaubert selbst beweist. Soll aber der Künstler wählen, so muß er selbst mit seinem persönlichen Handeln und Urteilen in die Wirklichkeit eingreifen. Greift aber etwa der experimentierende Naturforscher nicht auch in die Natur ein, indem er eben selbst entscheidet, was er an einem Vorgang beobachten will oder nicht? Trägt nicht auch er seine Fragen an die Objekte heran in Gestalt kategorialer Begriffe, und verschließt sein Ohr allen Äußerungen derselben, die nicht auf diese Fragen Rede stehen? Völlig reine Empirie ist auch das Experiment nicht, die Dinge reden nicht blindlings, sondern ihre Antwort liegt in der Richtung der Frage, die der Menscheng Geist an sie stellt. Absolut empirische Wissenschaft ist ein Unding, also auch absolut empirische Kunst. Beide gibt es nicht.

Diese Folge des Postulates „reiner Erfahrung“ kann auch der Positivismus nicht übersehen, zumal die praktische Naturwissenschaft, wie wir sehen, selbst darüber aufklären muß, und die Kunstübung sich doch auch nicht selbst verneinen kann. So ist denn auch bald über Flaubert hinaus eine Entwicklung des naturalistischen Romans eingetreten, zunächst nur in der Praxis. Sein Prinzip *l'art pour l'art* hat keine Jünger mehr gefunden. Bedeutet es doch den Verzicht

auf jede Rücksichtnahme auf das genießende Publikum, ein unbedingtes Festhalten an der Theorie auch dann, wenn sie das Kunstwerk selbst unmöglich macht und der Schriftsteller aus Kunstprinzip überhaupt das Schreiben aufgeben müßte. Gegen diese Konsequenz sträubte sich natürlich jedermann. Im Gegenteil, die Dichter suchten naturgemäß wieder eine Verbindung mit dem Geschmack des Publikums und wendeten sich ab von den öden, subtilen Wirklichkeitsbildern zu „interessanteren“ Stoffen, die fesseln sollten. Daher mußte auch die Person des Dichters wieder hervortreten, was Flaubert so sehr verpönte hatte. Man kehrte nun aber nicht zu der Methode Bayle-Stendhals und Balzacs zurück, das verbot doch die Erkenntnis von der logischen Richtigkeit der Postulate Flauberts. Ein Rückschritt war nicht mehr möglich, es mußte eine Weiterbildung erfolgen. In der Praxis half man sich zunächst damit, daß man die Mittelmaßigkeit der Menschen, den Durchschnittswert der Gesamtheit, von dem die Individuen nicht nennenswert abweichen, um eine Stufe tiefer legte. Wenn die Alltagsgeschichten des Bourgeois auch kein Interesse bieten, wenn sich auch die Menschen nicht über dieses interesselose Mittelmaß hinausheben, so hindert doch nichts, statt des Durchschnittsbourgeois den Durchschnitt der Bewohner der Pariser Vororte oder noch tiefer stehender Gesellschaftsklassen zur Darstellung zu bringen. Gerade die verworfensten Kreise boten der psychologischen Kleinmalerei die dankbarsten Aufgaben. Es läßt sich ja auch nicht bestreiten, daß etwa das Verbrechen der Mechanik des Seelenlebens viel leichter und vollständiger zugänglich ist als das Genie mit den Großtaten des menschlichen Geistes. Das Verbrechen mit seinen Ursachen und Folgen ließ sich viel leichter unter die Begriffe Rasse und Milieu subsumieren als die normalen Betätigungen der menschlichen Gesellschaft. Neben dem Verbrechen blieb dann überhaupt das Abnorme, das Gewaltfame und Naturwidrige als dankbarer Stoff übrig. Gerade nach 1850 und nach Flaubert nahmen Verbrecherromane, Schilderungen von Elend und Laster in bedenklichem Maße überhand, auch die sentimentalsten Klostergeschichten kommen sogar bei den ersten Schriftstellern der Zeit wieder in Aufnahme. Dieses Abnorme und Naturwidrige bestimmter Klassen verleitete dann dazu, ähnliche Verhältnisse überhaupt zu bevorzugen, auch wenn sie nicht als Durchschnittszustände erscheinen konnten. So kam man zur Darstellung der außergewöhnlichen Fälle in den einzelnen Gesellschaftskreisen, welche sich dann vom psychologisch-wissenschaftlichen Standpunkte aus als „Probleme“ darboten, die eine Erklärung heischten. Natürlich lag der Schlüssel der Lösung der Probleme stets in ihrer kausalen Erklärung aus den besonderen Verhältnissen von Rasse und Milieu, geradezu in der Biologie des Individuums, der Familie oder der ganzen Gesellschaftsklasse. Von hier aus gewinnt dann die naturwissenschaftlich-positivistische Kunsttheorie Einfluß auf das Drama; denn wenn die Aufgabe einer Dichtung wieder auf die Darstellung und Lösung eines problematischen Falles gestellt wird, so ist damit auch der dramatischen Gestaltung wieder die Möglichkeit gegeben, den Stoff zu bewältigen. Die Geschichte des naturalistischen

Dramas aller Länder beweist, daß es in erster Linie Problemdichtung und Darstellung sogenannter „Fälle“ gewesen ist. Namen zu nennen, dürfte auch hier unnötig sein. Theoretisch betrachtet charakterisiert sich die ganze Richtung als ein Naturalismus, der von dem konsequenten Kunstempirismus ausgeht und die Berechtigung dieser extremen Forderungen auch anerkennt; nur in der Praxis glaubt er diese Konsequenz etwas mildern zu können, indem er sich für berechtigt hält, sein Augenmerk nur auf „das Interessante“ an der Wirklichkeit zu richten. Der Fortschritt ist also nur ein praktischer Schritt über das theoretisch als berechtigt Anerkannte hinaus. Daß aber dieser Schritt nicht auch theoretisch verwertet worden ist, beweist, daß er eigentlich nicht gerechtfertigt werden konnte. Flaubert behielt recht. Den entscheidenden Schritt in Theorie und Praxis tat erst Zola.

3. Die materialistische Geschichtsauffassung und der Roman Zolas

Wenn wir nun einen oder den anderen Roman Zolas betrachten, so werden wir kaum eine wesentliche Abweichung von der Manier seiner Vorgänger, etwa der Gebrüder Goncourt feststellen. Wir werden vielmehr erklären, daß auch er „Fälle“ aussucht, daß auch er in die Tiefen des Menschenlebens hinabsteigt, um aus mehr oder weniger schmutzigen Schächten „Interessantes“ zutage zu fördern. So ist er vielleicht der eindrucksvollste Schilderer menschlichen Elends geworden und gilt daher als der eigentliche Sozialist unter den Romanschriftstellern. Betrachten wir aber das ganze Werk Zolas, so finden wir doch bald einen einheitlichen Zug, der durch alle seine Arbeiten hindurchgeht. Wir erkennen bald, daß diese Elendsmalereien nicht willkürlich zusammengestellt sind, sondern, daß ein gemeinsames Grundthema sie fast alle miteinander verbindet. Dieses gemeinsame Problem ist die soziale Frage in der besonderen Gestalt, daß nur dem wirtschaftlichen Faktor ein Einfluß auf das Handeln, Denken und Fühlen der Menschen eingeräumt wird. Der Kampf um die wirtschaftliche Existenz steht überall im Vordergrund, mag es sich um ganze Gruppen sozial zusammengehöriger Einzelwesen handeln, oder um eine besondere Familie oder ein einziges Individuum. In dem grandiosen Gemälde, das „Germinal“ vor uns aufrollt, erleben wir das Erwachen einer neuen Gesellschafts-klasse, des vierten Standes, mit; die einzige treibende Kraft aber bei dem ganzen Werdegang ist die bittere Not, der Kampf um das kärgliche Brot für die Familie. Mit genialer Deutlichkeit wird uns der ganze Einfluß der ökonomischen Lage auf das geistige Dasein des Arbeiters, auf das Denken und Fühlen der Arbeiterfamilien vor die Seele gestellt. Fast schaudernd erkennen wir den unentrinnbaren kausalen Zusammenhang zwischen geistigem Leben und wirtschaftlichen Bedingungen. Nie hat ein Nationalökonom oder ein Geschichtsschreiber diese Zusammenhänge plastischer und vollständiger herausgearbeitet. Im „Assomoir“ sehen wir zwei Menschenkinder den Kampf mit der Lebenslage

aufnehmen. Wir sehen, wie dieser Kampf sie selbst verändert, wie der wirtschaftliche Ruin alles Geistige in ihnen zerstört. Wir erkennen mit Schrecken, wie klein und machtlos des Menschen schwacher Wille ist gegenüber der Wucht der wirtschaftlichen Verhältnisse. Es ist überflüssig, weitere Beispiele anzuführen. Alle Romane Zolas predigen dieselbe Lehre, daß der Mensch mit all seiner geistigen Größe oder Tiefe, mit seinem Handeln und Wollen ein naturnotwendiges Produkt der gegebenen wirtschaftlichen Grundlagen seiner Zeit ist.

So dürfte es denn zunächst sonderbar erscheinen, daß derselbe Zola die Lainesche Theorie des Milieus ablehnte, zumal er doch keineswegs leugnen will, daß der Mensch ein kausales Produkt der Verhältnisse ist, sondern diese Kausalität mit aller Entschiedenheit betont. Die Grundforderung Laines, den Menschen einzureihen in die ganze ihn umgebende Natur, ihm jede Sonderstellung darin zu verweigern, erkennt also auch Zola an, ja er betont sie schärfer als irgend einer seiner Vorgänger. Wenn er trotzdem die Theorie des Milieus verwarf, so geschah es, weil er nicht glaubte, daß es eine Reihe solcher Umstände gäbe, die auf den Menschen als Ursachen einwirken. Er war überzeugt, daß nicht eigentlich die Umgebung auf den Menschen einwirke, sondern nur ein einziger Grundfaktor, nämlich die ökonomische Lage. Wenn das Milieu Einfluß gewinnt, geschieht es eben auch nur deshalb, weil es durch die wirtschaftlichen Existenzbedingungen geschaffen ist. Der Fortschritt über Laine hinaus besteht also darin, daß die bloß formale Zusammenfassung der äußeren Einflüsse unter dem Sammelnamen „Milieu“ zu einem sachlichen, einheitlichen Prinzip geworden ist. Es ist also derselbe Fortschritt, den die Naturwissenschaften erzielten, wenn es ihnen gelingt, an Stelle des allgemeinen Prinzips der Wechselwirkung der Dinge, das Newtonsche Gravitationsgesetz, und an Stelle der Forderung eine Gleichheit von Ursache und Wirkung das inhaltlich bestimmte Prinzip der Erhaltung der Energie zu setzen. Wir bewegen uns also auch mit dieser Entwicklung durchaus auf dem Boden der naturwissenschaftlichen Methode.

Es kann nicht ausbleiben, daß dieser theoretische Fortschritt Zolas, neben der Auswahl der Stoffe auch die Technik der Ausführung beeinflusst. Er birgt nämlich auch die Erkenntnis, daß die psychologische Technik, wie sie durch die Realisten seit Beyle ausgebildet wurde, völlig untauglich ist, ihren Zweck zu erfüllen. Diese Schriftsteller sahen wir mit unermüdblicher Sorgfalt all die kleinen Einflüsse des täglichen Lebens, all die tausenderlei Reize und Hemmungen, denen das menschliche Gehirn und Nervensystem ausgesetzt sind, in peinlich exakter Analyse zergliedern; diese ganze Riesearbeit erklärt Zola für eine „Farce“. Das Gehirn, der Geist, meint er, wird überhaupt in seiner Wirksamkeit ungeheuer überschätzt. „Was wird,“ so fragt er mit bitterer Ironie, „aus dem Adel des Gehirns, wenn der Magen krank ist?“ Die ganze Kleinarbeit der subtilités psychologiques war also überflüssig. Die psychischen Einflüsse erklären nach Zola gar nichts, schon aus dem Grunde, weil die Psyche selbst erst erklärt werden muß. Das Grundgesetz der Rasse, von dem

das geistige Individuum abhängen soll, ist deshalb unzulänglich, weil der Einfluß der ganzen Biologie eines Einzelwesens verschwindet gegenüber der Allmacht der wirtschaftlichen Notwendigkeiten. Wenn man also dem Schriftsteller, was alle seine Kritiker fast ohne Ausnahme tun, eine zu oberflächliche, summarische Behandlung der Psychologie vorwirft, so zeigt man damit wenig Verständnis für das eigentümliche Wesen des Zolaschen Romans. Dieser Mangel ist in den Augen des Verfassers ein beabsichtigter Vorzug, der sich notwendig aus seiner ganzen Auffassung vom Wesen der Kunst ergab. So stehen auch hier wieder Romantechnik bis in die kleinsten Fasern der Werke und Weltanschauung in engster Verbindung. Denn auch inhaltlich betrachtet ist diese materialistische Beschränkung der Triebkräfte des menschlichen Handelns, diese materialistische Geschichtsauffassung, nichts weiter als eine Fortbildung der positivistischen, soziologischen Mechanik des Geisteslebens. Wir sahen eben schon, beide Theorien ruhen auf der gemeinsamen Voraussetzung, daß alle Äußerungen des menschlichen Lebens nur durch kausale Gesetze bestimmt sein können und aus rein kausalen, allgemeingültigen Voraussetzungen begriffen werden müssen. Daß es allgemeine Gesetze des historischen Geschehens ebenso wie des Naturgeschehens gäbe, davon waren beide Richtungen überzeugt. Aber schon Flaubert kann man den Vorwurf machen — Brunetière hat es ausdrücklich getan —, daß seine Beobachtungen sich nicht auf alle Gebiete der menschlichen Handlungen erstrecken, daß er nur die Oberfläche der Dinge sehe, daß der Mensch ihm zu sehr Maschine sei, die durch äußere Kräfte in Bewegung gesetzt werde. Er übersehe viel zu sehr das „innere Milieu“, das wesenhafte Selbst, das dem Stoß der Außenwelt Widerstand leiste und alle Einflüsse zwingt, durch dieses Selbst hindurchzugehen, sich ihm anzupassen, um wirksam zu werden. Dieser Vorwurf trifft allerdings Flaubert nicht, weil er ja gerade aus diesen äußeren Einflüssen das innere Selbst erklären will. Er erkennt ein selbständiges inneres Milieu eben nicht an, er sieht es nur als Produkt und erweist es als solches. Diese Beschränkung auf das äußere Milieu ist also die logische Folge der ganzen positivistischen Kunstauffassung, welche diese Vereinheitlichung unter den kausalen Gesetzen in allererster Linie fordert. Das war ja eben die erste Folge der naturwissenschaftlichen Weltanschauung auf dem Gebiete der Dichtung, daß das Seelenleben als gesetzmäßige Folge anderer Tatsachen, also nicht psychischer, sondern physischer, also äußerer Verhältnisse erklärt wurde. Bis zu Zola nun galten diese äußeren Einflüsse als mannigfaltiger Art; aber gerade die naturwissenschaftliche Methode forderte, diese Mannigfaltigkeit selbst wieder zu begreifen als Wirkungen einer einheitlichen Grundtatsache. Daß also Zola diese Grundtatsache in der Gestalt seines ökonomischen Prinzips betonte, war durchaus konsequent und läßt sich vom naturwissenschaftlichen Standpunkt nur als ein Fortschritt bezeichnen. Allerdings ist der Inhalt dieses Prinzips nicht eigentlich von der Naturwissenschaft gewonnen worden. Wir Deutschen wissen es wohl, daß die materialistische Geschichts-

auffassung, deren Väter Lassalle, Engels und Karl Marx sind, auf dem Boden der Hegelschen Philosophie erwachsen ist. Ebenso sicher ist aber auch, daß es die naturwissenschaftliche Weltanschauung war, welche diese Lehre in der Geschichtswissenschaft eine Zeitlang zur herrschenden werden ließ. Man sah nämlich in ihr die einzige Möglichkeit, die naturwissenschaftliche Methode, ohne welche Wissenschaft überhaupt, also auch Geschichte als Wissenschaft, unerreichbar schien, in diese einzuführen. Sie sollte das Kausalprinzip des historischen Geschehens werden. Daß man ein solches überhaupt forderte, war die Folge der Wissenschaftslehre des Positivismus. So hat denn auch Zola dieses Prinzip als ein naturwissenschaftliches übernommen; wie überhaupt in Frankreich die materialistische Geschichtsauffassung keinen anderen Vater als den Positivismus gehabt hat.

Doch hängt die Beschränkung der Beobachtung überhaupt noch enger mit der naturwissenschaftlichen Beobachtung zusammen. Wir haben schon erwähnt, daß der Physiker nicht alle Vorzüge der Natur berücksichtigt und berücksichtigen kann. Er beobachtet nicht, sondern er experimentiert. Er stellt bestimmte Fragen an die Tatsachen und verwertet von der Antwort nur das, was auf seine Tatsachen Bezug hat. Die Hauptsache also, welche den laienhaften Naturbeobachter von dem wissenschaftlichen Forscher unterscheidet, ist die Stellung einer wissenschaftlichen Frage an die Natur. Solche Fragen stellen in der Kunst nun auch schon die Problemdichter. Auch sie berücksichtigen von den Tatsachen der Wirklichkeit nur die, welche zur Lösung der Probleme beizutragen geeignet sind. Doch die Stellung der Fragen selbst, der Probleme also, ist völlig der Willkür überlassen. Die Gesamtheit ihrer Probleme ergibt kein System des menschlichen Handelns, wie die Probleme der Naturwissenschaft ein System der Natur ergeben müssen, wenn sie wissenschaftlichen Wert haben wollen. Der Grund hierfür ist der, daß alle wissenschaftlichen Probleme der Naturwissenschaften auf das eine Grundproblem hinauslaufen, die kausalen Verhältnisse der Dinge nachzuweisen, und eben in diesem Kausalverhältnis ihre Einheit. Die Probleme, welche sich die Romanschriftsteller zu lösen vornahmen, entbehrten jedoch dieser einheitlichen Zielrichtung. Zwar wollte auch sie kausale Beziehungen aufzeigen, aber nur in einzelnen, ganz individuellen Fällen. Der Nachweis eines großen Kausalgrundes alles Menschenlebens lag ihnen fern. So war ihr Forschen bloß Liebhaberbeobachtung, nicht Experiment. Erst als Zola die Forderung aufstellte, daß das ganze menschliche Dasein mit all seinen Wandlungen als Produkt der wirtschaftlichen Verhältnisse aufzufassen und zu erweisen sei, da war es möglich, alle Probleme auf ein großes Endziel einzustellen und die berechtigten Probleme von unberechtigten zu sondern. Die Aufgabe der Dichter war nun ebenso genau bestimmt wie die des Naturforschers, auch er konnte jetzt die Versuche, seine Probleme zu lösen, ein wissenschaftliches Experimentieren nennen. So hat also Zola ganz instinktiv das Richtige getroffen, als er, in Wirklichkeit aus viel äußerlicheren Gründen, seinen

Roman als roman experimental bezeichnete, und es war völlig falsch, zu behaupten, daß er sich in der theoretischen Grundlage und der Absicht seines Schaffens gar nicht von seinen Vorgängern, einem Balzac oder Flaubert, unterschied, ein Vorwurf, mit dem böswillige und verständnislose Gegner ihm immer wieder die Existenzberechtigung abzuspochen versuchten. Seine Theorie wie seine Praxis bedeuten einen gewaltigen Fortschritt über alle seine Vorgänger hinaus; man hat das Recht, beide zu verwerfen, aber nicht ihnen ihre Originalität und ihr logisches Daseinsrecht zu bestreiten.

Es bleibt noch eine andere Eigentümlichkeit des Zolaschen materialistischen Romans zu erwähnen, welche ihm von vielen seiner Kritiker zum bitteren Vorwurfe gemacht worden ist; ich meine den Vorwurf der Immoralität. Man tadelt damit zweierlei; daß Zola seine Stoffe so gewählt habe, daß Handlungen dargestellt werden, welche man als unmoralisch bezeichnen zu müssen glaubt, oder daß die ganze Wirkung seiner Romane auf den Leser in moralischem Sinne nachteilig wirke, jedenfalls seine Willensrichtung nicht nach dem Guten hin beeinflusse. Ebenso hat man bemängelt, daß der Sinn für das Schöne, das ästhetische Gefühl allzuhäufig bei ihm beleidigt werde, wo doch der Dichter es befriedigen soll. Man könnte hinzufügen, daß auch das religiöse Empfinden keinerlei Rolle in seinen Werken spiele, jedenfalls beim Lesen seiner Werke keine Anregungen fände. Alle diese Vorwürfe lassen sich dahin zusammenfassen, daß alle Werte des Menschenlebens, der moralische, ästhetische und religiöse, ausgeschaltet sind aus der Wirklichkeitsbetrachtung dieser Romane. Wenn nun auch besonders Zolas Schaffen solchen Einwänden begegnete, so werden wir sofort zugeben müssen, daß auch Beyle, Balzac und Flaubert jenen Werten keinen Platz in ihren Werken einräumen. Ganz besonders bei Julien Sorel fällt es auf, daß er nur von seinem Ehrgeiz sich leiten läßt und von der Erkenntnis der geeigneten Mittel für seine Zwecke. Moralische Erwägungen liegen ihm ganz fern. Bei Balzac spielen sie auch in solchen Romanen keine Rolle, wo man sie noch am ersten erwarten würde, in Darstellungen einfachen, ländlichen Familienlebens, und in „Madame Bovary“ und der „Education sentimentale“ läßt auch nicht ein Wort auf die Wirkung eines Pflichtgebotes im Herzen der Menschen schließen. Wir haben es also hier mit einer Eigenschaft der ganzen Literaturgattung zu tun, und es ist klar, daß auch hier die positivistische Kunstauffassung die wirkende Ursache ist. Sie schreibt dem Dichter vor, sich mit der Wirklichkeit zu befassen und diese Wirklichkeit als Notwendigkeit begreifen zu lehren. Nun läßt sich zwar kausal begründen, warum der Mensch so oder so handelt, daß er aber dies sein Handeln auch noch bewerten soll, das liegt außerhalb der völlig geschlossenen Kausalreihe der Handlung, auch eine kausal notwendige Handlung wird bewertet und nach dem Wertmaßstabe verworfen oder anerkannt. So fallen die Werte ganz aus dem Gesichtskreise dessen heraus, der nur eine lückenlose Kausalreihe darstellen will. Dieser Forscher will sich nicht auch noch darum kümmern, ob die so begründete

Handlung moralisch, ästhetisch oder religiös wertvoll ist oder nicht. Die Wertung tritt an die kausalen Notwendigkeiten heran, gewissermaßen von oben, als fremdes Licht, und die Tatsache, daß wir überhaupt kausal notwendige Handlungen werten, ist selbst nicht kausal begründbar. Sehen wir das eigentliche Gebiet der Kausalitätsforschung, die Naturwissenschaften an; keinem physischen Experimentator kommt es in den Sinn, zu sagen: das ist zwar der notwendig eintretende Erfolg, aber er ist verwerflich, die Ursachen hätten anders wirken „sollen“. Eine solche Bewertung der Tatsachen der äußeren Natur wäre sinnlos. So ist es selbstverständlich, daß dieselbe Methode, auf die menschlichen Handlungen angewendet, auch nur ihrer kausalen Verknüpfung beizukommen vermag. Alles andere fällt bei dieser Methode unter den Tisch. Ihr Objekt ist der Mensch und sein Handeln nur als Glied der großen, einheitlichen, durch das Kausalitätsprinzip zusammengehaltenen Natur, nicht die Welt der Werte, welche nicht in die Grenzen dieser Natur hineinpaßt. So war es das Grundprinzip der ganzen naturwissenschaftlichen Kunst, die Forderung, die Menschen darzustellen als notwendige Produkte allgemeiner Tatsachen, welche diese Werte aus den Werken dieser Dichter verbannte, und zwar in dem angeführten, doppelten Sinne. Bei der Auswahl der Stoffe konnte ihr moralischer, ästhetischer oder religiöser Wert keine Rolle spielen, da es bei der Darstellung auf sie nicht ankommen konnte, da sie der Technik dieser Kunst völlig unzugänglich waren und besonders, weil die Forderung der Wissenschaftlichkeit und Naturwahrheit des Beobachtungsmaterials eine solche Auslese verbot. Auch der Physiker wählt seine Beobachtungsgegenstände nicht nach ihrem ästhetischen Werte aus. In den Werken selbst konnten dann die moralischen Anschauungen der Personen ebenfalls keine Rolle spielen, weil die Tatsache solcher Beurteilungen eigenen und fremden Handelns die lückenlose Kausalkette der Ereignisse unterbrochen hätte. So führt hier die Methode wieder die künstlerische Eigenart herbei und wir haben nicht das Recht, gegen irgendeinen Naturalisten der Kunst den persönlichen Vorwurf zu erheben, er lasse alle Werte im philosophischen Sinne außer acht; denn das hängt von dem ganzen Wesen seiner Kunst und nicht von seinem persönlichen Willen ab, oder gar von seiner persönlichen Stellung zu diesen Werten. Auch Zola nimmt in dieser Hinsicht keine Sonderstellung ein und verdient keine besonderen Vorwürfe. In ihm vollendet sich nur, was mit Beyle, Balzac und Taine begonnen wurde, die Verbindung der Dichtkunst mit der Wissenschaft auf dem Boden derselben Weltanschauung und Methode. Bei den ersten drei war diese Verbindung noch unvollständig, sie stellte an die Dichtung noch Forderungen, welche sie nicht erfüllen durfte, wenn sie wissenschaftlich sein wollte; bei Flaubert war die Vereinigung zwar vollständig durchgeführt, doch schien sich aus ihr die Unmöglichkeit zu ergeben, daß die Kunst wirklich ihre von der Wissenschaft gestellten Anforderungen erfüllen könnte. Diese Schwierigkeit löste dann Zola, indem er ein Prinzip fand, das auch der Kunst die notwendige Auslese der Tatsachen erlaubte, ohne dadurch ihre Wissenschaftlichkeit zu vernichten.

Doch diese Lösung war auch hier eine Auflösung. Wir haben sie alle miterlebt. Der Roman Zolas hat keineswegs eine bedeutame Schule gemacht. Die französische Moderne hat sich sehr früh von ihm abgewendet und ist noch weiter von ihm abgerückt, als die modernste deutsche Dichtung von dem so schellenlaut inszenierten deutschen Naturalismus. Auch das Drama hat es überraschend schnell aufgegeben, Probleme zu lösen oder, wie man auch gesagt hat, Gesellschaftskritik zu üben. Warum hat denn die ganze Richtung des Naturalismus, Realismus, des roman expérimental die Herrschaft so unerwartet schnell aus der Hand geben müssen, nachdem sie eben so glänzend gewonnen schien? Die alte Erfahrung des Jahres 1830 hat sich am Ende des neunzehnten Jahres wiederholt. Wie dort die Romantik auf der Höhe ihres Sieges plötzlich starb, so hier der Naturalismus.

Wir können, wenn wir die im Thema liegenden Grenzen nicht überschreiten wollen, nur noch feststellen, daß der Positivismus und die naturwissenschaftliche Weltanschauung ganz besonders in Frankreich die Herrschaft über die Geister zum großen Teil verloren hat. In der Philosophie aller Länder sind der psychologischen, materialistischen Wissenschaft bedeutende Gegner erwachsen. Der beste Beweis aber für das Schwinden des Einflusses der naturalistischen Weltanschauung ist eben die Literatur selbst. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß der Naturalismus als Kunstrichtung wie als Kunstlehre tot ist, womit natürlich nicht gesagt sein soll, daß nicht manche seiner Wirkungen in die neuen Theorien und die neue Praxis übergegangen ist. Doch als Ganzes hielt er dem Ansturm des Individualismus, der wie eine neue Sturm- und Drangperiode gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts über die Geister hereinbrach, nicht stand. Die alte Theorie der deutschen Romantik über Wert und Recht des Genies lebte neu auf und verknüpfte nach langer Unterbrechung das Ende des neunzehnten Jahrhunderts mit seinem Anfang.

* * *

Weltanschauung, Kunsttheorie und Kunstpraxis stehen also wie sonst so hier in engstem Zusammenhang. Auch das Wesen des Naturalismus, der also keineswegs bloße Technik ist, kann nur aus dem Wesen der Geistesrichtung erkannt werden, die ihm zugrunde liegt. Diese Erkenntnis muß auch für den Kunsttheoretiker von Bedeutung sein. Für mich kam es besonders darauf an, in einem ganz fest umgrenzten einzelnen Falle nachzuweisen, daß das Geistesleben weder des einzelnen noch einer größeren Gruppe aus völlig getrennten Teilen besteht, sondern daß es im Gegenteil eine organische Einheit bildet, deren Glieder sich gegenseitig formen und bedingen, daß es also auch bei Schriftstellern, von denen keine theoretischen Äußerungen über ihre allgemeine Betrachtungsweise der Dinge vorliegen, möglich, ja notwendig ist, die allgemeine Geistesrichtung aufzusuchen und aus ihr das Wesen ihrer Kunst zu verstehen.

