

mir als die bemerkenswertesten erschienen „Arme Leute“ und „Aus dem toten Hause“. Das letztere Buch schildert das Leben in einem sibirischen Zuchthause, wie der Verfasser es kennen gelernt hatte, und hat ein Interesse, das über die rein litterarische Bedeutung hinausgeht; aber auch rein künstlerisch angesehen sind die Schilderungen ausserordentlich wertvoll. Man kann das von den übrigen Büchern nicht wohl sagen. Einige Wunderlichkeiten des Vortrags sind auch in „Schuld und Sühne“ bemerkbar. Der Erzähler wirft die Thatsachen zuweilen durcheinander; statt dass er direkt sagt, was eine Person im gegebenen Augenblick denkt oder erlebt, sagt er: später fiel ihm ein, dass er in diesem Augenblick etc. Nach ausführlicher Wiedergabe der direkten Rede einer Person mit sorgfältigster Beibehaltung selbst jeder Interjektion sagt er einmal: so, oder ungefähr so, drückte er sich aus. Diese kleinen Wunderlichkeiten erweitern sich in andern Büchern zu groben Unarten, die die ganze Erzählung ungeniessbar machen; so ist z. B. in „Junger Nachwuchs“ der Vortrag geradezu unerträglich. Der Roman giebt sich in Form von Memoiren eines Halbverrückten, ohne dass eine künstlerische Nötigung für ein solches Wagstück ersichtlich wäre; man kann aus derartigen Voraussetzungen unmöglich eine Entschuldigung für vollkommene Verworrenheit in drei langen Bänden ableiten. Immer wieder hat der Verfasser etwas vergessen, was er nachträglich erzählen muss, wenn wir bereits in ganz andern Situationen sind; dann greift er wieder ohne Not vor, so dass wir alles Wichtige in Momenten erfahren, wo wir uns noch nicht oder nicht mehr dafür interessieren. Zuweilen kommt für ein paar Seiten eine gewisse Konsequenz in die Schilderung, und wir atmen auf; sofort wird aber alles durcheinandergerüttelt wie in einem Kaleidoskop, und wir sehen nur noch verworren sich kreuzende Fäden, an denen hin und hergezert wird. Häufig wird unsere Aufmerksamkeit pomphaft und geheimnisvoll angeregt durch Wendungen wie: „Jetzt ereignete sich etwas Unerhörtes“, „Jetzt müssen wir von einem Umstande reden, der meine ganze Existenz bestimmte“, ohne dass irgend etwas Auffallendes geschähe, und wenn wir es am wenigsten erwarten, geschieht plötzlich das Unglaublichste. Schliesslich wird man so nervös, als ginge man über einen dunkeln Korridor mit Treppenabsätzen und Fallthüren. Die „Gebrüder Karamasow“ sind bei allen grossartigen Vorzügen, die in dem gesamten Entwurf wie in Episoden liegen, nicht viel geniessbarer, und hier, wo keine äussere Erklärung da ist, sehen wir ganz deutlich, dass die Zerfahrenheit nur unkünstlerische Manier des Verfassers ist und auf krankhafter Zerrissenheit seines Geistes beruht.

III.

Der französische Roman zeigt in seiner historischen Entwicklung gewisse eigenartige Elemente, die etwa durch „Le roman comique“, „Les bijoux indiscrets“ und „Manon Lescaut“ angedeutet werden. In dem Wesen des Volkes liegt ein besonders scharfer Sinn für die materiellen Seiten unserer Existenz, und damit hängt manches andere

zusammen — besonders eine viel freiere Auffassung sexueller Verhältnisse, als wir sie kennen — was zu einer besondern Art führt, die Welt zu zeichnen. Wie diese Elemente sich mit fremden Einflüssen kombiniert haben, wie sie mit den allgemeinen Zeitverhältnissen und den besondern litterarischen Verhältnissen zusammenwirkten, um die heutige naturalistische Bewegung hervorzubringen, kann hier nicht näher ausgeführt werden. Im allgemeinen erscheint diese Bewegung mir als ein Teil der Reaktion gegen die Übertreibungen des Humanismus, und daraus erklären sich auch ihre eigenen Übertreibungen. Das vorige Jahrhundert zeigte das erste gewaltige Anschwellen der Flutwelle, die sich in der zerschmetternden revolutionären Litteratur gewissermassen überstürzte; sie wich zurück und machte einer Periode der Romantik Platz. Jetzt ist sie mit erneuter Kraft wiedergekehrt; ob sie schon diesmal ihr Ziel erreichen wird, mag zweifelhaft sein; da es mir aber unzweifelhaft ist, dass die grossen kulturgeschichtlichen Bewegungen mehr sind als ein blosses Spiel der Kräfte, glaube ich auch an ein praktisches Resultat, und dieses Resultat wird nach meiner Überzeugung früher oder später die Vernichtung der Herrschaft jener einseitigen Kunstrichtung sein, welche auf dem Humanismus ruht. Wir können dieselbe Bewegung bei uns und überall verfolgen, wenngleich zeitlich und formell nicht alles Einzelne sich deckt.

Der grosse Vorläufer, oder wenn man will, bereits der erste grosse Schriftsteller der besondern Richtung des Romans in Frankreich ist Balzac; ihre heutigen charakteristischen Formen begann sie erst gegen 1850 anzunehmen, und vielleicht könnte man sie von dem Erscheinen von Flauberts „Madame Bovary“ datieren. Ein allgemeines Urteil über sie zu geben ist nicht leicht, denn sie umfasst Talente des verschiedensten Ranges, Theorien der verschiedensten Schattierung, und, kurz gesagt, viel Gutes und Schlechtes. Wenn ich den Umfang der Produktion und die allgemeine Bedeutung, besonders durch den geübten Einfluss, ins Auge fasse, so erscheinen mir als die bemerkenswertesten Typen Zola und Maupassant. Der erste bezeichnet in seiner Theorie wie in seinen Romanen die heftigste Opposition, die krasseste Übertreibung; der zweite zeigt bereits den Weg, wie diese Übertreibung sich in ruhige Kunst umsetzen und zum Fortschritt werden wird. So kann eine Skizze dieser beiden noch am ehesten eine Skizze der ganzen Bewegung geben.

In seinem Essai „Le roman expérimental“ erklärt Zola, der Roman werde eine ungeheure Bedeutung erlangen, da er im Begriff sei, ein Zweig der exakten Wissenschaft zu werden. Der Schriftsteller müsse genau so experimentieren, wie der grosse Physiologe Claude Bernard der Physiologie es vorschreibt; man müsse Beobachtung und planvolles Denken mischen, indem man ein genau bekanntes Individuum in eine neue Umgebung bringe und nun die gegenseitige Wirkung studiere. Die Resultate dieser Methode würden für die Kenntnis des Menschen und der Sociologie ebenso grossartig sein, wie die Erfolge der medizinischen Forschung für unsern Körper. — Die Abenteuerlichkeit dieser Theorie liegt für jeden auf der Hand, dessen

Blick nicht durch die Heftigkeit des Parteikampfes getrübt ist; jedes Kind kann den fundamentalen Fehler der Rechnung sehen. Der Physiologe bringt seine Versuchsobjekte in gewisse Lagen, um dann nur zu beobachten; der Autor hingegen müsste auch die Stelle der Natur vertreten; der ganze Vorgang würde sich nur in seinem kombinierenden Geiste abspielen. Es ist einfach absurd, selbst dem mächtigsten Gestirn die wissenschaftliche Zuverlässigkeit der Naturgesetze zuzuschreiben; man muss die Idee in dieser Form also einfach fallen lassen, und es bleibt nur zu suchen, was in ihr Wesentliches oder Brauchbares steckt. Wenn wir seine sonstigen Auslassungen zur Vervollständigung heranziehen, scheint mir das Wesentliche in Zolas Ideen etwa Folgendes: Der Grundirrtum der bisherigen Richtung war, den Roman als eine blossе Beschäftigung der Phantasie aufzufassen. Es kommt nur darauf an, die Menschen und die Dinge so zu zeigen, wie sie sind, d. h. wie sie einem normalen, wissenschaftlich beobachtenden Menschen erscheinen. Dieses Beobachtungsmaterial muss möglichst vollständig gegeben werden; keinesfalls darf irgend etwas aus dichterischen oder gesellschaftlichen Rücksichten unterschlagen werden. Gegenüber dieser strengen Wahrheit müssen eine künstlich arrangierte Handlung und besondere dichterische Effekte ganz zurücktreten, da sie zur Lüge führen. Der Schriftsteller hat nur klar seine Menschen und ihre Umgebung zu bestimmen, und mit dem Verstande alle weiteren Kombinationen zu entwickeln, so baut sich die Handlung von selbst. Die geistigen Bewegungen des Menschen sind genau so zu beurteilen, wie seine körperlichen Eigenschaften. Ein streng wahrer Roman wird die Psychologie erweitern. Er wird endlich auch einen grossen praktischen Nutzen haben, indem er faktisches Material zur Lösung socialer Fragen liefert. Der Schriftsteller muss sich also so enge wie möglich an Thatsachen halten; wie der Naturforscher einzelne Beobachtungen, so muss er „documents humains“ sammeln. — Die Einseitigkeiten dieser Theorie sind so leicht nachzuweisen, wie — bei jeder Theorie; unleugbar scheint mir aber, dass ein Kern von Berechtigung in ihr steckt. Wir sind gewohnt, die Litteratur als einen Teil unseres gesellschaftlichen Lebens zu betrachten, und in ihr dieselben Rücksichten zu beobachten, d. h. gewisse Funktionen unseres Organismus und gewisse Handlungen, die wir als niedere betrachten, ganz zu ignorieren. Das kann nur auf Kosten der Wahrheit geschehen. Dass diese Dinge unberücksichtigt bleiben dürfen, weil sie jedem geläufig und bei jedem gleich seien, und weil sie auf unsere Existenz keinen entscheidenden Einfluss üben, ist ganz offenbar durchweg falsch. Wir drängen vieles gerade zurück, weil seine Wirkung sonst gar zu gewaltig wäre; nur in der Notwendigkeit einer strengen Polizei liegt die Rechtfertigung unseres Benehmens; wir sind uns aber ganz klar, dass der Durchschnitt der Menschen am meisten von Faktoren bestimmt wird, von denen man öffentlich am wenigsten spricht. Diese Faktoren sind durchaus nicht gleich in den Individuen. Im gewöhnlichen Leben haben wir den ganzen Menschen vor uns und können in der Stille beobachten, soviel die Verhältnisse verlangen; in der Schilderung sind wir aber

ganz auf das angewiesen, was der Verfasser uns sagt, und wenn der uns nur soviel giebt, als die gesellschaftliche Konvenienz gestattet, werden wir auch nur konventionelle Bilder erhalten. Viel kommt ja darauf an, was man zeigen will; man kann zuweilen auch mit dieser Konvenienz auskommen; aber thöricht wäre es, gegenüber Pot-bouille sich auf die Iphigenie zu berufen. Ob Zola das Bürgertum von Paris richtig geschildert hat, mag dahingestellt sein; wenn aber der Schmutz in diesen Kreisen die Rolle spielt, die er ihm zuschreibt, so hätte er offenbar falsch schildern müssen, wenn er ihn ignorierte. Jeder ernste Schriftsteller, der unser Alltagsleben mit seinen wirklichen Motiven schildern will, empfindet den Zwang, den äussere Rücksichten ihm auferlegen und sucht ihn zu umgehen oder abzuwerfen. Wie oft hat man Goethe unmoralisch genannt, und jene vielberufene Situation in den Wahlverwandtschaften ist thatsächlich kühn genug. Zola ist nur dadurch neu, dass er ganz konsequent ist. Während bei allen Dichtern, die die Wahrheit suchen, in der Schilderung ein Kompromittieren zwischen der Wirklichkeit und der Konvenienz ist, sagt er alles heraus. In diesem Sinne kann man allerdings sagen, dass er wahrer ist als andere; aber ich will damit nicht behaupten, dass er im ganzen mehr Recht hat; jener Konflikt hat doch eine tiefe menschliche Berechtigung, und dass die Methode Zolas überall durchgeführt würde, ist überhaupt garnicht auszudenken; es bleibt nur die Frage, ob sie überhaupt zu dulden ist. Ich persönlich würde diese Frage, wie alle ähnlichen, im Sinne einer grösseren Freiheit entscheiden; es ist nicht möglich, die Wahrheit überall zu sagen; aber es liegt im Interesse der Menschheit, das sie irgendwo gesagt werden kann. — Eine andere Frage ist es, ob die Schilderungen Zolas die verpönten Elemente wirklich in einem Masse anwenden, das der Wahrheit entspricht, ob er nicht übertreibt. Das thut er ganz unzweifelhaft, wenigstens zuweilen; die Breite, mit der er peinliche Dinge schildert, entspricht offenbar nicht immer dem Zweck. Es ist aber nicht Behagen am Schmutz, vor allem nicht die Absicht, heimlich zu reizen, die ihn treibt; es ist teils bewusste, teils unbewusste Opposition. Die Art, wie er sexuelle Verhältnisse behandelt, ist nie sinnlich erregend; sie ist eher unangenehm durch ihre plumpe Breite; er benimmt sich wie ein Arzt bei einer notwendigen schmutzigen Verrichtung. Ihn einen Pornographen zu nennen, halte ich daher für sehr ungerecht, und wenn er von vielen wegen seines Schmutzes gelesen wird, beweist das weniger gegen ihn, als gegen diese vielen, und bestätigt eher seine Schilderung der Menschen. Es ist merkwürdig, wie inkonsequent die Welt in dieser Beziehung ist. So kann sich z. B. Scherr in seiner Litteraturgeschichte gar nicht genug darüber ereifern, dass man sich in Deutschland um den modernen „Abhub, Schund und Unflat“ überhaupt kümmere. Von einem Meister, wie Daudet, weiss er nur wegwerfend zu sagen, dass in einem seiner Romane Kantharidenpillen das Grundmotiv der Handlung abgeben (was nebenbei gar nicht wahr ist). Dagegen hebt er Rabelais in den Himmel. Nun verschwindet das Stärkste, was Zola in „La terre“ geleistet hat, vollständig gegen die ungeheuerlichen

Zoten im Gargantua. Ich begreife um so weniger, worauf diese verschiedene Beurteilung beruht, als Zola im Grunde einem ersten Zweck folgt, und bei Rabelais nur die Lust an der derben Zote herrscht. Man möchte fast vermuten, Scherr habe die Sachen gar nicht gelesen. Jedenfalls redet er ebenso ins Blaue, als wenn er Flaubert umfassende Vorstudien zu „Salammbó“ machen lässt, ohne uns anzudeuten, wo jemand solche über das alte Carthago machen konnte. Wenn man dergleichen nur bei dem litterar-demokratischen Hanswurst läse, wäre das schliesslich gleichgiltig; merkwürdigerweise findet sich jenes Urteil auch sonst häufig genug. Ich denke mir, wessen Tugend sich nicht an Rabelais stösst, der wird auch Zola schon vertragen. — Ob der Roman die Aufgabe haben darf, praktischen Nutzen zu stiften, ist eine Frage, die das Leben betrifft, und kann folglich nicht rein ästhetisch entschieden werden. Es steht mir ganz fest, dass all unser Denken und Handeln als höchstes Ziel das Wohl der Menschheit haben muss. Nicht von allem, was wir thun, ist ein direkter Nutzen zu erwarten, vielmehr verlangt jenes höchste Ziel, dass wir Vollkommeneres durch Einseitigkeit erreichen; wenn wir aber in Einzelheiten unsicher werden, müssen wir immer jenen letzten entscheidenden Massstab anlegen. Die Medizin mag sich in Specialitäten spalten und wissenschaftlich den Kranken als Material ansehen; wenn ich aber entscheiden sollte, ob das Gutachten eines Spezialisten zu einseitig war, würde ich fragen, ob er dem Patienten durch seine Einseitigkeit genützt oder geschadet hat, und in jedem speciellen Fall muss man vom Arzt das Aufbieten all seines Wissens verlangen. So mag die Kunst der Menschheit im ganzen am meisten nützen, indem sie sich exklusiv entwickelt und nicht stets an un-mittelbaren Nutzen denkt; sowie aber diese Auffassung irgend welche nutzbringende Leistung verhindern will, muss sie vorweg im Unrecht sein; es ist ganz überflüssig, weiter zu reflektieren. Hat nun Zola etwas Nützliches geleistet, indem er eine Kunstform anwendete? Ich meine, unzweifelhaft ja. Ich will mich an den „Germinal“ halten. Will man wirklich behaupten, dass durch rein wissenschaftliche Ab-handlungen dasselbe zu erreichen gewesen wäre, wie durch dieses Buch? Statistik und Schilderungen haben wir genug gehört, aber sie setzen sich nie in volle Bilder um, und sie führen nur zu Massregeln vom grünen Tisch, die immer wieder ihren Zweck verfehlen. Wer ins Leben eingreifen will, muss das Leben kennen. Wir wollen das aber heut alle ein wenig; jeder möchte mitwirken oder doch mit-denken in den grossen Problemen, die Lage unserer leidenden Mit-brüder zu verbessern, und doch sind nur wenige in der Lage, die untern Klassen zu beobachten. Germinal zeigt uns die Bergwerks-arbeiter ganz, wie sie sind. Wir leben mit ihnen, wir lernen sie bis auf ihre kleinsten Gewohnheiten kennen, wir sehen, was an be-rechtigten und unberechtigten Wünschen in diesen engen Köpfen lebt, welche Gefühle verrohen oder verkümmern, und welche normal bleiben; wir sehen sie hungern und freveln, wir sehen sie zu Bestien werden und in blinder Wut zerstören gerade das, wodurch sie ihr Leben fristen. Wir begreifen, wie Recht und Unrecht unentwirrbar in-

einandergreifen und wie die Hilfe nicht aus dem engen Kreise kommen kann; wir lernen Mitleid mit dem Arbeiter und wir werden vor dem verhängnisvollen Irrtum gewarnt, die Roheit zu verkennen, die von seiner Lage nun einmal untrennbar ist. Ob dies oder jenes Detail nicht eben so gut hätte wegbleiben können, sei dahingestellt; im ganzen ist die Behandlung des Gegenstandes zweckentsprechend. Wir dürfen die Einzelheiten, welche uns schmutzig oder greulich scheinen, nicht an unserer Existenz abmessen, sondern an der Bedeutung, die sie für die geschilderten Kreise haben, und daran, wie sie uns die Existenz des Arbeiters anschaulich machen. Der *Germinal* hat das unschätzbare Verdienst, einen neuen segensreichen Weg zu zeigen. Den physischen Ekel, der die meisten Gebildeten im Leben von den untersten Ständen trennt, möchte unsere überfeinerte Litteratur noch durch einen ästhetischen Ekel verschärfen. So sind wir dahin gekommen, dass wir in einem verhängnisvollen Moment alle Fühlung nach unten verloren haben. Der Arbeiter erscheint uns entweder als ein Vieh oder in sentimentaler Beleuchtung ohne weiteres als „brav“; eine Auffassung ist genau so thöricht und so gefährlich wie die andere, und es wäre eines der edelsten Verdienste der Litteratur, wenn sie beitragen könnte, hier ein natürlicheres Verhältnis herzustellen, indem sie uns unsere Mitgeschöpfe ohne Abneigung und ohne Beschönigung einfach zeigte, wie sie sind. — Die Manier Zolas hat Vorzüge und Schwächen; oft zeigt er mit grosser Kühnheit eine ganz neue Beleuchtung, eine durch und durch originelle Auffassung der Menschen und Dinge, oft ist er nur gesucht und weitläufig. Merkwürdigerweise hat er selber besonders ausgeprägt die dichterische Neigung des Symbolisierens, gegen die er sich in der Theorie so scharf wendet. Wenn er mitunter die Personen gar zu sehr wie Sachen behandelt, so behandelt er umgekehrt die Sachen oft zu sehr wie Personen. Die Lokomotive, die Maschinen des Bergwerks werden zu lebenden Wesen; eine üppige Vegetation, eine weite steinige Ebene personifizieren sich; Luft und Pflanzen sind nichts als die Stimme der Toten und greifen geheimnisvoll in die Existenz der Lebenden ein; der verwesende Körper einer Courtisane ist ein Bild des Kaiserreichs. Mitunter mischen sich geradezu mystische Züge ein. Ein Kind wittert bereits die leise erwachende Neigung der Mutter zu einem Manne und wie zur Strafe erkaltet es sich tödlich, während die Mutter abwesend ist und einen wirklichen Fehltritt begeht. Besonders störend macht sich in den ersten Romanen die mangelhafte Komposition bemerkbar, was um so auffallender ist, weil in einigen eine Tendenz fast doktrinär hervortritt. In „*La joie de vivre*“ wird sie sogar durch den Titel markiert, und gerade hier hat man grosse Mühe, sie überhaupt in der Ausführung herauszufinden. Es herrscht offenbar das Bestreben, alle Spuren der Absichtlichkeit zu verwischen, den Ereignissen soviel Zufälliges zu lassen, dass sie den vollen Schein des Lebens behalten; aber in dem engen Rahmen eines Buches wird dieses Bestreben oft lediglich unkünstlerische Zwecklosigkeit. Im Lauf der Produktion hatte sich dieser Mangel dem gesunden Gefühl Zolas offenbar bemerkbar ge-

macht, und er schlug später beinahe in sein Gegenteil um. Die letzten Romane zeigen eine übertrieben deutliche Gruppierung nach einem bestimmten Gesichtspunkt; sie wirken beinahe wie Ausstattungsstücke, in denen alle Effekte, die aus dem Stoff fließen, planmässig der Reihe nach vorgeführt werden.

Das grosse Lebenswerk Zolas nennt sich: „Les Rougon-Macquart. Histoire sociale et naturelle d'une famille sous le second empire.“ Es ist eine Serie von 20 Romanen, deren erster 1868 und deren letzter 1893 erschien. Es soll die Durchführung jener abenteuerlichen Idee sein, dass der Roman ein Zweig der exakten wissenschaftlichen Forschung werden müsse. Zola will das Problem der Erblichkeit studieren, indem er hereditäre Neurose vier Generationen hindurch in den Verästelungen einer Familie durch alle Gesellschaftsklassen verfolgt. Er hatte von vornherein einen Stammbaum ausgearbeitet, nach dem er sich den Inhalt jedes Romans planmässig zurechtlegte, und auf den er mit grossem Stolz wiederholt verweist. Der konkreten Durchführung eines so unklaren Gesetzes wissenschaftliche Bedeutung beilegen wollen, ist einfach komisch, und diese Marotte muss man vorweg aufgeben, so sehr sich der Verfasser als Mediziner geberden mag; dass seine Kombinationen glaubwürdig sind, soll deshalb nicht geleugnet werden. Thatsächlich lässt Zola die angebliche Hauptidee in vielen Romanen ganz fallen; er wahrt immer soweit die Form, dass er überall mindestens ein Mitglied der Familie auftreten lässt, aber sie zeigen oft nur Durchschnittseigenschaften und sind ohne Bedeutung für die Handlung. Noch einige andere Tendenzen prägen sich in dem Cyklus mit fast gleich starker Betonung aus. Das zweite Kaiserreich soll als faulender Organismus geschildert werden, der unrettbar dem Untergange zutreibt; die wichtigsten Lebenskreise sollen gezeigt und die wichtigsten sozialen Probleme studiert werden; so bilden z. B. das Landvolk, die Bourgeoisie, die Prostitution, die Börse, der Krieg den Inhalt einzelner Bücher. Es ist am besten, wenn man bei der Beurteilung ganz von den Forderungen und Theorien des Verfassers absieht und lediglich jedes einzelne Buch aus sich beurteilt. Da liesse sich jene bereits erwähnte ungefähre Einteilung in die früheren, lockerer komponierten und die späteren schroff tendenziös komponierten machen. Das Meisterwerk der erstern Gattung ist „L'assommoir“, das der zweiten „Germinal“, und beides sind ebenbürtige, überragende Leistungen. Bei weitem am schwächsten finde ich „Docteur Pascal“. Die wissenschaftliche Marotte macht sich unerträglich breit. Indem der gute Doktor sämtliche dossiers mit ihren documents humains vorholt, um gleichsam in einer Schlussapotheose die Bedeutung des Stammbaums zu erläutern, wird er nur schrecklich langweilig und er beweist gar nichts. Viele Wendungen der Handlung erscheinen nicht glaubhaft oder zu abstossend. Dass die beiden Hauptpersonen überhaupt gar nicht auf die Idee kommen, sich zu heiraten, ist einfach unverständlich; denn es handelt sich nicht um eine principielle Abneigung gegen die Form; aus reiner Gleichgiltigkeit erfüllen sie nicht eine kleine Formalität, nehmen lieber die Verachtung der Welt auf sich und vergiften von

vornherein die Existenz ihres Kindes. Wie ein Mensch mit Zolas klarer Selbstkritik Szenen schaffen konnte, die so direkt ans grotesk Komische streifen, wie den Tod des Kindes durch Nasenbluten und vor allem die Selbstverbrennung des Säufers, ist geradezu unbegreiflich. Hervorragende Schönheiten enthält aber auch dieses Buch. Wie der Arzt in genauer Berechnung seines Todes die Minuten zählt, die der Zug braucht, welcher sein Liebstes zum letztenmale zu ihm trägt, ist eine Scene voll grosser und echter Wirkung. — Um die Manier Zolas zu charakterisieren, greife ich ein Buch der zweiten Serie heraus: „La bête humaine.“ Die Leitmotive sind die Eisenbahn und Jack the ripper. Die Lokomotive mit ihrem feinen Organismus und ihren vom menschlichen Verstande geregelten Leistungen bekommt selbst etwas Menschliches, und der Londoner Frauenmörder erinnert grauenhaft an die Tiernatur, die in uns steckt; beides drückt sich im Titel aus. Die Motive werden zusammengebracht, indem der Mörder Lokomotivführer ist, und die ganze Handlung ist daraufhin konstruiert. Der Eisenbahnbetrieb wird ganz systematisch vorgeführt; die Typen des Personals, ein grosser Bahnhof bei Tage und bei Nacht, das Lenken des Zuges, das Steckenbleiben im Schnee, eine Entgleisung etc., alles zieht an uns vorüber, durch recht geschickte Erfindung verbunden, ohne dass uns die Empfindung einer zu grossen Absichtlichkeit verliesse. — Jaques gehört zu der Familie. Er ist ein nüchterner und besonnener Mensch, der nur die fürchterliche Perversität hat, bei Frauen anstatt der Sinnlichkeit oder mit der Sinnlichkeit Mordlust zu empfinden. Wenn dieser Trieb in ihm erwacht, verliert er alle Widerstandskraft. *„C'étaient dans son être de subites pertes d'équilibre, comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait, au milieu d'une grande fumée qui déformait tout. Il ne s'appartenait plus, il obéissait à ses muscles, à la bête enragée.“* Man kann das auch äusserlich an seinen Augen bemerken. *„Ses yeux, qu'il avait larges et noirs, s'étaient comme troublés d'une fumée rousse qui les pâlisait. Les paupières battirent, les yeux se détournèrent, dans une gêne subite, un malaise allant jusqu' à la souffrance.“* Solche Krisen gehen zuweilen in vollkommene Bewusstlosigkeit über; wenigstens erinnert er sich nachträglich kaum mehr seiner Handlungen. Er begreift seinen Zustand als etwas Entsetzliches und erklärt ihn sich als eine Folge des degenerierenden Alkoholgenusses ganzer Generationen seiner Vorfahren. Aber noch eine andere Idee begleitet seine Anfälle, bei der der Leser nicht klar sieht, bis zu welchem Grade sie in sein Bewusstsein übergegangen ist, oder bis zu welchem Grade sie eine Erklärung des Verfassers bleibt. *„Chaque fois c'était comme une soudaine crise de rage aveugle, une soif toujours renaissante de venger des offenses très anciennes, dont il aurait perdu l'exacte mémoire. Cela venait-il donc si loin, du mal que les femmes avaient fait à sa race, de la rancune amassée de mâle en mâle, depuis la première tromperie au fond des cavernes? Et il sentait aussi, dans son accès, une nécessité de bataille pour conquérir la femelle et la dompter, le besoin perversi de la jeter morte sur son dos, ainsi qu'une proie qu'on*

arrache aux autres, à jamais.“ Das hören wir immer wieder, fast mit denselben Worten, mitunter nur leicht variiert durch Wendungen wie: „*Il venait d'être emporté par l'hérédité de violence, par ce besoin de meurtre qui, dans les forêts premières, jetait la bête sur la bête.*“ Ist das wirklich die Lösung des grässlichen Londoner Rätsels? Vielleicht, aber recht überzeugen kann es uns nicht. Dass die Individuen nur als Glieder einer langen Entwicklungsreihe aufzufassen sind, begreifen wir mehr und mehr; wir haben aber den Atavismus nur in sehr rudimentären Thatsachen beobachtet, und wie Zola ihn bis zu halbbewussten Erinnerungen führt, ist doch beweislos, reine Willkür. Vielleicht lösen sich aus den Instinkten zuweilen ähnliche Empfindungen, aber wir wissen das nicht. Was sich in den Tiefen einer schwer kranken Seele abspielt, der wirkliche Wahnsinn, bleibt ein undurchdringliches Geheimnis. Zola wendet dieselbe Methode häufig an; wenn er irgend welche besondere psychologische Erscheinung in der Familie erklären will, sagt er, dass „*ça lui venait de très loin*“. Das ist schon richtig; alles an uns kommt sehr weit her; aber was hilft uns dieses allgemeine Wissen? Können wir damit irgend eine bestimmte Erscheinung erklären? Und vor allem, liegt das Gefühl dafür so ausgeprägt in den Individuen, wie Zola andeutet? Die Art, wie er immer jene stereotypen Sätze wiederholt, ist nur ein Notbehelf; sie verdeckt seine Unfähigkeit etwas auszusprechen, was eben unaussprechlich ist. Sie entspricht ausserdem einer rein äusserlichen Manier, die sich auch bei andern Figuren zeigt. Wie Wagner eine gewisse Tonfigur, giebt er ihnen einen Satz mit, der jedesmal anklingt, wenn sie auftreten. Flore erscheint: „*avec sa haute taille de vierge guerrière, dédaigneuse du mâle, coiffée de son lourd casque de cheveux blonds.*“ Phasie wird von ihrem Manne langsam vergiftet, „*comme un chêne est mangé par un petit insecte.*“ — Noch eine besondere Mordaffaire ist in die Handlung verflochten, die mehr der äusseren Anregung der häufigen Eisenbahnmorde als der Grundidee entsprungen ist und stellenweise der Erzählung den Charakter eines Kriminalromans giebt; aber man braucht das nur mit Ähnlichem zu vergleichen, um die grosse künstlerische Überlegenheit Zolas zu fühlen. Wie Jaques allmählich den Zusammenhang errät bis zu jener Liebesnacht, in der er das Geständnis hört; wie der Staatssekretär aus einer kleinen Unvorsichtigkeit plötzlich die Mörderin durchschaut; wie bei der Gerichtsverhandlung einen Augenblick alle das Gefühl haben, dass die Wahrheit in der Luft liege, als der wirkliche, nicht beargwohnte Mörder an die Schranke tritt — das alles ist von höchster Wahrheit und Feinheit. Überhaupt zeigt sich in der Behandlung aller seiner Figuren der Verfasser als ein Künstler ersten Ranges, wenn man von den angedeuteten Einschränkungen absieht, zu denen ich die befremdende Ahnung zählen möchte, welche Jaques immer bei dem Anblicke des Hauses hat, in dem er später seine Blutthat ausführt. Einzelne Scenen sind grossartig. Dahin rechne ich auch den Schluss: die führerlose Lokomotive, welche mit ihrer Last von Menschen dem Verderben entgegenrast — ein Bild der blinden Bestie und jenes

fürchterlichen Krieges, des letzten kaiserlichen Verbrechens. „*Il roulait, il roulait, dans la nuit noire, on ne savait où, là-bas. Qu'importaient les victimes, que la machine écrasait en chemin! N'allait-elle pas quand même à l'avenir, insoucieuse du sang répandu? Sans conducteur, au milieu des ténèbres, en bête aveugle et sourde qu'on aurait lâchée parmi la mort, elle roulait, elle roulait chargée de cette chair à canon, de ces soldats, déjà hébétés de fatigue et ivres, qui chantaient.*“ Und unwillkürlich fällt mir dabei die andere Todesfahrt ein, welche Kellers Liebespaar den stillen Fluss hinab thut, und mir ist, als beleuchte der Vergleich plötzlich zwei Volksseelen bis in ihre tiefsten Tiefen. Nein, diese Kunst kann nie die unsere werden, oder wir müssten erst unsere Seele vertauschen; aber das darf uns nicht hindern, fremde Art anzuerkennen, und trotz aller Einwendungen müssen wir gestehen, Zola ist ein grosser Künstler. Ich betrachte ihn als einen Beweis, dass ein ganzer Mann, der etwas Eigenes in sich hat und weiss, was er will, auf die Dauer selbst seinen Gegnern Achtung abnötigt. Seine letzten Romane sind von der ganzen Welt mit besonderer Spannung erwartet worden, denn es handelte sich um wichtige Dinge, und man traute seinem unbestechlichen Verstande wie einem entscheidenden Richter. Im ganzen hat er diese Erwartung nicht getäuscht. Man kann fast an allen grosse Ausstellungen machen, aber seine Schilderungen der Börse und des Krieges geben uns doch lebendigere und klarere Bilder, als wir bisher hatten; mindestens sind sie durch ihren Umfang instruktiver. Die einzelnen Gefechtsszenen würden gegen Tolstoi freilich kaum den Vergleich aushalten. Ich möchte ihn nach seiner Beanlagung auch einen Dichter nennen. Zweifellos arbeitet er mehr mit dem Verstande, aber mit dem allein schafft man solche Werke nicht. Der bescheidene Lessing lehnte jenes Prädikat ab, und die Welt giebt es ihm doch, denn sie schätzte seine schöpferische Begabung nach dem Erfolge richtiger als er. Mit dem Franzosen ist es nicht anders. Ob man ihn aber Dichter heisse oder nicht, sicher ist, dass er etwas Bedeutendes geleistet hat, dessen Einfluss schon jetzt historisch feststeht, mag auch seine Form vergriffen sein.

Wenn Zola im ganzen als der Mittelpunkt der Bewegung betrachtet werden muss, so ist er doch selbstverständlich nicht ihr einziger Vertreter, so wenig er ihr Urheber ist. Eine grosse Zahl von Talenten mit einer riesigen Produktion gruppieren sich um ihn, und wie es immer so ist, sind die Jünger zum Teil noch viel krasser als der Meister selbst. Wenn man mehr nach hervorragenden Leistungen sieht, als nach der Breite des Schaffens, ist er vielleicht nicht einmal der Grösste der Schule. „*Madame Bovary*“ ist eigentlich unübertroffen geblieben, und was sich zur Verteidigung des Naturalismus sagen lässt, hat Flaubert auch bereits in dem Auszug aus der gerichtlichen Verhandlung gesagt, welchen er seinem Buch anhängte. Als ein ebenbürtiges Meisterwerk erscheint mir „*Germinie Lacerteux*“, von den Gebrüdern Goncourt. Es ist die Lebenstragödie eines armen Dienstmädchens. Schutzlos in die Grossstadt geworfen, wird sie brutal vergewaltigt. Sie hat das Glück, Dienst bei einem

alten Fräulein zu finden, von dem sie fast wie ein eigenes Kind behandelt wird. Sie fasst eine Neigung zu einem jüngeren Menschen als sie, einer Bestie, der ihr alle Ersparnisse abnimmt, für den sie sich sogar tief in Schulden stürzt, und der sie dann verlässt, nachdem er sie raffiniert gequält hat. Ihre moralische Widerstandsfähigkeit ist seitdem gebrochen und sie sinkt von Stufe zu Stufe; ihre Herrin bleibt ihr einziger Halt und dadurch spaltet sich allmählich ihr Leben. Am Tage thut sie ihre Schuldigkeit als ehrbares Mädchen, und in der Nacht sucht sie sich durch verzweifelte, wüste Orgien zu betäuben. Schliesslich zieht dies wüste Leben ihr ein Lungenleiden zu, und mit ihrem Tode bricht die Lüge ihres Daseins zusammen. Es ist eine traurige Alltagsgeschichte; der Verfasser nennt sie selbst „la clinique de l'amour“; er wollte zeigen, wie die gewaltigen Kräfte des Lebens unten ebenso erschütternd wirken wie oben. Und zweifellos hat er verstanden, diesem trüben, schmutzigen Stoff dichterische Wirkungen abzugewinnen. *„Elle laissait venir à son oreille ce bruit doux de la mort, qu'on entend derrière la vie comme une chute lointaine de grandes eaux qui tombent, en s'éteignant, dans le vide.“* Von tiefer Stimmung ist z. B. auch die Schlusscene, wo die alte Dame das Grab ihrer Dienerin sucht, das nicht mehr festzustellen ist, und wie sie zwischen zwei frischen Gräbern niederkniet, — wo ihr Gebet nicht mehr der einen Unseligen, sondern der schuldigen und leidenden Menschheit gilt. — Ich kann mir nicht versagen, einige Worte der Vorrede zu citieren. *„Aujourd'hui, que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante, de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse et la recherche psychologique, l'histoire morale contemporaine, aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises. Et qu'il cherche l'Art et la Vérité; qu'il montre des misères bonnes à ne pas faire oublier aux heureux de Paris; qu'il fasse voir aux gens du monde ce que les dames de charité ont le courage de voir, ce que les reines autrefois faisaient toucher de l'oeil à leurs enfants dans les hospices, la souffrance humaine, présente et toute vive, qui apprend la charité; que le Roman ait cette religion que le siècle passé appelait de ce large et vaste nom: Humanité; — il lui suffit de cette conscience: son droit est là.“* — Vielleicht ist der Standpunkt falsch; aber es scheint mir, dass mehr wahrer Idealismus darin steckt, als in hundert Abhandlungen über das Schöne.

Trotz aller Einseitigkeiten, zu welchen die Hitze des Kampfes die Naturalisten hingerissen hatte, fühlten die Führer sehr wohl die Mängel der Bewegung, denn es waren im Grunde sehr verständige, klar denkende Leute. Zola war sich ganz bewusst, dass in seiner Manier viel Zufälliges, viel Übertreibung liege, und protestierte wiederholt gegen die Unterstellung, als ob er verlange, dass die Produktion überhaupt auf seinen persönlichen Ton gestimmt werden solle. Das einzige, was er verlange, sei, dass man überhaupt ein eigenes Schauen habe und den Mut, es auszusprechen; er begreife aber wohl, dass jemand die Welt mit ganz andern Augen sehen

könne als er. Es ist gewiss ein Zeichen für seine und seiner Genossen Intelligenz und künstlerischen Geschmack, dass auch ihre unerhörten Erfolge sie nicht verblenden konnten. Sie sahen, dass sie bei all ihrem Talent doch nicht berufen wären, das Höchste zu leisten, was sich innerhalb dieser Kunstauffassung leisten liesse, und dass der Kampf, den sie so lange geführt hatten, sie einseitig gemacht hatte. Es lag in den Geistern eine unbestimmte Erwartung wie eines Messias, der frei und gewaltig sich über das Gedränge heben sollte, um durch sein geläutertes Können auch die letzten Zaudernden für das neue Evangelium zu begeistern. Dies Hoffen lag z. B. in den Worten Goncourts, dass dem die Zukunft gehöre, dem es gelänge, nach den Grundsätzen des Realismus die höheren, gebildeten Klassen zu schildern; das einfache Volk, der rohe Arbeiter seien bald durchschaut; die feineren Schattierungen der höchsten Intelligenz verlangten eine Meisterhand, und wenn die sich in der neuen Schule fände, werde sie den entscheidenden Sieg erringen. Diese Meisterhand fand sich. Mit Staunen sah die Welt, wie plötzlich ein Talent sich aufrichtete, gewaltig und in sich fertig, ohne dass man es hatte wachsen sehen. Das erste, was man von Maupassant sah, zeigte ihn bereits als den Meister, der seiner Mittel ganz sicher ist, und seitdem war seine Laufbahn eine Kette von Erfolgen, in denen er sich immer wieder noch selbst zu überbieten schien. War man fast bestürzt über eine Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit, die unerschöpflich schien, so stieg die Bewunderung mit jedem Buch für die Meisterschaft, die in dieser unendlichen Fülle nie versagte und für das Einfachste wie für das Seltsamste stets die richtige Farbe und das treffende Wort fand. Und als man schon glaubte, die Grenze seines Talents festgestellt zu haben in der Specialität der kurzen Erzählung, wusste er noch der Welt und seiner Kunst neue Seiten abzugewinnen, indem er sich als Meister auch des gross angelegten Romans zeigte. Ein Jahrzehnt lang sprühte dies mächtige Gehirn von Geist und Phantasie, wie ein Feuerwerk verschwenderisch seine Leuchtkugeln zerstreut. Ach, nur ein Jahrzehnt! Wie ein Meteor war er emporgestiegen, plötzlich und blendend, und wie ein Meteor sank er hinab in die grässliche Nacht des hoffnungslosen Wahnsinns und des Todes. Er hatte das deutlich kommen gesehen, und er war auf der Hut. Aber die Welt auch. Sie hatte fürsorglich die Kugeln aus seinen Revolverpatronen entfernt; als er sich verzweifelnd die Adern aufriß, wusste sie seine Wunden zu heilen, und so rettete sie ihn für zwei Jahre voll tierischer Stumpfheit und gelegentlich aufflackernder Bewusstseinsqual. So will es unser Sittengesetz.

1880 gab Zola mit fünf jüngeren Naturalisten unter dem Titel „Les soirées de Médan“ einen Band Erzählungen heraus, die ihren Stoff aus dem Soldatenleben und dem Kriege nahmen. Im ganzen ist das Buch ziemlich mittelmässig, und interessant ist nur zu beobachten, wie Zola gleichsam Versteckens spielt. Wenn die Namen nicht daständen, könnte man ihn vielleicht als Verfasser der Novellen von Céard, Hennique oder Huysmans vermuten, aber man würde ihn sicher nicht hinter der ganz konventionellen „Attaque du

moulin“ suchen; er wollte wohl zeigen, dass er nicht der Schlimmste sei. Der Band wird aber ewig denkwürdig bleiben, denn er führte der Welt zum erstenmal ein Genie vor; er bildet nur die gleichgiltige Folie für eine Perle, für „Boule de suif“. Im höchsten Grade interessant ist es, die Manier der Erzählung mit der Umgebung zu vergleichen. Zwar Naturalist ist der Verfasser auch, das zeigt er in der Wahl des Sujets wie in der Behandlung, aber wie anders sieht die Welt bei ihm aus. Naturtreue und Cynismus, die sich sonst tendenziös vordrängen, sind hier mit souveräner Überlegenheit behandelt; nirgends fühlt man die Ausschreitungen der Schule, alles ist zur vollen, saftigen Natur geworden. Die Sprache zeigt eine bewundernswerte, schlagkräftige Knappheit, verbunden mit einer Fülle und feinen Schmiegsamkeit, die keine Schwierigkeit kennt. Dieselbe konzentrierte Straffheit hat die Komposition, die den Gegenstand ganz erschöpft, ohne sich je in Überflüssiges oder Zufälliges zu verirren. Die Schilderungen zeigen eine hervorragende Kunst, in wenigen Strichen eine Figur zu zeichnen mit den feinen individuellen Zügen, die sie auf den ersten Blick von andern Individualitäten unterscheiden. Und köstlicher noch als dieser künstlerische Reiz ist die Idee, die das Ganze trägt. Die Situation, welche den Mittelpunkt bildet, ist nach deutschen Begriffen so unerhört, dass ich sie nicht hier zu skizzieren wage, und doch ist sie ganz frei von Lüsternheit; man empfindet nur die schalkhafte Ausgelassenheit. In dieser Schalkheit liegt ein Stück tiefer und ernster Lebensauffassung. Die Not thut Wunderdinge. Sie lehrt den Idealismus die Poularden des Lasters essen und noch Seltsameres — natürlich nur so lange sie währt, denn nachher stehen die Stützen der Gesellschaft wieder da, unnahbar in Reinlichkeit und Tugend; das arme Laster aber vergiesst Thränen, denn es hat wirklich einen Augenblick seine Stellung verkannt und kann sich nicht fassen über soviel Undank. Der Erzähler sieht auf diese Thränen mit einem leisen, heitern Augenzwinkern, aber im Grunde sind sie ihm so rührend wie uns, denn sie variieren das alte böse Lied von der Selbstsucht und dem Undank der Starken. — Dieselben grossartigen Vorzüge zeichnen alles aus, was Maupassant geschrieben. Überall ein unvergleichliches technisches Können, verklärt von dem Reiz einer herrlichen tiefen Persönlichkeit, eines feinen und starken Geistes, dem nichts fremd blieb von dem, was ein Mensch begreifen kann im Himmel und auf der Erden. Alle seine Bilder stehen vor uns in klarer, greifbarer Wirklichkeit, doch durch des Lebens bewegteste Scenen glaubt man ein Menschenantlitz schimmern zu sehen, dessen Augen bald todestraurig, bald in ausgelassener Schelmerei uns entgegenleuchten. In der Feinheit seiner Reflexionen und in der Weite seiner Weltauffassung muss man ihn mit Goethe vergleichen, und wie Goethe war es ihm gegeben, auch seinen abstraktesten Reflexionen etwas Plastisches zu lassen, seine Ideen in einem Bilde, in einer Andeutung zu erschöpfen. — Es ist ein unvergleichlicher Genuss, diese Erzählungen zu lesen. Mitunter geben sie ein breites Stück Welt, mitunter nur einen einzelnen Charakterzug oder Gedanken; nun ist es ein ausgelassener Schwank, nun

eine erschütternde Katastrophe. Zuweilen scheint es nur ein Blatt, das man aufs Geratewohl aus dem grossen Buch des Lebens gerissen; aber wenn wir es betrachten, finden wir ein Wort der Weisheit darauf; denn alles Leben wird Weisheit, wenn echte Kunst es gefasst hat, wie Laub und Gras, welches Rübezahl schenkt, dem Besitzer zu Gold wird. Alles scheint leicht hingeworfen wie im graziösen Spiel, und doch ist jeder Satz und jedes Wort so scharf durcharbeitet und gefeilt wie die feinste Ciselierarbeit. Es giebt Menschen, mit denen wir nur wenige Minuten zu sprechen brauchen, um zu begreifen, dass etwas Bedeutendes in ihnen steckt. Es giebt Redner, deren erste Sätze eine Versammlung zu achtungsvollem Schweigen bringen, da jeder fühlt, dass eine grosse Kraft aus ihnen redet. Solch ein Mensch ist Maupassant. Sobald er beginnt, stehen wir gefesselt, denn wir wissen, dass er nur spricht, weil er uns etwas zu sagen hat.

Was uns zunächst auffällt, ist die schon erwähnte Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit. Eine äusserliche Erklärung dafür liegt in der Form und deren materiellen Voraussetzungen. Fast alle französischen Schriftsteller unserer Zeit haben sich durch die Journalistik aufgearbeitet; sie suchten zuerst im Kleinen ihr Können zu festigen, ihre Einwirkung auf das Publikum zu beobachten, ehe sie sich mit einem grossen Werke hervorwagten. Ein Buch konnte in der ungeheuren Konkurrenz ganz verschwinden, die Zeitungen wurden immer gelesen. Vor allem aber musste man Geld verdienen, um zu leben. Die grossen Journale zahlten ausgezeichnet für Plaudereien und Erzählungen, die sich dem gemessenen Raum des Blattes anbequemten, und so hatten sie die geistreichsten Männer von Paris zu ihrer Verfügung. Dadurch hatte sich ein Genre herausgebildet, das man nirgends anderswo kennt. Die Artikel mussten vor allen Dingen wirken, man verzieh ihnen eher alles andere, als die Langeweile. Sie mussten etwas Neues, Abgeschlossenes, Pointiertes bringen und sie mussten eine virtuose Form haben, denn man war im höchsten Grade verwöhnt. Maupassant schloss sich also einem bestehenden Genre an, das freilich erst durch ihn zu klassischer Bedeutung erhoben wurde; es war nur der äusserliche Anlass zu der Entwicklung seines Talents. Dadurch, dass man genötigt ist zu erfinden, erfindet man noch nichts; bei ihm aber schien dieser Zwang, der auch das beweglichste Gehirn erschöpfen und zur Verzweiflung treiben kann, wie eine Wünschelrute zu wirken. Er suchte nicht; die Stoffe drängten sich ihm auf; denn er brauchte nur zu zeigen, wie er die Welt sah, und die ganze Welt war neu und interessant. Vieles in der Fülle seiner Skizzen ist offenbar direkt aus dem Leben genommen und rein stofflich betrachtet keineswegs immer besonders auffallend oder inhaltsreich; ein gewöhnlicher Mensch würde es im Leben ganz übersehen. Aber durch die blosse Spiegelung in seinem Geist ist es etwas ganz Neues, Packendes geworden, „*ouvrant une brusque fenêtre sur la vie*“, wie Zola in seiner prächtigen Grabrede sich mit einem glücklichen Worte ausdrückt. Das hat das Heer seiner Nachbeter ihm vor allem absehen wollen, denn es scheint so leicht; es ist aber ebenso schwer, wie ein Genie zu sein, denn es ist ganz dasselbe. Die Fähigkeit,

die Welt in solchen Bildern aufzufassen, beruht schon auf einer starken, schöpferischen Kraft und ist der Mittelmässigkeit ganz unerreichbar; man lese Sudermanns „Im Zwielficht“, um sich ein schlagendes Beispiel dafür anzusehen. Aber durch Skizzen dieser Art ist nur ein kleiner Teil von Maupassants Kunst bezeichnet; auch seine freie Erfindungsgabe auf allen Stoffgebieten ist fast grenzenlos, und er ist in dieser Beziehung ohne Gleichen in der modernen Litteratur und ich glaube, in der Weltlitteratur überhaupt. Während sonst die grössten Geister ihre Stoffe oft mühsam suchen müssen, scheinen sie hier dem Dichter so unerschöpflich herbeizuströmen, dass er sie verschleudert wie ein Verschwender. Nirgends ein künstliches Recken; im Gegenteil, es findet sich zuweilen der Stoff zu einem ganzen Roman in wenige Seiten kondensiert. — Ebenso bewundernswert wie der Reichtum der Erfindung ist die vollkommene Beherrschung aller technischen Darstellungsmittel. Wie alle Künstler, die nach dem Höchsten streben, hielt Maupassant an dem Grundsatz fest, dass Echtes und Dauerndes nur aus strenger Selbstkritik und ernster, rastloser Arbeit an allem Einzelnen erwachsen könne; dass man „im kleinsten Punkte die grösste Kraft sammeln müsse“. Wenn man sich überzeugen will, wie klar und feinfühlig er sich über die Bedingungen seiner Kunst Rechenschaft ablegte, vergleiche man seine Vorrede zu „Pierre et Jean“. Er war der Überzeugung, dass es für jeden Gedanken und jedes Bild nur eine Fassung gebe, die sie ganz erschöpfe und dass man sich nicht begnügen dürfe, ehe man diese schlagendste Fassung gefunden habe. Dazu sei nicht nötig, dass man nach ungewöhnlichen Ausdrücken jage, sondern man müsse sich nur bemühen, jedes Wort nach seinem eigentlichsten Sinn klar zu fassen; je einfacher und klarer der Stil sei, desto besser sei er. Ebenso wenig dürfe die Zeichnung der Figuren sich mit Halbem begnügen; die wahre Kunst bestehe darin, uns von allen Dingen ein Bild zu geben, das sich mit keinem andern verwechseln lasse. Jedes Pferd, jeder Baum, noch mehr aber ein Mensch hätten bestimmte Eigenheiten, und es handle sich darum, diese Eigenheiten in jeder gegebenen Situation so hervortreten zu lassen, dass sie nicht das Typische verwischten und doch das einzelne Exemplar aufs bestimmteste von allen ähnlichen Exemplaren seiner Gattung unterschieden. — Die Aufgabe, welche sich damit der Künstler stellt, ist so schwer, dass man fast bezweifeln kann, ob sie überall lösbar ist. Die kleinste Übertreibung kann jedenfalls zur Manier führen, wie wir sie bereits bei Dickens ganz ausgeprägt finden: dass man sich bemüht, durch äussere Attribute zu individualisieren. Leichte Spuren von dieser Manier lassen sich auch bei Maupassant nachweisen, und sie wäre überhaupt unvermeidlich, wenn man den Grundsatz ganz für alle Nebenfiguren durchführen wollte. Dazu hat er zu viel künstlerischen Takt; er gehört nicht zu den Narren, die eine richtige Idee zu Tode hetzen. Es ist aber doch geradezu staunenswert, wie er thatsächlich auch im knappsten Rahmen seine Menschen lebendig macht, und wie selbst auf die Nebenfiguren zuweilen aus ein paar Worten ein so scharfer individualisierender Lichtstrahl fällt, als glitte

der Schein einer Blendlaterne über die Gegenstände eines dunkeln Zimmers. Eine solche Stufe der Kunst war doch nicht mit einem Schlage zu erreichen, und sie beruhte auch bei Maupassant auf einer strengen, gewissenhaften Schulung. Er hatte das Glück gehabt, einen Lehrer ersten Ranges zu finden. Flaubert war sein Berater gewesen, dem er seine Arbeiten vorlegte, nach dessen rücksichtslosem Urteil er alle seine Schülerarbeiten unterdrückte, und so war das erste, was die Öffentlichkeit mit der Billigung dieses strengen Kritikers sah, allerdings bereits ein Meisterwerk.

Die Novellen nach ihren Stoffgebieten einzuteilen, wäre schwer, da sie so ziemlich alles umfassen. Höchstens könnte man eine Richtung auf das Bizarre, Phantastische von der Richtung auf das Realistische unterscheiden. Beide verschmelzen zuweilen in der Neigung, krasse psychologische Probleme vorzuführen. Auch die Zote findet ihren Platz. Es kann nicht geleugnet werden, dass er bis an die Grenze des Erträglichen geht; er kennt nicht die mindeste Rücksicht; er sieht und sagt alles, und es giebt Bilder in seinen Erzählungen, die in dem Munde jedes andern durch die geringste Änderung im Ton geradezu verrucht würden; aber in seinem Vortrag liegt eine Grazie, die den mürrischen Moralisten entwaffnet. Seine Sinnlichkeit atmet die vollste, derbste Gesundheit; er scherzt nicht wie ein lüsterner Faun, sondern wie ein ausgelassener nackter Gott. — In seinen phantastischen Erzählungen ist die Einwirkung Poes deutlich sichtbar; aber sie haben doch im ganzen einen andern Charakter; nur wenige Stücke decken sich in der Manier. Der Amerikaner zeigt mitunter Visionen, die aus dem blutroten Glanz einer Feuersbrunst zu tauchen scheinen, oder er lässt seine Phantasie spielen, indem er merkwürdige realistische Vorgänge konstruiert. Maupassant mischt das Wunderbare so direkt mit der Wirklichkeit, dass er einen weit unheimlicheren, gespenstigeren Eindruck hervorbringt. Das bekannteste davon ist „le Horla“. Eine neue Rasse von Wesen hat sich gebildet, bestimmt, so die Menschen zu unterjochen, wie wir die Tiere geknechtet haben; unsichtbar, allwissend und allmächtig, umgeben sie uns und nähren sich von unserem Sein wie ein Vampyr. Ein Dampfer, der aus Amerika zurückkehrt, landet einen solchen furchtbaren Gast in einem Landhause am Ufer der Seine, und der Besitzer weiss sich nur zu retten, indem er in seiner Verzweiflung sein Haus anzündet. Man will in diesen Geschichten bereits den späteren Wahnsinn erkennen. Ich habe diesen Eindruck nicht ganz. Es mag schon sein, dass die Neigung zu so gespenstigen bizarren Stoffen mit geistiger Erkrankung zusammenhängt; aber die Darstellung zeigt den Verfasser doch als vollständig klaren und sicheren Beherrscher seiner Ideen wie seiner Mittel. Aus den letzten Jahren rühren noch seltsamere Erfindungen her; das Seltsamste und Unheimlichste ist vielleicht, wie jemand nächtlich seine Möbel aus der Villa wandern sieht, sie unerwartet in einem Kramladen von Rouen wiederfindet, die Hilfe der Behörden in Anspruch nimmt, und wie sich nun herausstellt, dass sie sich doch in jener Villa befinden. Das Stück schildert den vollen Wahnsinn, aber man hat durchaus nicht

den Eindruck, dass es von einem Wahnsinnigen geschrieben sei. Alle Empfindungen des Kranken sind objektiv klar angeschaut und zeigen die vollste künstlerische Überlegenheit über den Stoff. Diese künstlerische Objektivität selbst in der letzten Periode setzt gerade in solchen selbstquälerischen Phantasieen am meisten in Erstaunen. Eher scheint sich mir die Krankheit in gewissen Empfindungen zu spiegeln, auf die der Verfasser immer wieder zurückkommt; das sind die Gefühle der unheimlichen Einsamkeit und eines unerklärlichen, entsetzlichen Grauens. Der Mensch hat nach Maupassant nur die Wahl, sich durch Heirat an ein anderes Wesen zu binden, dessen sämtliche Gedanken er bald auswendig kennt, so dass jeder Tag ihn im ewigen alten Ekel und Überdruß heruntreibt, oder er wird ganz und gar in eine trostlose Öde beiseite geschoben. Aber schon nach unserm Wesen müssten wir einsam sein. Jedes Individuum ist eine verschlossene Welt für sich; wir sind mit unsern Gefühlen und Gedanken in undurchbrechbare Hüllen gebannt, und je höher wir stehen, desto mehr fühlen wir das. Diese Empfindung der schauerlichen Öde kann auch in unbedeutenden Menschen so plötzlich und stark auftreten, dass sie das Leben wegwerfen, nur um sie loszuwerden. Der verknocherte alte Commis, der in der aufregenden Schwüle des Sommerabends plötzlich begreift, was Liebe ist und was seinem Leben gefehlt hat, der alte Hagestolz, der nach einem langen einfürmigen Dasein zufällig alte Briefe vornimmt und sieht, wie leer sein Zimmer und sein Dasein ist, töten sich. Am abstraktesten prägt sich dies Gefühl in der Vision aus, dass jemand nachts nicht nach Hause findet, da alles dunkel, menschenleer ist; das grosse lärmende Paris ist ausgestorben und er ist allein. Es ist ein wunderbares Seitenstück zu Byrons „Darkness“. — Jene furchtbare Angst wird in „Lui?“ so geschildert: *„Je n'ai pas peur des morts; je crois à l'anéantissement définitif de chaque être qui disparaît! J'ai peur de moi; j'ai peur de la peur; peur des spasmes de mon esprit qui s'affole, peur de cette terrible sensation de la terreur incompréhensible. J'ai peur des murs, des meubles, des objets familiers qui s'animent, pour moi, d'une sorte de vie animale. J'ai peur surtout du trouble horrible de ma pensée, de ma raison qui m'échappe brouillée dispersée par une mystérieuse et invincible angoisse. Je parle! j'ai peur de ma voix. Je marche, j'ai peur de l'inconnu de derrière la porte, de derrière le rideau, de dans l'armoire, de sous le lit. Et pourtant je vois qu'il n'y a rien, nulle part. Je me retourne brusquement parce que j'ai peur de ce qui est derrière moi, bien qu'il n'y ait rien et que je le sache.“* Diese Empfindung klingt immer wieder an; sie verfolgt offenbar den Dichter selbst und sie zeigt typische Krankheitsmomente. Dasselbe gegenstandslose, gespenstische Grauen, mit dem wirkliche Todesfurcht gar nichts zu thun hat und auch an Stärke nicht zu vergleichen ist, packt den Reisenden, der in den Sandwüsten Afrikas den geheimnisvollen Trommelschlag hört, welcher nach der Sage den Tod bedeutet, und es macht den Einsamen in der verschneiten Alpenhütte, der das Rufen des toten Freundes zu hören glaubt, wirklich wahnsinnig. — Die realistischen Novellen

schildern alle Gesellschaftskreise und alle Lebensbeziehungen. Die Halbwelt, der Bauer, der Subalternbeamte, der Bourgeois, die Aristokratie ziehen uns endlos wie die glänzenden Bilder einer Laterna magica vorüber. Einige Sujets werden öfters variiert. So z. B., dass ein vornehmer, gebildeter Vater nach langer Zeit den illegitimen Sohn wiedersieht, der ein brutaler Bauer oder gar Verbrecher geworden ist und dass er es als einen entsetzlichen Konflikt empfindet, ein Stück seines Seins in diese gräuliche Fratze gebannt zu sehen. Furchtbar wird dieser Konflikt in „Le champ d'oliviers“. Einem alten, friedlichen Landgeistlichen legitimiert sich ein Vagabund, der gestohlen und gemordet hat und alle Zuchthäuser kennt, als die Frucht eines Fehltritts. Indem der Geistliche diesen Auswurf beobachtet, in dem nichts Menschliches mehr lebt und der selbst gegen seinen Vater das Messer zückt, fühlt er, dass keine Rettung für den ist, dem Gott solche Prüfungen schickt, und er schneidet sich die Kehle ab. — Furchtbare Tragik wechselt mit ausgelassener Farce. Neben so Grässlichem, dass ein Matrose nach einer wüsten Orgie in einer Hafenspelunke in seiner Genossin seine Schwester erkennt, stehen Geschichten wie „Le cas de Madame Luneau“. Es ist ganz unmöglich, durch Auszüge einen Begriff von diesem Reichtum zu geben. Welch feine Beobachtung und Sprachkraft, die mit einer Andeutung oder mit wenig Worten Bilder zaubert. Ein Mensch ist von einem Flintenschuss im Rücken getroffen: *„La charge atteignant le fuyard en plein dos le jeta sur la face, couvert de sang. Il se mit aussitôt à gratter la terre de ses mains et de ses genoux comme s'il eût encore voulu courir à quatre pattes, à la façon des lièvres blessés à mort qui voient venir le chasseur.“* Ein Haus geht in Flammen auf: *„Le toit de la chaumière craqua par le milieu au dessus de l'escalier qui formait, en quelque sorte, une cheminée au feu d'en bas, et une immense gerbe rouge s'éleva dans l'air, s'élargissant comme un panache de jet d'eau et semant une pluie d'étincelles autour de la chaumière. Et, en quelques secondes, elle ne fut plus qu'un paquet de flammes.“* Welche farbige, leuchtende Gewalt in Naturschilderungen wie diese: *„A l'heure où le soleil se couche le marais m'enivre et m'affole. Après avoir été tout le jour le grand étang silencieux, assoupi sous la chaleur, il devient, au moment du crépuscule, un pays féérique et surnaturel; dans son miroir calme et démesuré tombent des nuées, les nuées d'or, les nuées de sang, les nuées de feu; elles y tombent, s'y mouillent, s'y noient, s'y traînent. Elles sont là-haut, dans l'air immense, et elles sont en bas, sous nous, si près et insaisissables dans cette mince flaque d'eau que percent, comme des poils, les herbes pointues. Toute la couleur donnée au monde, charmante, diverse et grisante, nous apparaît délicieusement finie, admirablement éclatante, infiniment nuancée, autour d'une feuille de nenuphar. Tous les rouges, tous les roses, tous les jaunes, tous les bleus, tous les verts, tous les violets, sont là dans un peu d'eau qui nous montre tout le ciel, tout l'espace, tout le rêve, et où passent des vols d'oiseaux. Et puis il y a autre chose encore, je ne sais quoi, dans les marais, au soleil couchant. J'y sens comme la révélation confuse d'un mystère*

inconnaissable, le souffle originel de la vie primitive qui était peut-être une bulle de gaz sortie d'un marécage à la tombée du jour.“ — Und welche Dialektik, um klar die feinsten Stimmungen und Gedanken zu formen, die uns fast unfassbar scheinen, die über die Seele des gewöhnlichen Menschen nur hinfliegen wie Wolkenschatten, wie Hellsehen eines Traumes, das doch nur Ahnung bleibt. — Wie mich dünkt, stehen Maupassants grosse Romane nicht ganz auf dieser Höhe. Wir merken eher das Komponieren und sind auch eher geneigt, Einwürfe zu machen. Aber sie tragen auch den Stempel des Genies, das mit seltenem Scharfblick stets einen bedeutenden Gegenstand findet. Der berühmteste ist „Bel-Ami“; die Geschichte des reisenden Tiers mit buntem, lockendem Fell, der triumphierenden Bosheit. Der grosse Menschenkenner wusste wohl, in welcher Sphäre er seine Bestie zu suchen hatte. Ein abgedankter Unteroffizier führt seine Existenz in den zweideutigen Vierteln von Paris. Er hat soviel Schulbildung, dass er daran denken kann, Journalist zu werden; er hat zwar kein Talent für das Metier, aber er entdeckt in sich andere Talente; er merkt bald, welchen Reiz er auf die Frauen übt, und indem er diese Wirkung berechnet, macht er seinen Weg bis in die Welt, wo die Millionen auf der Strasse liegen. Die Voraussetzung erregt uns einiges Bedenken; es gehen gewiss sehr ehrenwerte Leute aus dem Stande der Unteroffiziere hervor, aber durchschnittlich muss er doch so verrohend wirken, dass es schon besondere Umstände sein müssen, die ihm einen Gebildeten zuführen, und dass dieser dann schwerlich mehr seinen Weg in die gute Gesellschaft findet. Nach Descaves „Sous-offs“ zu schliessen, sind die französischen Unteroffiziere auch nicht besser als unsere. Aber ich traue Maupassants Lebenskenntnis mehr als der meinen, und so wird Paris wahrscheinlich Existenzbedingungen schaffen, die wir bei uns nicht kennen. Ausserdem kommt George nicht gerade in die beste Gesellschaft, denn die erstaunliche Erbärmlichkeit und Verrottung der politischen Welt Frankreichs lesen wir nicht allein aus den Typen dieses Buchs, sie spiegelt sich in den Schilderungen aller bedeutenden Schriftsteller des Landes und bestätigt sich auch durch offenkundige That-sachen. Ähnliche Bedenken empfinden wir zuweilen gegen die Zeichnung der Hauptfigur; die Hartherzigkeit und Bosheit Duroys ist schliesslich so viehisch, dass man sie fast als Übertreibung empfindet. Das ist sie aber nicht, und wenn ein Fehler wirklich da ist, könnte er nur in der ungleichen Abtönung liegen; leicht nachzuweisen ist er nicht. Wie dieser Mensch sich von seiner Maitresse Geld zustecken lässt etc., bereitet schon ziemlich früh auf seine scheussliche Erbärmlichkeit vor. Auch die Darstellung im ganzen scheint nicht ganz glatt; sie zeigt immer die Neigung, sich ins Genrebild, in die Episode zu verlieren; man vergleiche z. B. die Fechtvorstellung. Dass der Roman bei alledem ein Meisterwerk ist, soll nicht bestritten werden; der Held kommt doch brillant heraus, und er ist ein wichtiger Typus unserer Zeit, auch die Nebenfiguren sind vorzüglich. Welch realistische Kühnheit und Wahrheit liegt z. B. in der Zeichnung der Madame Walter; ein echter, tief erschütternder Schmerz, der doch

nur aus verbrecherischer und nach allem Herkommen schmutziger und prosaischer Sinnlichkeit erwächst. Der Schluss erhebt sich zu einer grossartigen Ironie und Symbolik. Die Orgeltöne, welche durch den schimmernden Kirchenraum brausen, über die Vornehmen und Reichen der Weltstadt, über die elende Frau mit dem gebrochenen Herzen, über die verworfene Bestie, die vor dem Altar nur die alte Obscönität und den Ehebruch sinnt, — sie sind ein niederschmetternder Hymnus des Pessimismus, sie singen in verhaltenem Zorn den ewigen Sieg der Gemeinheit. — Als die besten Romane erscheinen mir „Jean et Pierre“ und „Une vie“. Das erste schildert den Konflikt, in den innerlich ein Sohn mit seiner Mutter gerät, als er entdeckt, dass sein Bruder nicht der Sohn des gesetzlichen Vaters sei. Die Figuren sind durchweg so vollendet gezeichnet, der Konflikt ist so tief angelegt und psychologisch so fein durchgeführt, dass es unter allen Gesichtspunkten ein Werk ersten Ranges ist. Meine Schätzung des zweiten könnte eher subjektiv sein. Die Einzelheiten sind vielleicht nicht so imponierend, aber nach seinem Hauptinhalt scheint es mir unübertrefflich. Es schildert das Altern, jene grosse Tragödie, die sich in jedem Menschenleben abspielt. Die einzige Tochter reicher adliger Gutsbesitzer heiratet, wird bald von ihrem Mann vernachlässigt und betrogen. Sie verliert den Mann, die Eltern; nur ein Sohn bleibt ihr, auf den sie die ganze unaussprechliche Liebe ihres Mutterherzens richtet, und dieser Sohn verlässt sie hartherzig und geht erbärmlich zu Grunde, indem er sie an den Bettelstab bringt. Wie wir das Zerbröckeln dieser Existenz ansehen, bis ihr von allen Hoffnungen nichts mehr geblieben ist, als ein Zimmerchen mit einer alten scheltenden Magd und der Aussicht auf die staubige Landstrasse, ist der erschütterndste Eindruck, den ich kenne. Der schwächste Roman ist sicher „Mont Oriol“. Die Zeichnung der Figuren zeigt auch den Meister, aber er hat keinen so bedeutenden Gegenstand wie die anderen; es ist das einzige Buch von Maupassant, wo ich stellenweise beinahe Langeweile empfunden habe.

Ist Maupassant der Messias gewesen, den man erwartete? Ich möchte trotz alledem nein sagen. Seine Form schädigt ihn; der eigene Reichtum scheint ihn zu erdrücken. Jemand sagte mir, nachdem er einen Band seiner Novellen gelesen hatte: „Ich habe den Eindruck, dass es etwas Vorzügliches war, aber ich kann mich nicht mehr recht auf das Einzelne besinnen.“ Im Grunde ist das der Eindruck, den diese zwanzig Bände dem Leser überhaupt hinterlassen. Es scheint, dass unser Gedächtnis die Stütze einer breiteren Form braucht; der Faden einer Handlung muss die einzelnen Bilder zusammenhalten, damit sie uns nicht auseinanderflattern. Vielleicht lag in der Unstetheit des kranken Geistes etwas, das ihn auf die kürzern, abgerissenen Formen verwies. Was nützt es aber, die Elemente aus dem Komplex herauszugröbeln! Vielleicht war es gerade der Krankheitskeim, der seinem Geiste überhaupt erst die Beweglichkeit und das schaffende Vermögen gab; greifen doch oft genug Krankheit und erhöhte geistige Regsamkeit unentwirrbar in einander über. Maupassant steht uns noch zu nahe, um seine litterarische Bedeutung

ruhig abzuwägen. Wir sehen mehr die ganze Erscheinung: den genialen, herzenguten und so unendlich unglücklichen Menschen; den Dichter, der die Welt durchlebte, wie er sie durchsann; der seine Werke nicht am Schreibtisch, unter ästhetischer Schönthuerie und Reklamemacherei schuf, sondern in der weiten Natur, in dem Rausch der Seeluft, des Walderrauschens, des Sonnenlichtes und der Liebe. Die Nachwelt wird nur das objektiv Geschaffene sehen, und sie wird vielleicht strenger sein. Auf den meisten Blättern, welche Sophie in Novalis' Märchen in die geheimnisvolle Schale taucht, erbleicht die Schrift, und wer will heut sagen, wieviel aus all den Bänden diese unerbittliche Prüfung bestehen wird. Aber mag das Einzelne vergehen, was der Dichter geschaffen hat; sein Geist ist bereits jetzt zu unvergänglichem Leben geworden. Wir fühlen ihn wie einen feinen Hauch in den Bildern und in dem Denken der Schriftsteller; wir fühlen ihn in unserer eigenen Weltanschauung, und so geht er in die Unsterblichkeit. Maupassant hat in unser dürftiges Sein einen neuen Reiz des Schauens und des Geniessens gegossen, und solche Dienste sind der Menschheit so viel wert wie grosse Entdeckungen.

Frankreich hat das Glück, eine Periode voll grosser Talente zu durchleben, die zum Teil unabhängig von allen Coterieen und Schulen ihre eigenen Wege wandeln. Das bedeutendste ist ohne Zweifel Daudet. Er ist in seiner Art wohl ebenso hervorragend wie die beiden Männer, welche ich besprach, und wenn ich ihn an dieser Stelle zurücktreten lasse, ist es mehr, weil er weniger typisch in seiner Eigenart ist, weil seine Romane mehr eine besonnene Verschmelzung extremer Manieren zeigen. Ich könnte es aber verstehen, wenn man ihn gerade aus diesem Grunde unter einem andern Gesichtspunkte höher als die andern stellte. Er vereinigt in sich ungewöhnliche, ja grossartige künstlerische Gaben: scharfe Beobachtung der Welt, Fähigkeit, alle Charaktere in klaren Zügen zu schildern, Bilderreichtum, Grazie und Sprachgewalt. Die Grundlage seines Wesens ist ein scharfer, kritischer Verstand, der ihn vor jeder geschmacklosen Einseitigkeit bewahrt, der aber nicht immer ausreicht, seinen Erfindungen volle überzeugende Wahrheit zu geben. Seine Romane lassen mitunter gar zu deutlich die kühle Berechnung merken und zeigen wohl auch Risse oder direkte Unmöglichkeiten, die bei äusserlichem Kombinieren unvermeidlich sind. Manche seiner Bücher sind eigentlich eine versteckte Polemik und zeigen eine Verbissenheit, die zu gehässigen Übertreibungen führt. Vielleicht liegt das an den verbitternden Erfahrungen seiner traurigen Jugend, vielleicht aber nur in einem unangenehmen Temperament. Nach Turgenjews Tode fand ich in einem Journal einen Brief, in welchem sich Daudet über die Unaufrichtigkeit des Russen beklagte, der ihn bei Lebzeiten so gut behandelt hätte und, wie sich jetzt herausstelle, in seinen Papieren für einen ebenso erbärmlichen Charakter wie unvergleichlichen Schriftsteller erkläre. Das persönliche Verhältnis der beiden interessiert hier nicht; aber jenes ungünstige Urteil des grossen Menschenkenners, das mich damals sehr überraschte, ist mir später bei so manchen Stellen in Daudets Erzählungen eingefallen. — Die

Bilder sind meist sehr originell und mitunter von der höchsten Art, die den Vergleich erschöpft und noch darüber hinaus den Gedanken anregt. So vergleicht er z. B. die feineren geistigen Stimmungen mit einer farbigen, schimmernden Qualle, die in nichts zerfällt, wenn man sie aus dem Meere fischt. Immer ist er mindestens geistreich. Die letzten erkaltenden Briefe in der Korrespondenz zweier Liebenden sind „*comme les derniers papillons à la queue d'un cerf volant*“. Mitunter ist die Kühnheit etwas gesucht. Er schildert die leichte Klangänderung einer Stimme: „*La belle voix grave, dont le timbre avait changé aussi ondulant un peu sur les bords, comme un métal usé par une eau mordante distillée goutte à goutte.*“ Wendungen wie die letztere hängen oft mit der Neigung zusammen, auch ungewöhnliche Worte zu suchen, um der Erzählung mehr Reiz zu geben. Ich glaube, dass Maupassant in erster Linie an Daudet dachte, als er sich so energisch gegen das Affektieren mit seltenen Ausdrücken wandte. — Das Beste, was er geschrieben hat, ist wohl „Sappho“. Bemerkenswert erscheint, dass sein bestes Buch auch das am meisten „naturalistische“ ist; er sagt zwar auch sonst heraus, was ihm nötig scheint, aber nirgends hat er das so krass und rücksichtslos gethan wie hier. Der Gegenstand verlangte es freilich. Ein verworfenes Frauenzimmer voll der schrecklichsten Gemeinheit hat aus ihrem Verkehr in Künstlerkreisen einen gewissen täuschenden Firniss mitgenommen. Ein junger, unverdorbener und hoffnungsvoller Mensch verliebt sich in sie; sie weiss ihn so lange festzuhalten, bis ihre eigene Gemeinheit ihn auch zerfressen hat, bis er seine Familie, seine Zukunft, seine ganze Existenz um ihretwillen aufgegeben hat; dann stösst sie ihn mit einem Fusstritt weg, denn damit hat für sie der Reiz aufgehört. „*A mon fils quand il aura vingt ans*“ lautet die Widmung des Buches. Es ist eine furchtbar ernste Warnung der Erfahrung an die Jugend, und nicht nur an die von Paris. — Auch die meisten anderen Romane wenden sich grossen socialen Erscheinungen zu. Der bedeutendste unter ihnen nach Stoff wie nach Ausführung ist wohl „*Les rois en exil*“; er schildert die Existenz jener depossedirten Fürsten, die sich in den Genüssen der Hauptstadt für den Verlust des Thrones zu trösten suchen, jene Zwittergeschöpfe, die nicht recht Könige sind und nicht recht Abenteurer; die Kronprätendenten ohne Überzeugung und Energie, an die sich noch immer die naive Verehrung der Völker klammert, während sie bereits rettungslos in dem Sumpf der Weltstadt versinken. Christian von Illyrien ist ein verlorener Mann; er verkauft Orden und Titel, um sich Geld zu schaffen; er stiehlt die Diamanten der alten Krone, die man für ihn rettete, als er aus den Flammen des eroberten Ragusa floh; er ist bereit, seine Ansprüche auf den Thron zu verkaufen. Und auf diesen Mann richten sich noch alle Hoffnungen seines treuen Volkes; um ihn zurückzuhaben, verspricht die edelste Jugend des Königreichs zwecklos ihr Blut, denn im entscheidenden Augenblick lässt er sich von einer Metzze zurückhalten und verrät ihr das Geheimnis der Verschwörung. Die Idee der Herrschaft lebt nur in seiner energischen Gemahlin weiter; in allem trostlosen Elend weiss sie den Schein zu wahren,

und als sie erkennt, dass ihr Gatte nicht mehr zu halten ist, rettet sie den Thron für ihren Sohn, den sie mit einem begeisterten, hingebenden Lehrer erzieht. Sie giebt den verzweifelten Kampf mit dem Schicksal erst auf, als ihr Kind durch einen unglücklichen Zufall die Augen verliert. Ein grosser Blick, schneidende Ironie und eine ausserordentliche künstlerische und dichterische Kraft liegen in diesen Schilderungen. Wie die Königin droht, mit ihrem Sohne sich vom Balkon zu stürzen, wie sie die Demütigung durch die Maitresse in der Akademie erträgt, wie sie die letzte trostlose Eröffnung des Arztes entgegennimmt mit dem bitteren verzweifelten Ausruf: „*Du sang de roi!*“ — das sind nur einige ergreifende Scenen aus einem Buch, das an ihnen reich ist. Als Probe der glänzenden dialektischen Gewalt setze ich den Abschnitt her, mit welchem die Schilderung des Ballfestes schliesst, auf welchem die jungen Leute tanzen vor ihrer Abfahrt zu jener heroischen nutzlosen Schlächterei an der Küste Illyriens. Der Lehrer hat eben mit einem alten General gesprochen, der die Sache nüchtern sieht. „*Autour d'eux le bal continuait à virer en tourbillons fous, mais Elysée le voyait maintenant à travers le découragement de son vieux maître et ses propres désillusions. Il sentait une immense pitié pour toute cette jeunesse vaillante qui, si gaiement, s'apprêtait à aller combattre sous des chefs désabusés, et déjà la fête, son train confus, ses lumières voilées, disparaissaient pour lui dans la poudre d'un champ de bataille, la grande mêlée de désastre où l'on ramasse les morts inconnus. Un moment, pour échapper à cette vision sinistre, il se pencha sur l'appui de la fenêtre, vers le quai désert où le palais jetait de grands carrés lumineux, prolongés jusque dans la Seine. Et l'eau qu' il écoutait, tumultueuse et tourmentée à cette pointe de l'île, mêlant le bruit de ses courants, de ses furieux remous contre l'arche des ponts, aux soupirs des violons, aux plaintes déchirantes des guzlas, tantôt bondissait à petits coups comme les sanglots d'un coeur oppressé ou bien se répandait à grands flots épuisants comme le sang d'une blessure large ouverte.*“ Die zahlreichen übrigen Romane sind von ungleichem Werte. Keiner davon ist schlecht, keiner ist sogar darunter, der nicht Vorzüge des ersten Ranges aufwiese, aber bald mehr bald weniger tauchen uns sachliche Bedenken auf. Im „Nabab“ ist z. B. die ganze Voraussetzung eine handgreifliche Unmöglichkeit. Die Vorgeschichte des Romans ist, dass ein früherer Hafenarbeiter von Marseille in Tunis ein Vermögen gesammelt hat, das nach vielen Hunderten von Millionen zählt. Nun wird uns gezeigt, wie er ganz Paris in Aufruhr bringt, indem er als Parvenu sein Geld verstreut, wie er durch seine Harmlosigkeit und Gutmütigkeit zur Beute der gefährlichsten Individuen wird, und schliesslich vollkommen ruiniert mit gebrochenem Herzen stirbt. Diese Dinge widersprechen sich direkt. Ein riesiges Vermögen kann, zumal nach solchen Antecedentien, nur von einem Menschen erworben werden, der die Hartherzigkeit, die Gier und den Scharfblick eines Piraten hat, aber nicht von einem hilflosen Kinde wie dieser Jansoulet. — Ähnlich ist es in „Numa Roumestan“. Der Franzose ist offenbar für die sonore Phrase in einem Masse empfänglich, das

uns fast unverständlich ist, und die Ironie des Dichters gegen die hohlen Phrasendrescher, welche politisch sein Volk leiten, ist begreiflich genug, aber diese Schilderung schießt übers Ziel. Etwas mehr als tönende Worte und Frauenzimmersgeschichten muss denn doch in einem Gehirn stecken, das Millionen lenkt, und das fällt uns um so mehr auf, als dieser Numa trotz alles offiziellen Ableugnens ein deutliches Portrait Gambettas ist. Gambetta hat oft genug sich und andere an Worten berauscht, aber es wäre lächerlich, wenn man deswegen die bedeutenderen Eigenschaften verkennen wollte, die in ihm steckten. Dieser Numa ist kein glaubhafter Mensch, er ist nur eine Karrikatur, aus welcher wir versteckte Gehässigkeit herausfühlen; wie weit die menschlich berechtigt ist, entzieht sich unserm Urteil, aber künstlerisch ist sie ein Fehler. Die gleiche Verbissenheit spricht aus dem „Immortel“. Die Akademie ist sicher ein ziemlich staubiges, überlebtes Institut, aber was hier vorgebracht wird, um sie zu diskreditieren, macht doch zum Teil einen recht bedenklichen Eindruck und beruht höchstens auf ganz zufälligen persönlichen Verhältnissen, hat aber nichts mehr mit der Sache zu thun. Mit gleicher Unbarmherzigkeit wendet sich der Hohn des Dichters gegen die Litteraten, welche hinter geistreichen Allüren und schön gepflegten Bärten ihre Banalität und Impotenz verstecken, und auch hier geht er zu weit. Dieser D'Argenton in „Jack“, stets bereit sein „Credo der Liebe“ zu deklamieren, mit seinen „mots cruels“ und der stereotypen Versicherung, das Leben sei kein Roman, ist in den Grundzügen sehr richtig gefasst, aber wird durch die Übertreibung zur Charge. „Jack“ gehört sicher nicht zu Daudets besten Sachen, aber es ist durch die Behandlung recht interessant. Es zeigt am ausgeprägtesten den Einfluss Dickens' und zeigt auch besonders ausgeprägt die Vorzüge wie die Schwächen des Verfassers. Die Beziehungen einer Dame der Halbwelt zu ihrem Kinde werden geschildert. Sie ist bei aller Flatterhaftigkeit, Leere und Korruption äusserst gutmütig und immer bereit, alles für ihren Sohn zu thun, so lange sie ihn eben unter den Augen hat; sie ist es aber auch ganz zufrieden, mit ihrem bewunderten Poeten auf einem hübschen Landhause zu leben, während ihr Sohn Fabrikarbeiter wird. Wie bei Dickens, wird ein sehr realistischer Lebenslauf romantisch ausgesponnen; der Realismus des Franzosen ist grösser, aber wascheit ist er auch nicht; neben langen Partien voll überzeugender, packender Wahrheit stehen andere, über die wir nur den Kopf schütteln können. Neben gemachter Sentimentalität stehen andrerseits Szenen, die in echter Dichtergewalt die Seele erschüttern. Peinlich wirkt, wie der ergreifende Schluss doch mit einem sonoren Theaterschlagwort ausklingt. Jack liegt im Hospital, und mit der letzten sehrenden Qual des Sterbenden lauscht er auf jeden Schritt im Korridor. Wird seine Mutter kommen? Nein! Wie sie gelitten hat, dass sein Leben vergiftet wurde, wie ihre Thorheit ihn auf dies armselige Sterbelager führte, so lässt sie ihn auch im Tod allein — und er stirbt, eben als sie doch ins Zimmer tritt — in eleganter Konzertoilette. *„La mère eut un cri d'épouvante: Mort? — Non, dit le vieux Rivals d'une*

voix farouche. . . Non, . . . DÉLIVRÉ!“ — Ich empfinde für das Buch bei all seinen Schwächen eine gewisse Vorliebe. Es giebt einen tiefen Konflikt, der in verwandten Formen in' viele Menschenleben schneidet, und der Gehalt an menschlichem Gefühl und an Kunst überwiegt weitaus das Falsche und Gekünstelte. In gleicher Weise überwiegt meine Sympathie und meine Bewunderung, wenn ich die Summe von Daudets Schaffen ziehe; man mag mit ihm rechten, wie man will, man muss ihn doch verehren. In welch packenden Situationen weiss er die Ironie unseres Daseins auszusprechen. Im „Nabab“ treffen sich der Marquis de Monpavon und Frau Jenkins. Er sucht eine abgelegene Badeanstalt auf, wo er sich die Adern öffnen will, da man ihn wegen Unterschlagung von Staatsgeldern zur Rechenschaft zieht, und sie ist entschlossen, in die Seine zu springen, da ihre Existenz voll Elend und Lüge zusammengebrochen ist, nachdem ihr angeblicher Gatte sie verlassen hat. So gehen sie an einander vorüber, jeder mit seinen Gedanken beschäftigt und tauschen einen lächelnden Gruss voll höchster gesellschaftlicher Eleganz aus.

Unter den übrigen zeitgenössischen Erzählern erscheint mir als der bemerkenswerteste Loti. An Vielseitigkeit und schöpferischer Kraft ist er allerdings den vorigen nicht zu vergleichen; aber in seinen Naturschilderungen ist er unübertrefflich, und in manchen seiner Erzählungen liegt eine Innigkeit des Gefühls, die ihn uns Deutschen besonders nahe bringt. Dazu ist seine Sprache wundervoll, die, schlicht und klar, doch für alle seine Bilder die feinste Stimmung *findet. Als Marineoffizier hat er die ganze Welt kennen gelernt, und diese weite bunte Welt spiegeln seine Bücher wieder, von der brennenden Glut der Sahara bis zur Mitternachtssonne. Bewundernswert ist seine Kunst in der Malerei des Meeres; er zaubert es uns in allen Beleuchtungen vor, in dem funkelnden Blau des Äquators, unter dem fahlen Grau des Nebeltags und in der schwarzen, brüllenden Sturmnacht des Nordmeeres. Die Menschen geben sich mehr als Staffage der Landschaft; seine Erfindungsgabe ist nicht sehr gross. Er zeigt meistens nur wenige Figuren, und auch die Handlung, durch welche er sie verknüpft, ist meist sehr anspruchslos. Diesen kleinen Rahmen füllt er allerdings ganz aus, er stellt ganze Menschen vor uns hin. Mit besonderer Vorliebe schildert er den kräftigen, treuherzigen Menschenschlag der Bretagne, und seine lieben Bretagner haben ihm auch den Stoff zu seinem Hauptwerk geliefert, zu „Pêcheur d'Islande“. Das Buch gehört zu den schönsten, die ich kenne. Es schildert das Leben jener Fischer, die alljährlich nach den fischreichen Meeren Islands heraufziehen, wo sie früher oder später ihr einsames Grab finden. Die Fabel ist ausserordentlich einfach. Ein junges Paar findet sich schliesslich nach langem Zögern, das aus Missverständnissen und Eigensinn entspringt; bald nach der Hochzeit fährt der junge Ehemann auf den Fischfang und kehrt nimmer wieder. Über den Liebesscenen liegt der süsseste Zauber der Poesie, und nie hat ein Dichter erschütternder den furchtbaren Schmerz der Sehnsucht und der ewigen Trennung ausgesprochen. Welch tief ergreifende Scene, wie Gand in schlafloser Nacht eilige Tritte ihrer

Thüre nahen hört, und wie die Hoffnung ihr sagt, das könne niemand als ihr Mann sein. In der vollkommenen Gewissheit, dass Jan vor ihrer Thüre steht, hat sie den Verlorenen wirklich für einen Augenblick wieder. Es war nur der Nachbar, dessen Kind erkrankt war, aber sie wird jenen Eindruck nie mehr los. Eine ähnliche Herzensstiefe liegt in den Sterbevisionen des armen Silvestre, der sich in Tonking die Todeswunde geholt hat. Ich will als Stilprobe die Worte hersetzen, mit welchen der Dichter das hoffnungslose Leid der armen Frau für uns abschliesst. „*Il ne revint jamais. Une nuit d'août, là bas, au large de la sombre Islande, au milieu d'un grand bruit de fureur, avaient été célébrées ses noces avec la mer. Avec la mer, qui avait été aussi sa nourrice; c'était elle qui l'avait bercé, qui l'avait fait adolescent large et fort, — et ensuite elle l'avait repris, dans sa virilité superbe, pour elle seule. Un profond mystère avait enveloppé ses noces monstrueuses. Tout le temps des voiles obscurs s'étaient agités au dessus, des rideaux mouvants et tourmentés, tendus pour cacher la fête; et la fiancée donnait de la voix, faisait toujours son plus grand bruit horrible pour étouffer le cris. — Lui, se souvenant de Gand, sa femme de chair, s'était défendu, dans une lutte de géant, contre cette épousée de tombeau. Jusqu'au moment où il s'était abandonné, les bras ouverts pour la recevoir, avec un grand cri profond comme un taureau qui râle, la bouche déjà remplie d'eau; les bras ouverts, étendus et raidis pour jamais.*“ — Für Lotis Manier im Durchschnitt erscheint mir „Le Roman d'un Spahi“ als besonders charakteristisch. Von einer Handlung im üblichen Sinne ist kaum die Rede. Ein junger Soldat wird nach Afrika kommandiert und durch seine Leidenschaft für ein Negermädchen festgehalten. Er vergisst seine Braut und seine alten Eltern, verscherzt die Möglichkeit der Rückkehr und wird auf einem Streifzuge grässlich hingemordet. Eigentlich werden uns nur die beiden Personen ganz gezeichnet, und sie behalten auch etwas von einer Symbolisierung Europas und der wilden, berausenden Tropenpracht, die uns lockt und tötet wie ein rätselhaftes Ungeheuer. Für diese grauenhafte, schwelgende Natur findet Loti aber Farben von so wunderbarer Leuchtkraft, dass wir seine Naturschilderungen als den eigentlichen und ganz füllenden Inhalt des Buches empfinden. Eine ebenbürtige virtuose Leistung ist dann, wie der Dichter am Schluss die Lebensschicksale der beiden Menschenkinder zu Ende führt, die ein wunderbares Geschick in jener wunderbaren Welt zusammenbrachte. Wie vor dem Sterbenden das Heer des Negerkönigs in seiner märchenhaften Wildheit vorüberzieht gleich einer letzten Fiebevission, ist ein Bild, das sich unauslöschlich dem Leser einprägt. Es liegt übrigens in diesem Schluss eine gesuchte Grausamkeit, die auch etwas Typisches hat. Wie z. B. der Mörder dem wehrlosen, schon halb verbluteten Spahi das stumpfe Messer gegen die Brust drückt, wie die Klinge anfangs nicht durch den Rock dringt, bis sie endlich mit einem hörbaren Knirschen Zeug und Rippen durchbricht, wie dann das Messer in der Wunde umgedreht wird, ist ein grässlicher Eindruck. Das soll ja zunächst das Grauenhafte bewusst verstärken,

aber dieser Hang zur Grausamkeit findet sich auch bei andern Schriftstellern und scheint mehr auf gewisse Elemente des französischen Wesens und des französischen Charakters hinzuweisen. Man vergleiche, wie mitunter Zola das Schreckliche häuft, z. B. in den schauerlichen Szenen des „Germinal“ und in dem raffinierten quälenden Unglück, das eine Mutter mit ihrer Tochter in „L'Argent“ verfolgt. — Von der breiten französischen Unterhaltungslitteratur hier ein Bild geben zu wollen, wäre unmöglich. Da ist auf der einen Seite Ohnet, der im ganzen die tugendhaften Wege unserer Marlitt und Werner wandelt zur Bewunderung aller höheren Töchter, und auf der anderen Seite steht eine Tageslitteratur, die sich an Raffinement unaufhörlich zu überbieten sucht. Es ist geradezu unglaublich, was an Greueln aller Art z. B. täglich im „Gil Blas“ aufgetischt wird. Vieles davon ist von überraschendem Talent; anderes ist trotz alles Raffinements freilich allgemach auch Schablone geworden. Diese Produktion zeigt in ihren Stoffen wie in ihrer Technik alle Vorzüge und Nachteile eines klugen Mannes, der die Welt und die Menschen bis auf die unerhörtesten Verirrungen kennen gelernt hat, und dadurch einem naiven Menschen sehr überlegen ist, und der doch diesem Menschen unterlegen ist; da ihm gänzlich die naive frische Aufmerksamkeit und die harmlose Lust am Schaffen und Geniessen verloren ging. Es wäre ein ausserordentlich interessanter, freilich auch sehr umfangreicher Stoff für eine Untersuchung, in welcher Weise diese moderne Produktion die Sprache beeinflusst hat. Von der Erweiterung des Wortschatzes ganz zu schweigen, finden sich grosse phraseologische Kühnheiten, die unübersetzbar sind. „*Les murs pleuraient tristesse; dévêtir qn. des yeux* etc.“ Merkwürdig ist u. a. der eigentümliche Gebrauch von de mit Substantiven ohne Artikel in langausgesponnenen Konstruktionen. Vieles davon wird vergehen, aber vieles ist schon im Begriff sich einzubürgern wie ein Niederschlag, den diese wie jede litterarische Periode hinterlässt. Technisch ist die Sprache jedenfalls so ausgebildet, dass sie für gewisse Zwecke fast ebenso von selber zu schriftstellern scheint, wie Schiller seiner Zeit von der unsrigen sagen konnte, dass sie für uns dichtet und denkt.

IV.

Wenn wir uns von dieser Fülle von Talent zu unserm Vaterlande wenden, finden wir eine beschämende Dürftigkeit. In der Periode, welche wir durchleben, ist unser westlicher Nachbar uns an Kunst weit überlegen; es wäre zwecklos, sich diese bittere Wahrheit verhehlen zu wollen, die jedes Bild und jedes Buch, das von Paris kommt, predigt. Worauf beruht das periodische Aufblühen und Ermatten des Genies ganzer Völker? Ist es nur der Zufall, der einige grosse Geister erstehen lässt, die in einer Art gegenseitiger Befruchtung sich zum Höchsten entwickeln und durch ihre Grösse gewaltig auch die mittleren Talente emporreissen, und ist es nur der Mangel an solcher Einwirkung, der in andern Zeiten die kleineren Talente ganz mittelmässig und wohl auch einen Grossen klein bleiben