



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Der Roman

**Keiter, Heinrich
Kellen, Tony**

Essen, Ruhr, 1912

III. Die neueren Richtungen des Romans.

urn:nbn:de:hbz:466:1-33498

III.

Die neueren Richtungen des Romans.

1. Realismus und Naturalismus.

Man kann nicht bestreiten, daß die liebevolle Hinwendung der neueren Zeit zur Natur und zur Naturtreue in sich gerechtfertigt und für die Kunst einen Gewinn bedeutet, aber manche Künstler und Schriftsteller haben leider nicht dort inne gehalten, wo die Kunst selbst Einsprüche erheben mußte. — Unter dem Namen *R e a l i s m u s* und *N a t u r a l i s m u s*¹⁾ hat man vielfach ganz einseitig das Häßliche und Gemeine geschildert.

¹⁾ Von der Literatur über Realismus und Naturalismus seien vorerst die kritischen Werke Emile Zolas erwähnt: *Mes Haines* (1886); *Le Roman Experimental* (1880); deutsch unter dem Titel: *Der Experimentalroman. Eine Studie. Autorisierte Übertragung.* Leipzig, Julius Zeitler, 1904; *Documents littéraires* (1882); *Une campagne 1880—81* (1882); *Les romanciers naturalistes* (1890). Paris, Charpentier. — Man vergl. auch die folgenden Schriften: Emile Zola, par Guy de Maupassant. Paris, Quantin (1881) (*Célébrités contemporaines*). — Emile Zola, par Paul Alexis. Paris, Charpentier, 1882. — Dr. Jan ten Brink: *Emile Zola und seine Werke. Autorisierte Übersetzung von Prof. H. G. Rahstehde.* Braunschweig, C. U. Schwetschke & Sohn, 1887. — Ernst Alfred Vizetelly: *Emil Zola. Sein Leben und seine Werke. Übersetzung aus dem Englischen von Hedda Möller-Bruck.* Berlin, Fleischel & Co., 1905. — H. Martineau: *Le roman scientifique d'Emile Zola; la médecine et les Rougon-Macquart.* Paris, 1907. — Louis Desprez: *L'évolution naturaliste.* Paris, Tresse, 1884. — Ferdinand Brunetière: *Le roman naturaliste. Ouvrage couronné par l'Académie française.* Paris, Calmann Lévy, 1883. Dieses Werk enthält eine scharfe Auseinandersetzung mit den französischen Naturalisten, deren Abertreibungen darin scharf gegeißelt werden. Das Buch ist noch heute lesenswert, obschon es lediglich

Unter Realismus versteht man „diejenige Richtung der Kunst, welche allem Wolkenkuckucksheim entsagt und den Boden der Realität bei Widerspiegelung des Lebens möglichst innehält.“²⁾

Der Realismus ist keine Erfindung unserer Zeit. Es hat auch in früheren Jahrhunderten Romane gegeben, in denen menschliche Verhältnisse, namentlich die Beziehungen zwischen Mann und Weib, mit unverhüllter Deutlichkeit dargestellt worden sind.

Man sagt zwar: „Die Natur kann nicht unsittlich und kein Teil der Natur kann schmutzig sein, wenn man ihn als das notwendige Produkt einer natürlichen Entwicklung betrachtet.“³⁾ Für den Roman sind aber die Gesetze der Ästhetik maßgebend, nicht die der Physiologie. Was in der wissenschaftlichen, speziell der medizinischen Literatur als etwas Natürliches erscheint, kann in der Belletristik sehr wohl anstößig erscheinen, ganz abgesehen davon, daß die schöne Literatur nicht den Zweck hat, alles Häßliche und Gemeine zu schildern, alles das zu enthüllen, was die gesittete Menschheit zu verdecken pflegt.

Kampfschrift ist und der Verfasser zuweilen ungerecht ist. — A. D. Sauvageot: *Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art.* Paris 1889. — P. Lenoir: *Histoire du réalisme et du naturalisme dans la poésie et dans l'art.* Paris 1889. — P. Etienne Cornut, S. J.: *Les malfaiteurs littéraires.* Paris, Retaux et fils. 1892. — Karl Bleibtreu: *Revolution der Literatur.* 3. Aufl. Leipzig, Wilhelm Friedrich, 1887. — Leo Berg: *Der Naturalismus. Zur Psychologie der modernen Kunst.* München, M. Pössl, 1892. — Hermann Bahr: *Zur Kritik der Moderne. Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe.* Zürich, J. Schabelitz, 1890: *Die Überwindung des Naturalismus.* Als zweite Reihe von „*Zur Kritik der Moderne*“. Dresden, E. Pierson, 1891. — Dr. Fr. Klindfied: *Zur Entwicklungsgeschichte des Realismus im französischen Roman des 19. Jahrhunderts.* Marburg, N. G. Elwert, 1891. — Alfred Fried: *Der Naturalismus, seine Entstehung und Berechtigung.* Wien, Franz Deuticke, 1890. — Alexander Lauenstein und Kurt Grottewitz: *Sonnenaufgang! Die Zukunftsbahnen der neuen Dichtung.* Leipzig, Karl Reifner, 1890. — M. G. Conrad: *Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann. Erinnerungen zur Geschichte der Moderne.* Leipzig, 1902.

²⁾ Karl Bleibtreu, a. a. O., S. 30.

³⁾ Konrad Alberti: *Der moderne Realismus in der deutschen Literatur und die Grenzen seiner Berechtigung.* Hamburg, Verlagsanstalt, 1889. S. 23.

Der naturalistische Roman muß übrigens nicht an und für sich unsittlich sein. Dr. Fr. Haschagen⁴⁾ weist zum Beweise dafür auf Rabelais und George Eliot hin. Als Schriftstellerin war George Eliot Naturalistin, und sie sagte selbst: „Ich will nichts anders als die Menschen und Dinge genau so darstellen, wie sie sich in meinem Geiste abspiegeln. Wohl ist dieser Spiegel, der mir zu Gebote steht, nicht vollkommen; die Farben werden darin oft nicht richtig wiedergegeben; das ganze Bild wird oft genug undeutlich und verworren sein, aber bei alledem fühle ich mich verbunden, das Bild aufs genaueste darzustellen, ebenso wie wenn ich vor Gericht mein Zeugnis unter Eid ablegte.“ Vielleicht wird man sich wundern, daß sie ihr realistisches und naturalistisches Prinzip als Verfasserin von Romanen so betonen zu müssen glaubt, da doch ihre Zeitgenossen Thackeray und Dickens eben auch keine hohlen Idealisten und sentimentalischen Schwärmer waren. Man könnte erwarten, daß George Eliot ihren eigentümlichen Realismus nach französischen und deutschen Vorbildern in unreinen, lüsternten Schilderungen suchen werde. Ihre sämtlichen Schriften enthalten aber nach Haschagens Zeugnis davon keine Spur.

Zwischen dem ästhetischen Gebiet des Romans und den Geschehnissen der Wirklichkeit bleibt immer eine gewisse Kluft, denn niemals ist der Roman Wirklichkeit oder auch nur die vollkommene Photographie derselben. Was er zu gewähren vermag, sind nur Spiegelbilder der Wirklichkeit im Medium der dichterischen Individualität, und was zwischen diesen und der Welt der Geschichte besteht, ist nur eine Analogie der Entwicklung, die indessen sicherlich auf einem gemeinsamen Grunde beruht. Immerhin müssen wir eingedenk bleiben, daß der Roman eine Dichtung ist und daß für die Dichtung die ästhetischen Gesichtspunkte die ersten und letzten sind.⁵⁾

Allerdings verträgt von allen Künsten die Dichtkunst das Häßliche noch am leichtesten, weil sie die Mittel hat, die ästhetische Dissonanz in Harmonie aufzulösen, aber es gibt häßliche

⁴⁾ Nefanda=Infanda. Wider den modernen unsittlichen Roman. 2. Ausgabe. Leipzig, E. Ansgleich, 1911. S. 70 ff.

⁵⁾ H. Mielke, a. a. O. S. 8.

Erscheinungen, die ihrer Natur nach nun einmal nicht Gegenstand einer künstlerischen Darstellung sein können.

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

G. Gietmann⁶⁾ sagt: „Die neue Kunst hat unter dem Einfluß des Impressionismus und Naturalismus vielfach versucht, die Schönheit als für die Kunst gleichgültig hinzustellen und der Häßlichkeit einen selbständigen Reiz abzugewinnen. Aber die belle laideur kann nur derjenige anpreisen, dem das Pikante, d. h. lebhaft anregende, der prickelnde Nervenreiz über das Bedeutende, Erhebende und wirklich Erquickende geht. Solange aber die Kunst Herz und Sinn harmonisch befriedigen, veredeln und zur Liebe des Höchsten und Besten stimmen soll, kann die Darstellung des Häßlichen nur als Durchgangspunkt zum Schönen (der hinkende Vulkan im 1. Buche der Ilias) oder höchstens als Charakteristisches (Richard III.) Verwendung finden. Es muß als Gegenbild der Schönheit dienen (wie in der Komödie) oder als spärliche Würze derselben (wie im Epos), jedenfalls aber auf irgend eine Weise aufgehoben werden, so daß es das Böse will und doch das Gute schafft. Das geradezu Häßliche leidet seine Berechtigung zum Teil von dem Wert der Charakteristik, mehr aber von der Kontrastwirkung ab. Wirksame Gegensätze, die gegeneinander abstechen, heben sich wechselweise, wie Weiß und Schwarz unter den Farben. Die Schönheit gewinnt also durch den Abstich des Häßlichen in ihrer Nähe.“

Es ist merkwürdig, daß Zola, der sich in seinem „Roman expérimental“ in allem auf Claude Bernard („Introduction

⁶⁾ Allgemeine Ästhetik. Freiburg, Herder, 1899. S. 194, 179.

à l'étude de la médecine expérimentale“) beruft, die Ansichten dieses berühmten Gelehrten über die Literatur nicht teilt.⁷⁾ Claude Bernard sagt nämlich: „In den Künsten und in der Literatur beherrscht die Persönlichkeit alles. Es handelt sich da um eine spontane Schöpfung des Geistes, und dies hat nichts mehr gemein mit der Feststellung der natürlichen Phänomene, bei denen unser Geist nichts erfinden darf.“

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

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

Auch in Deutschland hat schon damals ein Kritiker die schwärmerisch-idealistische Richtung der Romane abgelehnt und einen ungenierten Realismus befürwortet.

Blanckenburg⁸⁾ hat nämlich als treuer Schüler Wielands jegliche Art von sentimentaler Liebe in drastischer Weise zurückgewiesen: „In unsern Romanen erscheint die Liebe gewöhnlich so engelrein, so unförperlich, so geistig, daß nichts darüber gehen kann. Aber man rede noch so feierlich von dauernder Unschuld, man platonisiere noch so zauberisch von den geistigen Glückseligkeiten, die sie gewährt, der Roman wird immer, bei den Voraussetzungen, daß wir Menschen sind, mit einer Hochzeitsnacht endigen. In der Natur führt die Liebe gewiß dahin; es ist Torheit, dies leugnen zu wollen. — — — Es ist grausam, es ist schändlich, irgend einer Leidenschaft durch Verfleisterungen und Übermalungen eine andere Gestalt zu geben, als sie ihrer Natur nach haben kann.“

Da jede Dichtung auf Phantasie beruht oder wenigstens mit Hilfe der Phantasie zustande kommt, so mußten die Rea-

⁷⁾ Le Roman expérimental. S. 48.

⁸⁾ In seinem anonym erschienenen Versuch über den Roman. Leipzig und Liegnitz 1774.

listen einen Kampf gegen die in ihnen arbeitende, drängende Phantasie durchmachen, und mehr als einer suchte die Erstötung der Phantasie gewaltsam zu erstreben.

Wir wollen im übrigen gar nicht leugnen, daß der realistische Roman zuweilen das Glück hat, aus den Tiefen der Gesellschaft, in denen er mit Vorliebe verweilt, von Zeit zu Zeit irgend eine kostbare psychologische Wahrheit herauszufischen,⁹⁾ und vor allem, daß er das Verdienst hat, der verworrenen Romantik ein Ende bereitet und eine Kunstform geschaffen zu haben, die, richtig angewandt, ganz dem Geiste der modernen Zeit entspricht.

Man hat bisher unsers Wissens eine Kundgebung Zolas nicht beachtet, in der er selbst zugibt, daß seine Werke „abstoßend, gemein, abscheulich“ sind, daß dies aber mit dem Naturalismus an und für sich nichts zu tun habe, da er nicht so eingebildet sei, eine ganze Literatur verkörpern zu wollen. Die überspannte lyrische Periode der Romantik mußte nach ihm zu der positiven Periode des Naturalismus führen.¹⁰⁾

Daß die realistischen und naturalistischen Romane ihren buchhändlerischen Erfolg zum großen Teil nur ihrem pikanten oder krassen Inhalt zu verdanken haben, wird heutzutage wohl niemand mehr leugnen. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß die Verfasser immer auf die Lüsternheit der Menge spekuliert haben.

Wenn ein realistischer Romandichter die verderblichen Folgen des Lasters dem Leser vorführt, so kann dies sogar einen nachhaltigeren Eindruck auf ihn machen, als eine mit moralischen Lehren durchsetzte mangelhafte Schilderung. Im „Assommoir“, in „Germinie Lacerteux“, in „La fille Elisa“ wohnt der Leser der Strafe der Natur bei. Was uns aber in den Werken dieser Art verletzt, kommt nicht von der Poetik des Romans her, sondern von dem schlechten Geschmack des Schriftstellers, und sehr häufig von seiner Vorliebe für moralisch minderwertige und abnorme Personen.¹¹⁾

⁹⁾ Brunetière, S. 33 f.

¹⁰⁾ Vgl. Une campagne 1880—81, S. 135.

¹¹⁾ Lucien Arréat: La morale dans le drame, l'épopée et le roman. 2. édition. Paris, Alcan, 1889, S. 116.

Es lag in der Natur der Sache, daß die Naturalisten besonders den Einfluß des Milieus, d. h. der ganzen Umwelt auf ihre (oft recht traurigen) Helden und Heldinnen hervorhoben.

Bemerkenswert ist, daß die Naturalisten auch die Vererbung bei ihren physisch und geistig minderwertigen Helden eine Rolle spielen ließen. Nun ist es ja klar, daß manche Charaktere und manche Handlungen im Lichte der Wissenschaft ein anderes Aussehen gewinnen, aber diese Fälle eignen sich durchaus nicht alle zu einer Bearbeitung in Romanform, ganz abgesehen davon, daß der Dichter nicht immer die nötigen wissenschaftlichen Kenntnisse besitzt. Da ist also auf alle Fälle große Vorsicht geboten.

Außer der Vererbung hat der Naturalismus auch — wenngleich nicht so oft — die Suggestion und die Hypnose in Erzählungen eine Rolle spielen lassen. Fälle, in denen die Suggestion einen erheblichen Einfluß auf einen Menschen ausübt, sind aber verhältnismäßig sehr selten, und zudem wird in der Regel die Wissenschaft die in der Dichtung geschilderten Erscheinungen als nicht der Natur, der Wahrheit entsprechend befinden.¹²⁾

Die modernen pathologischen Studien haben nicht immer einen günstigen Einfluß auf die Literatur ausgeübt. Edmond de Goncourt meint zwar, die Leser sollten sich nicht beklagen über die Aufregung, die ihnen die Lektüre der Werke mit ihrer „brutalen Wirklichkeit“ verursacht, da die Verfasser noch viel mehr darunter zu leiden haben, ja wochenlang krank seien nach der mühevollen Geburt ihres Werkes.¹³⁾ Aber ist es denn nötig, immer Häßliches und Gemeines zu schildern, sich so in pathologische Erscheinungen zu vertiefen, daß der Verfasser ebenso wie der Leser in eine ungemütliche, zuweilen geradezu krankhafte Stimmung gerät?

¹²⁾ Vgl. hierzu die Gutachten von 16 Fachgelehrten in dem Werke: Die Suggestion und die Dichtung. Gutachten über Hypnose und Suggestion. Herausgegeben von Karl Emil Franzos. Berlin, F. Fontane und Co., 1892.

¹³⁾ Edmond et Jules de Goncourt: Préfaces et manifestes littéraires. Paris, Charpentier, 1888. S. 57 f.

2. Der Impressionismus.

Der krasse Naturalismus im Roman hat wohl so ziemlich abgewirtschaftet. Sogar in Frankreich, wo er am meisten Erfolg hatte, ist er durch eine maßvollere Richtung abgelöst. Der Impressionismus hatte schon zu Lebzeiten Zolas in Alphonse Daudet seinen talentvollsten Vertreter.¹⁴⁾

Der Impressionismus will nichts anders geben, als die momentane Impression, d. h. den einzelnen sinnlichen Eindruck.¹⁵⁾ Aber er ist zu der Erkenntnis gelangt, daß dieser einzelne sinnliche Eindruck eben sein Eindruck ist, ganz unabhängig davon, ob er einem realen Gegenstande entspricht oder nicht.

Zwischen der naturalistischen und der impressionistischen Dichtung besteht ein wesentlicher Unterschied, der eben bedingt ist durch die Verschiedenheit ihrer Ausgangspunkte. Wer, wie der Naturalist, seine Eindrücke für Abbilder wirklicher Dinge hält, wird sich bemühen, sie in möglichster Vollständigkeit wiederzugeben. Er wird also seine Augen anstrengen, um möglichst viel von dem zu sehen, was da ist. Der Impressionist dagegen läßt den Eindruck der Dinge an sich herankommen. Er verhält sich rein passiv und fühlt keiner Wirklichkeit gegenüber irgendwelche Verpflichtung. Der Eindruck ist ihm, rein als solcher, bereits sanktioniert; denn von allen Erscheinungen existieren für ihn überhaupt nur diejenigen, die einen Eindruck in ihm hinterlassen. Die Folge davon ist natürlich, daß sich uns beim Impressionisten alles viel gedrängter, konzentrierter darstellt.

Man vergleiche, um sich dies zu veranschaulichen, die Novellen der „Neuen Gleise“ von Holz und Schlaf (1891) mit Peter Altenbergs „Wie ich es sehe“ (1898). Dort eine ermüdende Weitschweifigkeit, die keinen anderen Zweck hat, als den, die Dinge so erscheinen zu lassen, wie sie wirklich mit allen Zufälligkeiten sind, hier flüchtige, stimmungsgetränkte

¹⁴⁾ Aber den Impressionismus im Roman vgl. die interessante Studie von Brunetière über „Les Rois en exil“ von Alphonse Daudet (a. a. O., S. 75—104).

¹⁵⁾ Richard Hamann: Der Impressionismus in Leben und Kunst. Köln 1907. S. 31, 50.

Impressionen. Daß aber derartige, für den Moment berechnete und aus ihm ihre Wirkung ziehende Kunst nicht dazu ausreicht, poetische Werke monumentalen Stils hervorzu- bringen, leuchtet ohne weiteres ein.¹⁶⁾

Fontane ist in seinen Romanen Impressionist. Sie bestehen immer nur aus Reihen einzelner, der Wirklichkeit unvergleichlich treu und reizvoll nachgebildeter Bilder. Nirgends verdunkelt er die Seelengemälde seiner Personen durch willkürliche Verteilung von Tugenden und Lastern; ja, man glaubt deutlich den Zweifel zwischen den Zeilen seiner Bücher zu lesen, ob es diese Gegensätze im letzten Grunde überhaupt gebe. Dagegen ist der feine Zusammenhang des Seelenlebens mit der äußeren Welt mit empfänglichstem Spürsinn nachgewiesen. All die Reflexe, die die Umgebung in das Seelenzentrum seiner Personen wirft, sind mit äußerster Feinfühligkeit aufgefangen und geschildert. Nicht nur die großen Empfindungen vermochte der Dichter mit all ihren feinsten Nuancen festzuhalten, sondern auch jene, die, kaum halb ins Bewußtsein gekommen, im Grunde der Seele dämmern. Ein Beispiel: Lene (in „Irrungen Wirrungen“) sieht ein zweideutiges Bild und fährt verstimmt zusammen. „Ihre feine Sinnlichkeit fühlte sich in dem Bilde wie von einer Verzerrung ihres eigenen Gefühls beleidigt.“ Für alles findet Fontane eine Erklärung, und weil er alles versteht, vermag er alles zu verzeihen. Er entschuldigt es deshalb nicht; aber Anklägern gegenüber wirft er nur kurz den Kopf in den Nacken mit einem unwilligen: „Was ist da zu machen? Gar nichts.“ In dieser Hinsicht ist er fatalist und Determinist. „Und alles wie vorher bestimmt.“ „Es kommt, was kommen soll.“ In diesen Worten spiegelt sich die resigniert-zufriedene, ironisch-milde Weltanschauung Fontanes. Er greift immer „ins volle Menschenleben“, aber er greift zielbewußt. Auf das Wesentliche kommt es ihm an, das Typische in der Erscheinungen flucht will er zeigen. Otto Ludwig hat einmal sehr fein den Unterschied der naturalistischen, idealistischen

¹⁶⁾ Dr. Käthe Friedemann: Die Rolle des Erzählers in der Epik. (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, herausgegeben von Prof. Dr. Oskar F. Walzel. Neue Folge, 7. Heft.) Leipzig, H. Haessel, 1910. S. 62—64.

und realistischen Kunst nachgewiesen. „Der Naturalist“, meint er, „nennt wahr, was historisch, d. h. als geschehen beglaubigt ist; der Idealist, was nie geschieht und, wie er meint, immer geschehen sollte; der Realist, was immer geschieht. Der Naturalist hält sich an das Historische, der Idealist an das allgemeine Ideal, der Realist an den Typus.“ Danach ist Fontane ein Realist, wie er sein muß: Melanie von der Straaten, Cecile, St. Arnaud, Gordon-Leslie, Botho von Rienäcker, Ene Nimptsch, Frau Jenny Treibel, sie alle haben den Stempel der Allgemeingültigkeit; jede von diesen Personen ist ein Typus, d. h. er macht uns mit einer ganzen Reihe der nämlichen Ordnung angehöriger Wesen bekannt, die summarisch in ihm enthalten sind. Und doch sind diese Personen mit bewunderungswürdiger Kunst durch aparte Nuancierungen, die ihnen ganz individuelles Leben verleihen, wieder aus dem Durchschnitt herausgehoben.¹⁷⁾

3. Der Symbolismus.

Der Symbolismus hat im Roman keinen besonderen Eingang gefunden. Es giebt zwar symbolische Romane, die in weitere Kreise gedrungen sind, aber dann haben sie ihren Erfolg anderen Eigenschaften zu verdanken gehabt. Der ausgesprochene symbolistische Roman wird leicht unklar, verworren oder völlig tendenziös.

Zu den gesünderen symbolistischen Werken gehören z. B. die Romane der Schwedin Selma Lagerlöf, wenn sie auch noch stark von Romantik durchtränkt sind: „Die Wunder des Antichrist“ und „Gösta Berling.“

Auch Roseggers „Gottsucher“ ist symbolistisch, gehört aber schon zu den religiösen Tendenzromanen.

4. Psychologische Romane.

In den alten Abenteuerromanen gilt das Hauptinteresse den Ereignissen. Die Personen des Romans waren dem Dichter nur ein Mittel, sinnlich darzustellen, was er zu

¹⁷⁾ Iven Kruse: Von der Ballade zum Roman. Rheinisch-Westfäl. Zeitung 1912. Nr. 79.

berichten hatte. Die Charaktere wurden nur notdürftig geschildert. Erst später, als der Roman künstlerischer gestaltet wurde, wandte man den Charakteren mehr Beachtung zu, und im psychologischen Roman wurde gerade die Charakterschilderung besonders ausgebaut.

Psychologische Romane gibt es schon seit dem 17. Jahrhundert. Ein Vorläufer des psychologischen Romans waren die „Lettres portugaises“ (1669), Liebesbriefe mit einer Selbstdarstellung leidenschaftlich bewegten Seelenlebens. Das erste bekannte Muster war die „Princesse de Clèves“ (1678) der Gräfin Madeleine de La Fayette. Im 18. Jahrhundert entstanden dann in Briefform psychologische Romane wie Richardsons „Pamela“ und „Clarissa“, Rousseaus „Neue Héloïse“ und Goethes „Werther“, die alle eine ziemlich einfache Handlung hatten und in denen die Verfasser nur den Zweck verfolgten, das innere Erleben einer oder weniger Personen ausführlich darzulegen.

Die im ganzen Roman durchgeführte Briefform ist später nur mehr wenig angewandt worden, doch sind in die Erzählung eingefügte Briefe gerade bei psychologischen Romanen stets beliebt gewesen.

Nach der naturalistischen Periode kamen die psychologischen Romane wieder in Blüte, doch haben sie in Frankreich allerdings vielfach noch einen pikanten Beigeschmack.

Heutzutage muß jeder Roman, der höheren Ansprüchen genügt, mehr oder weniger psychologisch sein, da wir vom Dichter eine Vertiefung der Charaktere fordern. Man bezeichnet aber als psychologische Romane nur solche, in denen das Interesse an den äußeren Vorgängen zurücktritt gegenüber der Behandlung der seelischen Fragen und Konflikte.

5. Die Heimatkunst.

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

Heimatkunst in dem Sinne, den man heute hineinlegt, ist ein im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts geprägtes Wort. Tritt man ohne Voreingenommenheit daran heran, so wird man geneigt sein, nichts anderes darunter zu verstehen als die Fähigkeit des Künstlers, seine Heimat in künstlerisch vollendeter Weise in poetischer Form oder im Bilde wiederzugeben. So angesehen, ist die Sache viel älter als das Wort; Dichtungen, die dieser Forderung entsprechen, hat es lange vorher gegeben. Die erzählende Heimatkunst der neuesten Zeit ist im Wesentlichen ein Wiederaufblühen der Dorfgeschichte und des Landschaftsromans als Reaktion gegen die Überkultur der Großstadt. Sie möchte aber die technischen Vorzüge der modernen Großstadtprosa beibehalten. Statt auf die Winkel und Gassen der Großstadt wendet sie die Milieukunst auf das Land an. Hier liegen die Verhältnisse und Einflüsse einfacher und klarer; sie sind leichter zu entwirren und zu überblicken als dort. Der nivellierende Einfluß der Kultur hat hier noch weniger gewirkt; das Volkstum hat sich ursprünglicher und unberührter erhalten. Durch das Hervortreten des landschaftlichen Elementes in den Naturschilderungen kommt ein starker lyrischer Einschlag in die Heimatromane und Heimatnovellen, der in der Neuzeit durch Hinüberwirken, sei es der Lyrik, sei es der Malerei, gelegentlich einen impressionistischen Charakter angenommen hat.

Daß die Heimatkunst mit dem Naturalismus eng zusammenhängt, gibt Adolf Bartels zu. „Aber, bemerkt er weiterhin, sie ist nicht bloß Milieukunst. Wohl bestrebt sie sich, das Atmosphärische und Zuständliche in seiner Eigenart und selbständig zu geben, aber der Mensch ist ihr nicht mehr rein das Erzeugnis der Umstände, in denen er aufwächst; auch das Blut, das Stammestum spielt wieder seine Rolle.¹⁸⁾ In diesem Sinne hatte schon Taine, der Präger der Milieutheorie, auf die Bedeutung der Rasse und der ganzen physischen und historischen Entwicklung hingewiesen. Das Zusammentragen unzähliger kleiner, scheinbar unbedeutender Einzelheiten, das die französischen Naturalisten so eifrig betrieben haben, geht nicht zum wenigsten auf Taines Einfluß zurück.

¹⁸⁾ Kunstwart, 13. Jahrgang, 6. Heft.

Nur wer in einem Lande selbst gelebt, seine Bewohner in ihrem alltäglichen Leben, ihrem Milieu, kennen gelernt hat, dazu über die Fähigkeit scharfer Beobachtung und psychologischer Analyse verfügt, wird in der Charakteristik des Volkstums etwas leisten können. Für die Wiedergabe der Landschaft kommen noch Gaben in Betracht, die auch dem Landschaftsmaler eigen sein müssen, ein für das Sehen von Formen und Farben künstlerisch geschultes Auge und starkes Naturgefühl. Alle diese Vorzüge kann aber auch ein Dichter besitzen, der nicht in dem Lande aufgewachsen ist, das er beschreibt, vorausgesetzt, daß er gründliche Milieustudien treibt. Allerdings wird ihm vielleicht die Liebe abgehen, die ein Dichter für seine Heimerde hat. Die eng mit der Heimatliebe verbundene innige Vertrautheit mit dem heimischen Volkstum und der heimischen Landschaft ist der dichterischen Wiedergabe derselben zumeist vorteilhaft. Eigentümliche alte, oft abergläubische Bräuche, von der Kindheit her vertraute Sagen, heimischer Dialekt, Provinzialismen, das alles fließt selbstverständlich, gleichsam unbewußt in die Dichtung hinüber. Die Liebe des Dichters zu seiner Heimat erzeugt oft eine Stimmung, die wie ein feiner, undefinierbarer Hauch über der Dichtung liegt.¹⁹⁾

Adolf Bartels scheidet Heimatkunst von Volksschriftstellerei, die aus einer Gegend mit bestimmtem Volkstum hervorgegangen, für diese Gegend bestimmt ist und gewöhnlich eine lehrhafte Tendenz hat. Er denkt dabei an Pestalozzi und Jeremias Gotthelf. Das Heimatliche sei hier nur Mittel zum Zweck, während die echte Heimatkunst reinere ästhetische Ziele verfolge, das Leben der Heimat um seiner selbst willen und für alle darstelle.

Die Heimatkunst ist eine gesunde Reaktion gegen das Vorherrschen der Großstadt, namentlich Berlins. Auch die Provinz hat das Recht, in der Literatur behandelt zu werden, und dies um so mehr, als in ihr unstreitig gesündere Elemente vorhanden sind als in den großen Zentren, wo sich naturgemäß viele minderwertige Elemente, viele anormale Typen zu-

¹⁹⁾ Else Riemann: Nordfriesland in der erzählenden Dichtung seit Anfang des 19. Jahrhunderts. (Probefahrten. 16. Band.) Leipzig, R. Voigtländer, 1910. S. 4—6.

sammendrängen. Deshalb darf man sich mit Recht freuen über den Erfolg einzelner Dichter, die sich durch Treue in der Erfassung der Eigenart und der Volksseele ihrer Heimat auszeichnen.

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

* * *

Jedes Kunstwerk teilt sich für den Beurteiler in *Inhalt* und *Form*. Der Inhalt ist in seltenen Fällen ganzes Eigentum des Dichters; fast immer läßt sich (wie wir des weiteren noch sehen werden) auf dieses oder jenes als Ort der Entlehnung zurückweisen. Die Form dagegen, sofern sie originell ist, kann dem Dichter niemand streitig machen, weil sie ein Teil seines Selbst ist.

Unsere Untersuchung teilt sich demnach in zwei Teile: *Inhalt* und *Form*. Zum Inhalt, auf den wir zunächst eingehen wollen, sind zu rechnen:

- a) die Idee,
- b) die Charaktere,
- c) der Stoff,
- d) die Handlung,
- e) Zeit und f) Ort der Handlung.

Was die Form betrifft, so kommt dabei in erster Linie der Aufbau der Handlung in Betracht. Sodann ist die Frage der Objektivität zu behandeln und zu zeigen, wie die Charaktere, das Seelenleben, die Außenwelt in ihren verschiedenen Erscheinungen, die Zeit, die Ereignisse und die Gespräche wiederzugeben sind. Ferner sind zu berücksichtigen: der Stil der Erzählung, die Einteilung des Romans und der Titel.

Es ist klar, daß manche Punkte in bezug auf Inhalt und Form sich berühren und daß demnach die Ausführungen des 2. und des 3. Abschnittes manchmal ineinanderfließen.
