



Digitaliseret af / Digitised by

DET KONGELIGE BIBLIOTEK
THE ROYAL LIBRARY

København / Copenhagen

Før oplysninger om ophavsret og brugerrettigheder, se venligst www.kb.dk

For information on copyright and user rights, please consult www.kb.dk



G. Frances.

Emile Zola.

1899.

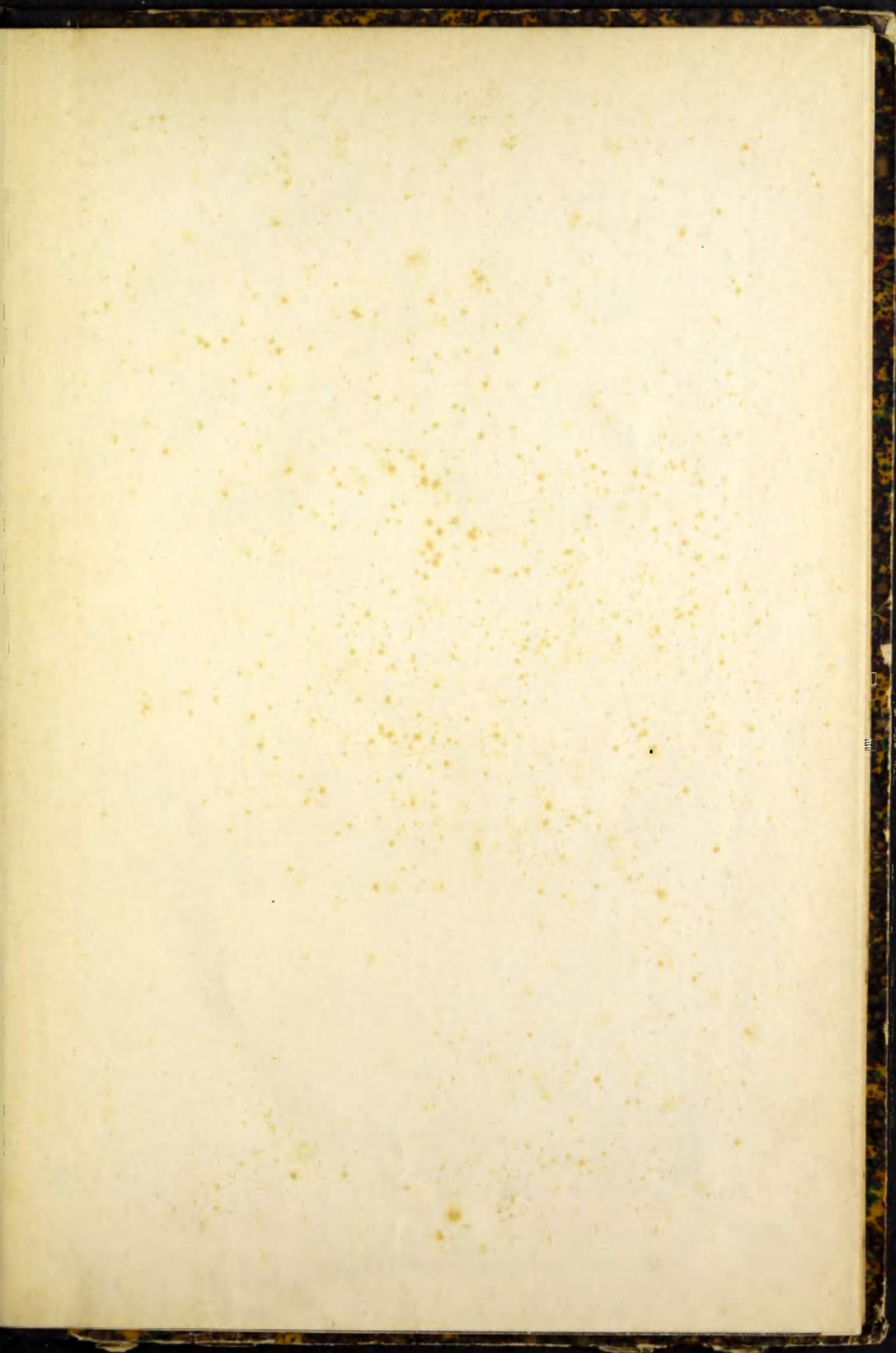
30² - 130 - 8

DET KONGELIGE BIBLIOTEK



130020732874





Emile Zola.

Von

Georg Brandes.

Litterarische Volkshefte.

Gemeinverständliche Aufsätze
über litterarische Fragen der Gegenwart.

Herausgegeben

unter Mitwirkung der Herren: Dr. Georg Brandes, Dr. Heinrich Zulthaupt,
Prof. Dr. Moriz Carrière, Dr. M. G. Conrad, Dr. Heinrich Hart, Julius
Hart, Wolfgang Kirchbach, Prof. Dr. Max Koch, Prof. Dr. M. Lazarus,
Prof. Dr. Adolf Stern u. a.

Dr. Eugen Wolff und Leo Berg.

Preis 50 Pfg. pro Heft.

Die ganze Serie von 10 Heften Mark 4,50

Bitte die Rückseite zu beachten.

Richard Eckstein Nachfolger

(Hammer & Runge)

Berlin W., Link-Strasse 18.

Litterarische Streiflichter.

Die „freie“ Kunst.

Ehedem übte man die Dichtkunst zur Erholung. Man schuf aus freier „Lust am Fabulieren.“ Der moderne französische Naturalist „schafft“ und „dichtet“ nicht mehr. Er arbeitet im Schweiße seines Angesichts auf dem Ackerland der modernen Poesie; sein Werk ist Frohdienst in den tiefsten äußersten Schichten der modernen Gesellschaft. Daher die Gediegenheit, Größe und Wucht ihrer Arbeiten, daher aber auch das traurige und farblose Aussehen ihrer Gestalten.

Leo Berg.



Naturalismus und Moral.

Zola thut sich etwas darauf zu Gute, daß er feinsteils die ungebundene Liebesleidenschaft niemals in einem so schönen oder verlockenden Lichte schildert, sondern sie stets in den Schlamm hinab platschen läßt. Er hätte hinzufügen können, daß er und alle aus Balzac's Schule überhaupt niemals eine höhere Moral brauchen, als die eben gang und gebe ist, noch jemals Hinblick auf eine andere Gesellschaft nehmen als auf die bestehende. . . Hierauf beruht es, daß sie, bei aller Redlichkeit in Ausmalung von Gesellschaftsverhältnissen und Situationen, welche die frühere Litteratur selten so zu behandeln wagte, eben so furchtjam wie nichtsagend als Denker und Moralisten sind.

Georg Brandes.



Qui pro quo.

Zuweilen eine Reihe fürchterlicher und häßlicher Gedanken, wie ein Zug Galeerenklaven, jeder gebrandmarkt — der Dichter führt sie an der Kette in das Bagno der Poesie

H. Heine.



Ein letztes Wort.

Scheiden wir nicht voneinander, ehe wir uns über die Lebensfrage der modernen Dichtung völlig klar geworden sind: inwiefern hat der Naturalismus Berechtigung in der Poesie? oder um die Frage sogleich richtig zuzuspitzen — denn gegen die nackte Darstellung des Schönen erhebt Niemand Widerspruch —: inwiefern hat die naturgetreue Wiedergabe des Häßlichen und Veinlichen Berechtigung in der Poesie? Die Vorbedingung jeder künstlerischen Schöpfung und Wirkung beruht in einer optimistischen (oder richtiger gesprochen: positiven) Weltanschauung. Optimismus, in diesem Sinne, ist durchaus nicht Opportunismus, die optimistische Weltanschauung besteht durchaus nicht in dem Bewußtsein, wie wir's „so herrlich weit gebracht“. Läuternd kann die Kunst nur auf uns wirken, wenn sie die Harmonie zwischen Natur und Geist bejaht und verstärkt. Der Optimismus, also verstanden, leugnet aber 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 lüsternd suchen, er wird es nur anwenden, wo es sich als nothwendiges Glied des Gesamtmechanismus anfrängt, am unbedenklichsten, wo es gerade zur Erhöhung des ästhetischen Gesamteindrucks beiträgt. Nur nach dieser Richtung liegt der hohe Gewinn, den ein künstlerischer Naturalismus der Dichtung bringen kann.

Engen Wolff.

Litterarische Volkshefte Nr. 10.

Emile Zola.

Von

Georg Brandes.



Berlin 1889.

Richard Eckstein Nachfolger
(Hammer & Runge.)



Vorwort.

Es hat in der Absicht der Herausgeber gelegen, im Zusammenhang mit Zola's Naturalismus die Grenzen von Poesie und Wissenschaft untersuchen zu lassen. Da der zur Bearbeitung dieses Themas in Aussicht genommene Herr trotz wiederholter Zusage das Heft nicht lieferte, erklärte sich Georg Brandes zur Ueberlassung seines zuerst in der „Deutschen Rundschau“ erschienenen, schon 1886 geschriebenen Aufsatzes bereit. Dieser Beitrag zur Zola-Litteratur dringt von einem wesentlich anderen Ausgangspunkte in das Thema ein. Indem er jedoch namentlich die Symbolik des angeblich so krassen Naturalisten aufdeckt, giebt Brandes zugleich einen wichtigen Fingerzeig zur Erkenntniß jener Grenzen von Poesie und Wissenschaft. Deun wir glauben die Endabsicht unseres verehrten Mitarbeiters nicht zu verkennen, wenn wir aus seiner hier vorliegenden Untersuchung folgern, daß der wahre Dichter, und sei er auch beirrt durch die krassest naturalistische Theorie, doch immer und immer wieder durch innern Drang, d. i. durch unbewusste Nöthigung seiner Künstlernatur getrieben wird, aus der Fülle der zufälligen Einzelercheinungen das nothwendige Gesamtbild herauszukrystallisiren. Das ist der Anfang der Poesie und die Grenze des Naturalismus.

* * *

Noch ein Wort zum Abschied! Mit diesem Hefte endet die angekündigte Serie der „Litterarischen Volkshefte“. Mangelnde Theilnahme ist nicht der Grund ihres Abschlusses. Die Idee und Richtung des Unternehmens hat sich als glücklich und erfolgreich erwiesen. Aber die Herausgeber wünschen sich auf dem neu vorbereiteten Boden allein, jeder im Sinne seiner individuellen Anlage, zu bethätigen. Sie sind dem Publikum für Verständniß und Nachsicht zu Dank verpflichtet und hoffen — wenn auch an anderem Orte — auf Wiedersehen!

~~~~~  
Alle Rechte vorbehalten.  
~~~~~



Als Profaschriftsteller geht Zola von Taine aus. Sechszwanzig Jahre alt, sagt er von dem Verfasser der „Geschichte der englischen Literatur“, daß „die neue Wissenschaft, die aus Physiologie und Psychologie, Geschichte und Philosophie bestehe, ihre höchste Entfaltung in ihm gefunden habe.“ Taine ist seiner damaligen Auffassung zufolge „die höchste Offenbarung unseres Wissensdranges, unseres Untersuchungstrebens und unseres Hanges, Alles zu einem einfachen Mechanismus zurückzuführen, der zu den mathematischen Wissenschaften gehört“.

Taine war mit anderen Worten augenscheinlich der erste zeitgenössische Denker, den Zola las und verstand.

Es fand sich eine gewisse Uebereinstimmung zwischen den natürlichen Reigungen und den ursprünglichen Sympathien des älteren und des jüngeren Schriftstellers. Zola hatte wie Taine eine Vorliebe für das, was reich und breit ist, für das Kräftige und Derbe.

Taine war ein Jordaens, und Zola war ein Jordaens. Das Massive bei Taine, all' das Schwelgen in Farben und Formen, in Naturschauspielen, in Orgien und Gewaltthatigkeiten, gefiel Zola.

Sie liebten ferner alle Beide eine gewisse verständige Trockenheit und Einfachheit in dem Grundriß eines Buches und eine überströmende, bisweilen ermüdende Fülle in den Einzelheiten, die von dem scharfen Rahmen umfaßt wurden. Sie waren Systematiker und Beschreiber alle Beide.

Daß bei Taine die Umgebungen so viel und der einzelne Mensch so wenig bedeutete, machte anfangs Zola stutzen und rief seinen jugendlichen und leidenschaftlichen Protest hervor. „So lange Taine dem Dichter und dem Maler ein wenig Menschlichkeit, ein wenig freien Willen und persönlichen Schwung einräumt, kann er sie nicht ganz zu mathematischen Regeln zurückführen.“ Er behauptet die Souveränität des Genies dem Haufen gegenüber. Taine's Methode scheint ihm nur brauchbar bei Massenunternehmungen oder gemeinschaftlichen Werken, wie die Pyramiden Aegyptens und die großen Völker-Epopöen; sobald man die Persönlichkeit, den Flug und Schwung des freien und unregelmäßigen Menschen einführt, schnarren alle Federn, und die Maschine birzt.

Doch wenige Jahre später schlägt er um, geht ganz in die mechanische Anschauung auf, eignet sich sogar Taine's Ausdruckweise an und gebraucht mit Vorliebe dessen trozigsten Jugendstil. Vor „Thérèse Raquin“ setzt er als Motto die bekannten Worte, die seiner Zeit Taine so viele Unannehmlichkeiten verschafften: „Tugend und Laster sind Producte wie Bitriol und Zucker.“ In der Vorrede seines großen Werkes „Les Rougon-Macquart“ schreibt er einen Satz, der aussieht, als wäre er nach Taine copirt: „Die Erblichkeit hat ihre Gesetze wie die Schwere.“ Wie die Schwere? Vielleicht. — Nur ist zu bemerken, daß wir die Gesetze der Schwere kennen, aber von den Gesetzen der Erblichkeit so gut wie gar nichts wissen.

Er spricht endlich hier mit einer Wendung, die dasselbe Vorbild verräth, von seinen Versuchen, den Faden zu finden, der mathematisch sicher von dem einen Menschen zu dem andern führt. So vollständig ist er hier für die Lehre gewonnen, der er sich anfangs zu widersetzen strebte.

Nichts von dem, was Taine geschrieben, hatte solchen Eindruck auf ihn gemacht, wie der Aufsatz über Balzac, in dem er seinen zweiten großen Führer fand. Dieser Aufsatz, der damals für eine der verwegendsten literarischen Handlungen galt, stellte mit einem herausfordernden und übertreibenden Vergleich einen noch unstrittenen Romanverfasser an die Seite Shakespeare's; aber er machte Epoche, und er führte in die Literatur einen neuen Ausdruck und einen neuen Maßstab für den Werth dichterischer und historischer Werke ein: Zeugnisse darüber, wie der Mensch ist.

Taine schloß nämlich folgendermaßen: „Mit Shakespeare und Saint-Simon ist Balzac das größte Magazin von Zeugnissen, das wir über die Beschaffenheit der menschlichen Natur besitzen“ (documents sur la nature humaine).

Zola machte hieraus sein ungenaues Stichwort: documents humains, zu welchem Edmond de Goncourt in der Vorrede zu La Faustin mit Unrecht die Vaterschaft beansprucht.

Wiederum war es eine gewisse Ähnlichkeit in der Naturanlage, welche bewirkte, daß Balzac so mächtig in Zola einschlug. Ihn sprach das Unverdorssene an dem großen Arbeiter und das Colossale in seiner Arbeit an. Er fand bei ihm den Sinn für das Moderne: Balzac hatte als Dichter sein eigenes Zeitalter dargestellt; und den Sinn für das Wirkliche: Balzac hatte nicht verschönern wollen; endlich den Sinn für das Umfassende: die Idee, alle die einzelnen Romane zu einem großen Ganzen zu verbinden. Bei Taine sah Zola zum ersten Male Balzac nach Verdienst geschätzt, und diese Werthschätzung spornte natürlich seinen eigenen Muth und seine eigene Hoffnung an.

Außerdem fand er bei Taine eine Kunsttheorie, die ihn ganz befriedigte. Es war die alte, hier nur von aller Metaphysik befreite Lehre der deutschen Aesthetik, daß das Ziel des Kunstwerkes das ist, irgend eine wesentliche oder hervorragende Eigenschaft, irgend eine wichtige Idee klarer und vollständiger zu offenbaren, als die wirklichen Gegenstände es thun. Diese Definition kam sowohl seinem Drange nach Wirklichkeit wie seinem Drange nach Persönlichkeit in der Kunst entgegen.

Und er drückte denselben Gedanken mit seinen eigenen Worten aus, indem er sagte: „Un oeuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament.“ Später, als er sich in das Wort „Naturalismus“ verliebt hatte, ersetzte er den theologischen Ausdruck „création“ mit dem gottlosen Ausdruck „nature“.

I.

Diese Definition, daß das Kunstwerk ein Stück Natur ist, durch ein Temperament gesehen oder ausgefaßt, ist frisch und durch ihre Einfachheit ansprechend, aber durchaus nicht so bestimmt, daß sie zur Ausschließung all' der Kunst gebraucht werden kann, welche der Verfechter des Naturalismus verwirft oder verschmäht.

Schon das Wort „Temperament“ ist unbestimmt; es heißt zunächst eine kräftige angeborene Eigenthümlichkeit. Es kann durch körperliche und siuuliche Beschaffenheit, durch Eigenthümlichkeit, durch Lebensanschauung übersetzt werden — Ausdrücke, die verschiedene Möglichkeiten eröffnen. Temperament geht zunächst auf das Blut: leichtblütig, warmblütig, schwerblütig, kaltblütig. Taine sagt: Eigenschaft, Fähigkeit, Idee. Zola sagt: Blut. Er meint zunächst eine kräftige angeborene Eigenthümlichkeit.

Nun ist die Frage, inwiefern diese Eigenthümlichkeit das umformt, was zuerst „Schöpfung“, später „Natur“ genannt wurde.

Deun der Nachdruck fällt auf dieses Glied. Zola nannte sich ja später „Naturalist“ nach dem Gegenstande, nicht „Personalist“ nach dem Temperament.

Die Frage ist also: Ist das von dem Temperament umgebildete Stück Natur noch Natur? Das heißt, Natur für die Anderen. Wann hört die umgeformte Natur auf, Natur zu sein?

Wenn ich eine nackte Mauesgestalt male, dann male ich Natur. Stelle ich eine Berglandschaft dar, dann male ich Natur. Wenn ich (wie Böcklin) den gestraften Prometheus male, ungeheuer, hoch oben in dem Nebel über den Bergesgipfeln ausgestreckt, ist dies dann Natur oder nicht?

Wenn ich ein Skelett male, dann male ich Natur. Wenn ich den Tod als Skelett male, ist das noch Natur? Wenn ich (wie Max Klinger) den Tod als Skelett male, das früh Morgens mitten in einer blumenreichen Sommerlandschaft seine Nothdurft verrichtet, ist da die Natur vom Temperament getödtet?

Man sieht, wie leicht das Natürliche ins Phantastische hinübergleitet. Und wenn man liest, wie Zola seine Ansicht vertheidigt, entdeckt man auch, daß der Stachel seines Angriffs gegen die sogenannte historische Kunst gerichtet ist, während die phantastische außer Acht gelassen wird.

Zola hat nie die Art der Phantasiemirksamkeit präcisirt, welche er bekämpft. Aber das, worauf er's eigentlich abgesehen hat, ist das lose Erfinden der Einbildungskraft, welche über den Gegenständen und außerhalb der dargestellten Menschen schwebt.

Es war einst der Stolz der Dichter, daß sich ihre Phantasie frei zwischen dem Nordpol und Südpol bewegen konnte; aber man braucht nicht so weit nach der Natur zu reisen. Niemand kann ja doch Anderes schildern als das, was er mit seinen eigenen Augen sah oder in seinem eigenen Gemüth erlebte.

Zola will, wie schon angedeutet, besonders gegen die historische Richtung in der Kunst opponiren.

Er räsonnirt folgendermaßen: All' die alten Principien, das romantische Princip so gut wie das classische, wurden auf Arrangement der Natur, auf der systematischen Amputation der Wahrheit gegründet. Man ging davon aus, daß die Wahrheit an sich unwürdig sei, und daß Poesie nur dann entstehe, wenn man die Natur läutere und beschneide, vergrößere und verschönere. Die verschiedenen Schulen kämpften mit einander darüber, welche Verkleidung man der Wahrheit anlegen solle. Die Classiker hielten fest an dem antiken Costüm; die Romantiker machten eine poetische Revolution, um sie in Rittertracht und Harnisch zu stecken. Jetzt komme der Naturalismus und erkläre, daß die Wahrheit nackt gehen könne und keinerlei Draperie bedürfe.

Die Frage ist nur, ob nicht das, was jetzt das Temperament genannt wird, ganz wie das, was vorher der Geschmack, später die Phantasie genannt wurde, läutert und beschneidet, vergrößert und verschönert? Ob nicht das naturalistische Temperament gezwungen wird, seine Draperie über die Wahrheit zu werfen, gerade so wie der classische Geschmack und die romantische Phantasie es gethan haben.

Die Antwort muß lauten: daß auch nicht der Naturalismus jener Umbildung der Wirklichkeit entgehen kann, die sich aus dem Wesen der Kunst ergibt. Ihr Vorzug vor der historischen Kunst kann nicht auf diesem Punkte gesucht werden, sondern darin, daß diese Richtung reichliche Gelegenheit hat, Modelle zu benutzen, während der historische Dichter in der Regel die Wahl hat, in der alten Tracht einen Zeitgenossen oder eine Puppe darzustellen. Spielhagen hat treffend den modernen Künstler mit Odysseus in der Unterwelt verglichen. Als Odysseus den Schatten begegnet, muß er ihnen erst Blut zu trinken geben, bevor sie ihm Rede stehen können. Das Modell sei das Blut der Wirklichkeit, ohne welches das Geschöpf der Phantasie leblos bleibe.

Es giebt ein Modell, welches der Romandichter immer bei der

Hand hat, das ist er selbst. Deshalb fängt er fast immer bewußt oder unbewußt mit Werken an, in denen er selbst dem Helden Modell gestanden hat.

Zola ist keine Ausnahme. In „La Confession de Claude“*) ist Hauptperson, Modell und Dichter eins. Daß das eigene Gemüth des Verfassers sich hier in der Wiedergabe mit Macht geltend machen muß, ist klar. Das schildernde und das geschilderte „Ich“ haben hier allzu viele Berührungspunkte, um so mehr, da die Darstellung bis zum Aeußersten empfindsam ist. „Brüder“, sagt Claude, „mein armes Wesen wird unanhörlich von dem Fieber der Sehnsucht und des Entbehrens geschüttelt.“ Der stete Gegensatz hier ist der zwischen dem Heim der Kindheit und der Umgebung des Jünglings. Dort die Provence mit ihrer Sonne, hier Paris mit seinem Roth und Claude's Kammer mit ihrem Elend. Es offenbart sich bei dem Verfasser eine Art Schrecken über das Häßliche und Widerwärtige in dem wirklichen Leben, welcher doch so beschaffen ist, daß der Gegenstand, der den Menschen in ihm abstößt, den Künstler in ihm magisch anzieht. „Dieses ist“, ruft er den Genossen seiner frühesten Jugend zu, „eine Welt, die ihr nicht kennt. Das Studium derselben macht schwindlig Ich möchte diese Herzen und Seelen durchforschen, vielleicht würde ich nur Schlamm auf dem Grunde finden, aber ich möchte diesen Schlamm untersuchen.“

Es wird hier unter dem Schluchzen der Seele eine Art pessimistischer Dogmatik verkündet. Die französischen Dichter, die, wie Musset und Murger, ein Bild von den Geliebten ihrer Jugend gegeben haben, als ehrbar, unschuldig leichtsinnig oder anmüthig leichtfertig, werden einer anschnückernden Verlogenheit beschuldigt.

„Man nennt sie die Dichter der Jugend, diese Lügner, die gelitten und geweint, und die dann jenen Weibern, die ihre Jugend zerstörten, Flügel an die Schultern gegeben haben. Ihre Geliebten waren in Wirklichkeit infam; ihre Liebe führte all' das Grausige mit sich, das eine Liebe aus der Gasse erzeugt. Sie selbst wurden betrogen, verwundet, in den Schlamm gezogen, hernach haben sie dann ihre ungesunde Liebe beweint und eine Welt der Lüge aus jungen Sünderinnen geschaffen, die in ihrer Sorglosigkeit und Lebenslust reich an Liebreiz sind. Sie lügen, sie lügen, sie lügen.“

*) Deutsch. Grossenhain i. S. 8, 1888. Verl. v. Baumert & Ronge.

Zola war also im Voraus entschlossen, die Rehrseite zu schildern, der Dichter der Rehrseite zu werden.

Dieses Buch, das seine eigenen Erlebnisse behandelt, verräth denn auch mit aller wünschenswerthen Deutlichkeit eine der Richtungen, in welche er seine Gegenstände umbilden wird, indem es seinen frühentstandenen pessimistischen Hang offenbart und begründet.

Und wenn bei ihm, wie bei anderen Romandichtern, der Blick sich nach und nach immer mehr erweitert, so daß er nicht mehr nur sich selbst und sein Eigenes schildert, sondern eine Fülle von Gestalten, die von ihm selbst weit verschieden sind, außerdem Gebäude und Gegenden, Magazine und Fabriken, Gärten und Gruben, Land und See, die Welt der Thiere und der Pflanzen, „die ganze Arche Noäh“ malt, dann müssen wir trotzdem in all' Diesem immer ihm selbst begegnen.

Indem er sich in seinen Gegenstand vertieft, theilt er ihm unwillkürlich und nothwendig einen großen Theil seines eigenen Wesens mit.

Welches ist nun nach Zola's eigener Auffassung sein Temperament beim Beginn seiner Laufbahn?

Er schreibt über „*Germinie Lacerteux*“ von den Brüdern Goncourt: „Ich muß bekennen, daß mein ganzes Wesen, meine Sinne und mein Verstand mich zwingen, dies zum Aeußersten gehende und fieberhafte Werk zu bewundern. Ich finde darin alle die Fehler und alle die Vorzüge, die mich in Leidenschaft versetzen: eine unbezwingbare Energie, eine souveräne Verachtung vor dem Urtheil der Dummen und der Furchtsamen, eine große und stolze Kühnheit, eine außerordentliche Kraft in der Farbe und im Gedanken, endlich eine künstlerische Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, die in diesen Tagen der Pfluscheri eine große Seltenheit ist.“

Er gibt zu, daß sein Geschmack vielleicht verdorben ist, aber ihm schmecken stark gewürzte literarische Gerichte, die *Décadence*-Werke, in welchen eine krankhafte Empfindlichkeit die kräftige Gesundheit der classischen Zeitalter ersetzt hat.

Er hat sich gekannt, aber nicht ganz. Die Energie der Brüder Goncourt war von der scharfen Art, nicht von der breiten. Sie läßt sich nicht quantitativ, wie die seine, messen. Und er stand von Anfang an der Classicität und der Romantik viel näher als sie.

II.

Sehen wir das Temperament und die Wirklichkeit bei ihm einander gegenüber. Ich nehme einige Beispiele aus seinen Romanen der siebziger Jahre.

Zuerst aus dem ersten Roman der großen Romansfolge: „La fortune des Rougon.“*)

Es ist in den Tagen des Staatsstreiches, December 1851. Zwei verliebte Kinder, ein siebzehnjähriger Knabe und ein dreizehnjähriges Mädchen wandeln dort unten in der Provence des Nachts umher und hören aus der Ferne den Laut des Marsches und Gesanges der kommenden Insurgenten.

„Silvère lauschte, konnte aber durch den Sturm die Stimmen nicht anfassen, deren Schall durch die Höhen, die zwischen ihnen lagen, gedämpft wurde. Aber plötzlich zeigte sich eine schwarze Menge an der Biegung des Weges, und die Marseillaise, gesungen mit rachedürstiger Wuth, schwang sich gen Himmel empor, schreckenerregend.“

„Die Schar zog den Hügel hinab im stolzen, unwiderstehlichen Schritt.“

„Man konnte sich keinen großartigeren Anblick denken, als das Hervorbrechen dieser paar Tausend Menschen in die Todtenstille der Nacht. Der Weg war zum Strom geworden, der lebendige Wellen rollte, die nie enden zu wollen schienen, und unaufhörlich zeigten sich bei jeder Wendung des Weges neue schwarze Massen, deren Gesang die starken Stimmen dieses Menschenstromes mehr und mehr aufschwellen ließ Die Marseillaise erfüllte den Himmelsraum, als wäre sie von Riesenmunden hineingeblasen in ungeheure Trompeten, die mit den trockenen Tönen des Messings sie zitternd in alle Richtungen des Thales hinausschleuderten. Und die schlummernde Landschaft erwachte mit einem Schlage. Sie erzitterte von dem einen Ende bis zum anderen wie ein Trommelfell, wenn die Trommel gerührt wird; sie vernahm den Widerhall bis in ihr Innerstes und wiederholte mit mannigfachem Echo die brennend leidenschaftlichen Töne des Nationalgesanges.“

*) Deutsch. Grossenhain und Leipzig. 1882. Verlag von Baumert & Ronge. Emil Zola's Volks-Romane. Herausgegeben von Roderich Rohde. I. Bd.

„Und dann war es nicht nur die Menschenschar, welche sang, die Landschaft rief nach Rache und Freiheit während dieser Bewegung ihrer Luft und ihres Erdbodens.“

Die Landschaft hier ist also keine gewöhnliche nächtliche Landschaft, sie lebt wie ein menschliches Wesen; Felsen, Wiesen und Felder, jedes kleinste Gebüsch nimmt an dem ungeheneren Chorgesang Theil. Er ist in der Landschaft, Er, der sie malt. Das Temperament dringt in die Natur ein und bildet sie um. Sie wird von Zola umgestaltet, damit er den Eindruck erhöhe von der Entschlossenheit und Kraft der marschirenden Truppe.

Der muthige Knabe beschreibt die Schar, Gruppe für Gruppe, je nachdem sie an den Kindern vorbeiziehen. Er nennt jede Abtheilung und charakterisirt sie mit hoher Begeisterung. „Das sind die Holzhaner aus den Seilwäldern, die werden Sapeure sein Das sind die Männer von La Palud die Leute dort haben nur Sensen, aber die werden die Soldaten niedermachen, wie man Gras mäht Saint-Eutrope! Mazet! Les Gardes! Marsanne! Der ganze nördliche Abhang der Seille! Das ganze Land ist mit uns!“ Manchmal kommt es dem jungen Mädchen vor, „als ob die Leute gar nicht mehr marschiren, sondern die Marseillaise, dieser barsche Gesang, mit seinem schrecklichen Wohlklang sie mit sich fortrisse.“

Diese Stelle ist fast homerisch. Sie erinnert ein wenig an das Schiffsverzeichnis aus dem zweiten Gesange der Iliade. Zola hat diese Ähnlichkeit zu erreichen versucht; er sagt es gerade heraus, an einer Stelle, weiterhin, wo er den Faden wieder aufnimmt, nachdem er die schmutzigen, politischen Intriguen der Bewohner von Blassans geschildert hat:

„Die Schar der Empörer begann von Neuem ihren heldenmüthigen Marsch durch die kalte und klare Landschaft. Es war wie ein breiter Strom von Begeisterung. Jener Hauch des Heldengedichts, der Silbere und Miette mit sich fortriß, kreuzte mit seiner heiligen Großmuth die schändlichen Comödien der Familien Macquart und Rougon.“

Jedoch Arbeiter aus der Provence, in dem Lichte der Helden aus der Iliade gesehen, das ist der Antheil des Temperaments an der

Sache, nicht der eigene Antheil der Natur. Das ist nicht nur Romantik, wie das frühere Beseelen der Landschaft. Es ist der klassische Stil.

Und dieses ist nicht die einzige Parallele mit der Dichtung des alten Griechenlands in „La fortune des Rougon“. Zola wollte, um einen Gegensatz zu haben zum blutigen Verbrechen des Staatsstreiches, eine kindliche Liebesidylle schildern. Auf Kindheits Erinnerungen gestützt, wollte er ein modernes Seitenstück zu der altgriechischen Novelle von Daphnis und Chloe ausführen. Man fühlt durch seine Erzählung hindurch das Vorbild, und er gesteht im Grunde selbst ein, daß er es gehabt hat. Beim Beginn seiner Darstellung sagt er, daß die jungen Menschen „eine jener Idyllen durchlebt hatten, die unter den Familien der arbeitenden Klasse entstehen, in denen man noch die primitiven Lebensverhältnisse der alten griechischen Novellen findet. Und am Schlusse sagt er: „Ihre Idylle bewahrte ihre seltene Anmuth, die an eine altgriechische Novelle erinnerte.“

Aber so viel ist klar: zwei arme Kinder der Provence in unsern Tagen im Stile altgriechischer Hirtenerzählungen dargestellt, das ist nicht eben Abschreiben der Natur; die persönliche Eigenthümlichkeit, wie sie noch dazu von der Cultur bereichert und entwickelt worden (also nicht das Temperament allein), ist hier im höchsten Maße wirksam gewesen.

Der Reiz und das Pikante in jener alten hellenischen Erzählung ist bekanntlich, daß in den zwei Kindern langsam, ganz langsam die Liebe erwacht. Die Sehnsucht keimt, wächst und versteht sich nicht selbst. Chloe badet in den Quellen vor den Augen von Daphnis; beide schlafen nackt unter demselben Ziegenfell, ohne eine unwiderstehliche Anziehung an einander zu empfinden.

Zola gab der Idylle neue Anmuth, neuen Reiz und tragischen Ausgang; aber wir sehen seinen Silvere und seine Miette zusammen herumstreifen wie Daphnis und Chloe. Sie schwimmt des Nachts vor seinen Augen, und derselbe Mantel bedeckt sie alle Beide, wenn sie einschlafen.

Doch Zola hat sich nicht damit begnügt, einer klassischen Inspiration nachzugehen, um eine moderne Wirklichkeit darzustellen. Er bedurfte des Symbols, des romantischen Symbols, ohne sich doch von der Wirklichkeit entfernen zu wollen. Der große Romantiker Delacroix

hat das bekannte Bild „Die Freiheit auf den Barrikaden“ gemalt: das junge Mädchen mit der rothen Haube und dem Säbel in der Hand, welches die Erinnerung an eine Göttin der Freiheit hervorrufft, und an ihrer Seite den Knaben aus dem Volk mit dem festen drohenden Blick und dem Gewehr in der Hand.

Das scheint Zola vorgeschwebt zu haben. Er will auf irgend eine Weise Miete in dieser Richtung hin heben, sie umbilden. Sie hat sich erboten, die Fahne der Empörer zu tragen. Diese halten sie für zu schwach dazu. Sie zeigt ihnen dann ihre vollen weißen Arme. Und er schreibt:

„Wartet, sagte sie. Sie riß schnell ihren Mantel ab und zog ihn wieder an, nachdem sie das rothe Futter nach außen gekehrt hatte. Da stand sie nun in der weißen Helle des Mondenscheins, gekleidet in einen weiten Purpurmantel [er ist aus einfachem Kattun], der ihr ganz bis an die Füße hinabfiel. Die Haube, die leicht auf ihrem Kopfe saß, schmückte sie wie eine phrygische Mütze [die Kapuze hat einer solchen vorher nicht geglichen; jetzt gleicht sie ihr], sie ergriff die Fahne, drückte deren Stange gegen ihre Brust und hielt sich gerade und schlank zwischen den Falten dieses blutigen Banners In diesem Augenblick war sie die jungfräuliche Freiheit selbst.“

Punkt für Punkt, Zug um Zug fühlt man hier, wie das Temperament die Naturbeobachtung umformt, das Modell umdichtet. Zola will die Wirkung erreichen, daß dieses Kind, das mit der Kugel in der rechten Brust zusammensinkt, die vom Staatsstreich ermordete Freiheit selber ist.

Von Anfang an ist deshalb Lyrik in der Weise, wie er sie und den Jungen schildert. Wir sehen sie stets in der Verklärung, worin ihre Personen vor einander stehen.

Zuerst schauen Beide, jedes an seiner Seite des Brunnens, nichts mehr von einander, als das Spiegelbild im Wasser; selbst die Stimmen werden umgeformt, verschleiert durch das Echo im Brunnen. Und wenn sie sich später begegnen, erhebt sich die Sprache der Erzählung zu einer Schwärmerei, die an Victor Hugo erinnert. „Das Lächeln des Mädchens warf Licht über den Raum zwischen ihnen.“ „Es war nun ein Gesang in ihrem Herzen, der das Geschrei ihrer Feinde über-täubte.“ Der graue Nebel, der ihre Schläfen liebte, wird bezeichnet

als „der dufende Schleier, der noch wie gesättigt war von der Wärme und dem Wohlgeruch der üppigen Schultern der Nacht.“ Der Stil bereitet uns darauf vor, in ihr eine Verkörperung von Unschuld, Großmuth und rührender Jugend zu sehen, bis sie sich in der Todesstunde zum Symbol entfaltet.

So benimmt sich Zola, wenn er den Eindruck von etwas Erhabenem und Keinem hervorbringen will.

Auf verwandte Weise geht er zu Werk, wenn es ihm darauf ankommt, den Eindruck naiven Wohllebens hervorzubringen; eine jener künstlerischen Wirkungen, in denen Zordaens seine Stärke hatte.

Er schildert im „L'Assommoir“^(*) einen Mittagschmaus bei einer Arbeiterfamilie, eine Mahlzeit, deren einziges Gericht eine Gans ist. Gervaise vermag nicht, mehr Gerichte zu geben; aber die Gans ist ein Lurusgericht; sich den Genuß derselben gestatten zu können, ist eine Leppigkeit, deren man lange gedenkt.

Zola muß denn vor Allem die Gans groß machen. So steht sie also da: „ungeheuer, goldgelb, triefend von Saft“. An zwanzig Personen essen davon. Sie „sättigen ihre Bier“ an der Gans. Alle essen, als hätten sie acht Tage gefastet, und Alle überladen sich den Magen an der einen Gans, so daß sie fast krank davon werden und sich ihre Kleider aufknöpfen müssen.

Aber nicht genug damit, die Gans erfüllt die Straße, ja den ganzen Stadttheil.

„Unterdesseu sah durch die offene Thür das ganze Quartier zu und nahm Theil an dem Schmaus — der Geruch der Gans erfreute und erquickte die Straße. Die Krämerlehrlinge gegenüber, auf dem Trottoir, bildeten sich ein, daß sie von dem Thiere mitäßen; die Fruchthändlerin und die Kaldannenverkäuferin traten jeden Augenblick vor ihre Ladenthüren, um sich am Geruch zu laben und sich um den Mund zu lecken: So viel war gewiß, die ganze Straße war nahe daran, vor Magenüberladung zu plagen Die Gefräßigkeit verpflanzte und verbreitete sich, bis das Quartier Goutte-d'or zulezt ganz und gar nach Essen roch und sich den Bauch hielt in einem ganz verteuflsten Bacchanal.“

^{*)} Deutsch. Grossenhain. Verlag von Baumert & Ronge. 4. Aufl.

Man kann nicht leugnen, das Künstlertemperament hat es hier verstanden, Wirkung aus der einen Gans zu ziehen. Man hätte nicht anders sprechen können, wäre ein ganzer Elefant angerichtet worden.

III.

Zola hat eine Vorliebe für die symbolische Behandlung kleiner wirklicher Züge.

Es ist kein Zufall, daß die Wohnstube der Familie Kongon in Blassans eine sonderbare gelbe Farbe angenommen hat. Möbel, Tapeten, Gardinen, selbst die Marmorplatten auf dem Kamin spielen ins Gelbe. Dieses Gelb ist die Farbe des Neides.

Es hat fernerhin eine schlechte Vorbedeutung für Coupeau's und Gervaise's Verheirathung, daß sie in einer Wolke von Kehrlicht getraut werden, während die Kirche gereinigt wird. Sie sind zu spät gekommen, und während der Küster segt, giebt ihnen der verdrießliche Priester einen kurzen, nachlässigen Segen, als wären sie in der Zwischenzeit zwischen zwei richtigen Messen gekommen, um sich mit einander zu verheirathen, „während der Herrgott gerade ansgegangen war.“

In dem Hause, welches Gervaise bewohnt, befindet sich eine Färberei, und das Wasser, das aus der Färberei herausströmt, spiegelt unaufhörlich die Stimmung der Heldin ab. Als sie hineinzieht mit guten Hoffnungen für die Zukunft, ist das Wasser hellgrün (d'un vert pomme très tendre); sie schreitet lächelnd über den Kinnstein und sieht in der Farbe des Wassers eine glückliche Vorbedeutung. So lange es ihr gut geht, bekommen die drei Ellen Kinnstein vor ihrer Wohnung eine ungeheure Bedeutung für sie, erweitern sich zu einem großen Fluß, den sie gerne recht klar haben möchte, mitten in all dem schmutzigen Kehrlicht der Straße; ein sonderbarer und lebendiger Fluß, den die Färberei im Hause nach der Farbe ihrer zartesten Lannen färbt. Als sie zuletzt zu Grunde gegangen ist, sich aus Hunger preisbietet, und eines Abends nach Hause kehrt, nachdem sie zu ihrer tiefen Beschämung Goujet, dem Manne, den sie geliebt hat, begegnet ist, da ist das Wasser in einen dampfenden Sumpf verwandelt, der sich einen schmutzigen Ablauf in die reinen Umgebungen eröffnet. Und Zola fügt zur noch größeren Deutlichkeit hinzu: „Dies Wasser hatte die Farbe ihrer Gedanken. Sie waren verronnen, die schönen Ströme von himmelblau und hellroth!“

Bisweilen haben diese symbolischen Züge bei Zola einen außerordentlichen Reiz. Als in „L'oeuvre“ der Maler Claude zum ersten Male ausstellt, und zwar in der Ausstellung der von der Jury verworfenen Bilder, wird sein Atelier am frühen Morgen des ersten Ausstellungstages so beschrieben: „Goldparzellen flogen umher, denn da er nicht Geld genug hatte, sich einen vergoldeten Rahmen zu kaufen, hatte er von einem Tischler vier Bretter zusammenschlagen lassen und diese selbst vergoldet“

Wir erleben seine Niederlage, die durch die Rohheit und den Unverstand des Publikums herbeigeführt wird. Nur Eine glaubt im Ernst an ihn, seine Freundin Christine. Er findet sie im Atelier wartend, da er, ganz gebrochen, spät Abends nach Hause kehrt. Sie hat ihm nie angehört, aber gerührt über sein Unglück, im weiblichen Drang zu trösten und aufzurichten, ergiebt sie sich ihm jetzt in einem Sturm von Leidenschaft.

Doch Zola hat nicht jene Goldparzellen vergessen, deren er zwei Bogen vorher erwähnte. Ihre Bestimmung war es nicht allein, einen Rahmen zu vergolden. Nun kommen sie zur Anwendung wie eine Art Brautfackel. Im Dunkel der Nacht funkeln sie allein mit einem Rest vom Tageslicht, gleich einem schimmernden Sternengewimmel.

Bisweilen verwandeln sich diese kleinen halbsymbolischen Züge in eine durchgeführte Symbolik. Sie kann unglaublich und deshalb störend wirken, wie in „Une page d'amour“, wo die Gestalt des alten Weibes, Mutter Fétu, die nur da ist, um den Untergang anzudeuten und vorher zu verkünden, ganz die Rolle spielt, wie in alten romantischen Büchern die Hexen.

Aber die Symbolik kann auch ihre Größe und ihre Kraft haben. So z. B. in „Nana“, einem Roman, der überhaupt nur in geringem Grad auf Beobachtung und Erfahrung beruht. Anfangs ist diese Nana ein zufälliges Individuum, ein loses unzuchtiges Wesen, in einem Hinterhause geboren. Doch wie sich der Roman entfaltet, steigt sie, wird größer und größer, bis sie zuletzt der Geist der Zügellosigkeit wird, der über dem Paris des Kaiserthums schwebt.

Bei den großen Wettrennen in Longchamps hat ein reicher Adliger seinem Pferde ihren Namen gegeben. Es besiegt im Wettkampfe ein englisches Pferd. Dadurch wird der Name des siegenden Pferdes

etwas Französisches, Nationales, und deshalb kann es dazu kommen, daß der Name „Nana“ unter stets wachsendem donnernden Jubelruf über die Menge dahinrollt.

Und es wirkt symbolisch, wenn mit wilder Begeisterung gerufen wird: „Es lebe Nana, es lebe Frankreich!“ Der Ruf erhebt sich in einem Nimbus von Sonnenglanz, bis er mit seinem Triumphklang über hunderttausend Menschen hinsfährt und die kaiserliche Tribüne erreicht, wo die Kaiserin selbst in die Hände klatscht, bis die ganze Ebene den Widerhall des gefeierten Namens an Nana zurückwirft:

„Es war ihr Volk, das ihr huldigte, während sie, aufrecht stehend im Sonnenlicht, Alles beherrschte mit ihrem Sternenhaar und ihrem weißblauen Kleid, das die Farbe des Himmels hatte.“ Sie ist hier etwas mehr als ein Mensch, ein gefallener Engel, ein schädlicher Genius.

Es ist schließlich ein ebenso unzweifelhaftes Symbol, wenn zuletzt, während das dumme Geschrei: „Nach Berlin! nach Berlin!“ ununterbrochen aus der Straße emporsteigt, Nana, zu einem Klumpen eiternder Geschwüre verwandelt, wie das Kaiserreich, dessen Glanz sie war, in den letzten Zuckungen daliegt.

Und wie Nana durch ein französisches Pferd als Zwischenglied zum Kaiserthum verwandelt wird, so wird im „L'oeuvre“ das badende Weib auf Claude's Gemälde die Kunst, weil die Gestalt in den Gedanken Christinen's die künstlerische Vision symbolisirt — die verzehrende Vision, der ihr Leben als Frau hingegeben wird, um dieser Unwirklichkeit als Nahrung zu dienen. Zola hat in Claude's Gang zur Symbolik wahrscheinlich auf seinen eigenen Mangel an Fähigkeit hindeuten wollen, die Umgebung mit dem Naturalismus wiederzugeben, den er stets als Theoretiker predigt und in seiner Praxis so häufig überschreitet.

Keiner von Zola's Romanen ist jedoch von diesem Gange, die Hauptgestalten zu großen Symbolen zu machen, so durchdrungen, wie „La faute de l'abbé Mouret.“ *)

Ein Landsitz in der Nähe seiner Geburtsstadt Aix scheint ihm den ersten Ansporn zu diesem Roman gegeben zu haben.

Seine Phantasie, die immer die Neigung hatte, die breite Lebensfülle auszumalen, wurde durch den folgenden Gegenstand in Bewegung

*) Deutsch. Grossenhain. Verlag von Baumert & Ronge.

gesetzt: einen Garten, in welchem hundert Jahre hindurch Alles aufgewachsen war, wie es wollte. Der Garten gab ihm den Eindruck eines unberührten Urwaldes unter einem Regen von Sonnenstrahlen.

Eines Tages hat er durch einen Zaun undentlich einen ungeheuren Baum erblickt, voll von einem großen Vogelschwarm; er hat einen saftigen Nasen geschaut und den Geruch von einer solchen Fülle wild umher wuchernder Pflanzen eingeathmet, daß es ihm war, als stände der ganze Gesichtskreis um ihn her in Einem würzigen Blumenduft.

Und die Vorstellung von dem Garten des Paradieses hat sich in seinem Gemüth erhoben. Dieser Garten mit seiner geschützten Leppigkeit ist ihm als eine herrliche Umgebung für junge Liebe in ihrem Entstehen und Wachsthum vorgekommen. Als er in dem sehr heißen Sommer des Jahres 1874 sich dieses Eindrucks von seinem achtzehnten Jahre erinnerte, fühlte er unter dem Verfolgen der Familieneigenschaften und Familienschicksale der Geschlechter Rougon-Macquart plötzlich Lust, sich selbst eine Schilderung vom Naturleben und der erwachenden Herrlichkeit der Liebe zu gönnen, die gar wenig mit dem Verderben und dem Verfall des zweiten Kaiserreiches zu schaffen hatte. Und er schrieb seine Variante der Paradieslegende, wie er schon seine Variante des althellenischen Schäferromans geschrieben hatte.

Für manchen alten Dichter und Maler ist der Garten des Paradieses vor Allem das Heim des Friedens gewesen, wo der Löwe an der Seite des Lammes graste.

Für Zola mit seinem Temperament war er die Heimstätte der freien Fruchtbarkeit, das Eden der unendlichen Naturfülle. Sein Ideal war, wie dasjenige des Romanschriftstellers Sandoz im „L'oeuvre“, das große Ganze in dem vollen Strom des allgemeinen Lebens zu schildern (en pleine coulée de la vie universelle). Dieser Sandoz, in welchem Zola sich selbst geschildert hat, liebt vor Allem die mütterliche Erde. „O, du gute Erde,“ ruft er aus, auf dem Rücken liegend, „du, die du unser Aller Mutter bist, des Lebens einzige Quelle! Du, die ewige, unsterbliche, deren Blutumlauf deine Durchrieselung von der Weltseele ist, deren Saft sogar in den Steinen da ist und die Bäume zu unsern großen festwurzelnden Brüdern macht! In dich will ich mich verlieren.“

Um die Natur in ihrer heidnischen Ueppigkeit und ihrem Erzeugungstrieb in sein modernes Werk einführen zu können, bedurfte er eines großen Gegensatzes. Aber zu der Natur als Macht bot sich kein anderer Contrast dar, als das Christenthum, als naturfeindliche Macht aufgefaßt. Zum Leben der Natur im Wachsen und Schwellen, in Begierde und Paarung gab es keinen so scharfen Contrast, als das Leben in strenger und unfruchtbarer Jungfräulichkeit, welches durch das katholische Klostersgelübde erschaffen wird. Das heidnische Alterthum hatte das Symbol der irdischen Fruchtbarkeit gesormt, die große Mutter Cybele, die in Asien durch Orgien angebetet wurde. Das christliche Mittelalter hatte dagegen das Symbol der himmlischen Keuschheit gestellt, die heilige Jungfrau Maria, die in Europa mit Askese verehrt ward.

Zola hatte also seinen Helden, der von Anfang an ein kränklicher Madonna-Anbeter ist, welcher das fruchtbare Naturleben haßt und nur wünscht, als Einsiedler in einer Wüste leben zu können, wo nichts Lebendiges, keine Pflanze, kein rinnendes Wasser seine frommen Betrachtungen störe.

Gegen Maria und den Mariacultus stellt Zola dann die Cybele und den Cybelecultus als symmetrischen Gegensatz.

Serge Mouret hat eine Schwester, deren Geist im Wachsthum stehen geblieben ist, deren Körper sich aber um so kräftiger entwickelt hat. Sie hat schwere Arme, eine mächtige Brust. Sie lebt und athmet nur, umgeben von dem reichen animalischen Leben im Hinterhof, zwischen Kaninchen, Enten und Hühnern, in der heißen Luft der Befruchtung und des Brütens.

Ans ihr macht er langsam eine Cybele. Die Haushälterin des Priesters sagt von ihr: „Finden Sie nicht, daß sie der großen Dame aus Stein in der Kornhalle zu Plassans ähnlich sieht!“ Und Zola erklärt: „Sie meinte eine Cybele, die auf einer Korngarbe ausgestreckt liegt, ein Werk von einem Schüler Puget's.“ Und etwas weiter hin sagt er über sie: „Sie war ein Geschöpf für sich, weder Fräulein noch Bauernmädchen, eine Tochter der Erde, mit einer Schulterbreite und einer engen Stirn wie eine junge Göttin . . . Sie hatte die runde Taille, die sich frei herumdreht, und die starken Glieder, die gut am Körper sitzen, wie man sie an den antiken Bildwerken findet. Man

hätte glauben können, sie sei aus der Erde des Hinterhofes emporgeschossen, und daß sie deren Saft durch ihre starken Beine einsöge, die weiß und fest wie junge Bäume waren Sie fand ihre stete Befriedigung in dem Gewimmel um sie herum Sie bewahrte dabei ihre Ruhe, die der eines schönen Thieres gleich Glückselig in dem Gefühl, wie ihre kleine Welt sich vermehrte, fühlte sie gleichsam dadurch ihren eigenen Körper wachsen. In dem Grade hatte sie das Gefühl, all' diesen Müttern gleich zu sein, daß sie sich vorkam, wie die gemeinsame Mutter Aller, die Mutter Natur, die ohne Gemüthsbewegung von ihren Fingern einen Schweiß der Erzeugung und Befruchtung tröpfeln ließ.“

So geht hier bei Zola, wie in einer Ovidischen Metamorphose, die Verwandlung des Menschen zur Göttin vor sich.

Sie lebt nur, wenn sie das Leben um sich herum verumimnt, mit den Dämmen der Gänse und Enten an ihrer Brust. Und wenn der Bruder zu ihr hinüberkommt, wird ihm ganz übel; er fühlt, daß er dem Princip begegnet, das dem seinen widerspricht, und er ist einer Ohnmacht nahe: „Es schien ihm, als sei Désirée gewachsen, als seien ihre Hüften breiter geworden, als seien ihre Arme, wenn sie sie ausbreite, ungeheuer groß, und als fege sie mit ihren Röcken den überwältigenden Geruch der Erde entlang, der ihn zu betäuben drohe.“

Und nach und nach verwandelt sich die Stadt, in der sie wohnt, in ihr Ebenbild. „Des Nachts nahm diese glühende Landschaft ein Gepräge an, als wälze sie sich in seltsamer Leidenschaft. Da schlief sie aufgelöst sich windend, mit den Gliedern auseinander gestreckt, schwere heiße Seufzer ansstoßend, das kräftige Aroma des Schweißes der schlafenden Erde. Man hätte an irgend eine gewaltige Cybele glauben können, die auf den Rücken gefallen sei, mit dem Busen nach oben gewandt, den Bauch entblößt unter den Strahlen des Mondes, heranscht von der Sonnenhitze und von noch mehr Befruchtung träumend.“

Wir sind hier weit von der directen Wiedergabe der Wirklichkeit entfernt; wir haben das Gebiet der Mythenbildung betreten.

Weit mehr in allen Einzelheiten durchgeführt ist jedoch die Umformung der Wirklichkeit zur Legende in dem Abschnitt über Serge und Albine.

Um den jungen hysterischen Priester in einen Adam ver-

wandeln zu können, muß Zola ihn auf einige Zeit zu einem neuen Menschen machen. Er läßt ihn in eine schwere Krankheit fallen, wohl ein Typhusfieber. Man fängt ja als Reconvalescent nach einem Typhus wie von Neuem an.

In seiner Krankheit vergißt Serge sein ganzes früheres Leben. Als er wieder zum Bewußtsein kommt, findet er das junge Mädchen an seinem Bette. „Lehre mich gehen“, sagt er ihr mit einer Replik, die zugleich symbolisch den Neugeschaffenen bezeichnet und charakteristisch für einen Typhuskranken ist, dem es vorkommt, als sei er nicht einfach zu schwach, um sich auf seinen Beinen zu halten, sondern als habe er das Gehen verlernt.

Schritt für Schritt wird nun die Wiederkehr zum Leben als eine Einführung in das Leben, gleich derjenigen des ersten Menschen, geschildert.

Die erste Berührung mit der Erde, sobald er seinen Fuß außerhalb seiner Kammer setzt, gibt ihm einen Stoß, eine Lebenserweckung, die bewirkt, daß er gerade steht, als fühlte er sich wachsen. Ihm entschlüpft ein Seufzer. Aber er ist noch nicht völlig zum Leben erwacht. Albine sagt daher: „Du gleichst einem gehenden Baum.“ Und wie er ein Baum ist, so ist der Park Mensch geworden. Er sieht hinaus über den Park: „Der Garten war eine Kindheit . . . die Bäume sahen kindlich aus. Die Blumen hatten das rosige Fleisch kleiner Kinder“^{*)}. Das heißt: es ist aller Tage Morgen. Er fühlt mit all seinen Sinnen, daß der erste Morgen kommt. „Er fühlte den Morgen in den lauen Lüften, schmeckte ihn in der gesunden Schärfe der frischen Luft, athmete ihn mit dem Wohlgeruch ein, den der sich nähernde Morgen um sich sammelte; er hörte ihn im Flug und Gesang der Vögel; er sah ihn lächelnd und roth über der thauigen Ebene kommen.“

Und jetzt heißt es: „Serge wurde während dieser Kindheit des Gartens geboren, 25 Jahre alt geboren, mit plötzlich erwachten Sinnen. ‚Wie schön Du bist!‘ ruft Albine aus, und sie flüstert: ‚Nie zuvor habe ich Dich gesehen.‘ Gesundheit, Stärke und Macht ruhen auf seinem Antlitz; er lächelt nicht, sein Blick ist königlich.“

^{*)} C'était une enfance. Les légumes pâles se noyaient d'un lait de jeunesse . . . les arbres restaient puérils, les fleurs avaient des chairs de bambin.

Warum königlich? Weil er jetzt Adam ist!

Auch seine Stimme findet Albine verändert. Ihr scheint, diese Stimme erfülle den Park mit mehr Milde, als der Gesang der Vögel, und mit mehr Ueberlegenheit, als der Sturm, der die Zweige bengt.

Warum diese Ueberlegenheit? Weil er Adam ist.

Aber er ist noch gefühllos. Er gleicht einem jungen gleichgültigen Gott. Dann fällt er in einen tiefen Schlaf unter blühenden Rosenbäumen. Als er dadurch geweckt wird, daß Albine eine Handvoll Rosen auf ihn wirft, da erwacht gleichzeitig sein Geschlecht in ihm. Und er sagt zu ihr: „Ich weiß es, Du bist meine Liebe, bist Fleisch von meinem Fleisch . . . von Dir habe ich geträumt . . . Du warst in meiner Brust, und ich gab Dir mein Blut, meine Muskeln, meine Knochen. Du nahmst die Hälfte meines Herzens, aber so milde, daß es eine Wollust war, es so mit Dir zu theilen . . . und ich erwachte dadurch, daß Du aus mir heranstiegst.“

Man sieht, dies ist eher Bibelauslegung, als Naturstudium zu nennen.

Sie läßt ihre schweren Haarflechten fallen. Die Haare hüllen sie bis an die Hüften wie ein Goldstoff ein. Die Locken, die ihr bis über die Brust hinabrollen, vollenden ihr königliches Gewand.

Warum königliches Gewand? Weil sie jetzt Eva heißt.

Sie ist „die Sonne der Schöpfung“. Sie ist die Sonne selbst: „Er küßte jede Locke, er verbrannte seine Lippen an den Strahlen einer untergehenden Sonne.“ Nach und nach ist es, als würden sie Beide nur „ein einziges Wesen, königlich schön“. Und um mystisch das Zusammenschmelzen des Menschenpaares zu einem Wesen und ihre Herrschaft über die Annatur zu bezeichnen, heißt es: „Die weiße Haut Albine's war nur der weiße Glanz von der brannen Haut Serge's. Sie gingen langsam, in Sonne gekleidet. Sie waren die Sonne selbst. Die sich verneigenden Blumen beteten sie an.“ (Ils passaient lentement, vêtus de soleil; ils étaient le soleil lui-même. Les fleurs penchées les adoraient).

Und so wird die Allegorie noch viele Hundert Seiten hindurch fortgesetzt und zwar mit so kleinlicher Genauigkeit, daß der Geistliche, der wie der Engel mit dem Flammeuschwert sie aus dem Garten vertreibt, den Namen Archangias führt.

IV.

Das Eigenthümlichste für Zola als Symboliker ist indessen noch nicht diese Behandlungsweise der Hauptgestalten im einzelnen Roman, obgleich er sich hier auf ein Gebiet eingelassen hat, auf welchem er sich mit Dichtern vergleichen läßt, die einer himmelweit verschiedenen Poetik huldigten, wie Milton und Klopstock. Nein, am eigenthümlichsten ist seine durchgehende Personification eines unperfönlischen Gegenstandes, um welchen herum er Alles gruppirt.

In der Regel drehen sich seine Bücher um ein Stück Erde, ein Gebäude, eine Fabrik, ein Geschäft oder Aehnliches, dem er übermenschliches Leben verleiht und das dann als Symbol der Mächte dient, die über die Lebensweise und die Verhältnisse eines ganzen Standes oder einer ganzen Menschenklasse walten.

Bald wirken sie als bloße Sinnbilder, bald als überirdische gute oder böse Wesen, ungefähr wie die Götter in den Heldengedichten des Alterthums oder wie das unerbittliche Schicksal in der alten Tragödie.

So ist in „La faute de l'abbé Mouret“ der Mittelpunkt jener Garten, der wie ein übernatürliches Wesen sein eigenes Leben lebt, lockt, überredet und belehrt*). Dieser Garten ist eine Liebezgottheit und wird als eine einzige große Liebkosung (*une grande caresse*) bezeichnet.

Und er ist, obgleich in Südfrankreich belegen, in vollem Ernst das Paradies. Er wird ausdrücklich als asiatisch bezeichnet; denn es heißt, daß in Vergleich mit diesem Garten alle Gärten Europa's abgeschmact seien, daß „ein Duft von morgenländischer Liebe, der Duft von Sulamith's gemalten Lippen von seinen wohlriechenden Bäumen ausströme“. Deshalb heißt es von dem Baume in der Mitte des Gartens, wie von dem wirklichen Baume des Lebens: „Sein Saft hatte solche Stärke und war so reich, daß er hinab über die Rinde floß. Er badete den Baum in einen Dampf von Fruchtbarkeit; er machte den Baum zur männlichen Kraft der ganzen Erde.“

*) Ce coin de la nature riait discrètement des peurs d'Albine et de Serge; il se faisait plus attendri, déroulait sous leur pieds ses couches de gazon les plus molles, rapprochait les arbustes pour leur ménager des sentiers étroits. S'il ne les avait pas encore jetés aux bras l'un de l'autre, c'était qu'il se plaisait à promener leurs désirs.

Was hier der Garten, das ist in „La fortune des Rougon“ ein alter, seit unvordenklichen Zeiten verlassener Kirchhof, auf welchem sich die zwei einander liebenden Kinder treffen. Der Platz hat jetzt ein sehr gewöhnliches Aussehen, da er als Bretterniederlage verwendet wird. Für das gewöhnliche Auge ist er nichts Anderes. Aber Zola's eigene Melancholie und sein eigener rasender Schaffensdrang verwandeln den Platz. Er bedarf einer Grundstimmung von grenzenloser Traurigkeit und unterirdischer Begierde. Ob schon Name und Bestimmung des Platzes verändert sind, fühlt er den Hauch des Todes und die Lust der Todten an diesem Orte herrschen. Und er verflucht das Todes- und Liebesmotiv mit einander.

Als der erste warme Kuß von Silvère auf Miette's Lippen brennt, ist es ihr, als müße sie daran sterben. Sie weiß nicht warum, aber Zola weiß es. Es ist der Wille der Todten des Kirchhofs, daß diese Zwei sich lieben sollen. Ihr heißer Athem gleitet hin über die Stirnen der Kinder; die Todten hauchen ihnen ihre todten Leidenschaften ins Gesicht und erzählen von ihrer Brautnacht. Die weißen Gebeine unter der Erde sind voll von Zärtlichkeit für die Kinder. Die geborstenen Schädel erwärmen sich an den Flammen ihrer Jugend. Und wenn die Kinder sich entfernen, weint der alte Kirchhof. Das Gras hält ihre Füße fest.

Es ist in Wirklichkeit weder Silvère noch Miette, sondern Zola, der all' dieses hört und fühlt. Denn die Kinder fahren fort in ihrer unbewußten Liebe auf diesem Erdreich zu leben, das so gebieterisch ihre Vereinigung verlangt.

Zola ist hier so romantisch, daß er Novalis ins Gedächtniß hervorruft. Niemand hat wohl Etwas geschrieben, das in dem Grade an die berühmten Verse von Novalis erinnert, in denen die Todten sagen:

Süßer Reiz der Mitternächte,
 Stiller Kreis geheimer Räfte,
 Wollust räthselhafter Spiele,
 Wir nur kennen euch;
 Unser Wünsche süßes Plaudern
 Hören wir allein und schauen
 Immerdar in sel'ge Augen,
 Schmecken nichts als Mund und Kuß.

Wie hier der Kirchhof das Centrum und die verlockende Macht ist, so anderswo („L'Assommoir“) eine Brantweinschenke, die ringsumher Verderben und Untergang anspeit, oder eine großartige Modehandlung („Au bonheur des dames“), die alle die kleinen Geschäfte in ihrer Nähe verzehrt, und sich mit unglaublicher Schnelligkeit erweitert, oder eine unterirdische Grube („Germinal“), in welcher die Arbeiter ohne Ausbeute für sich selbst Sklavenarbeit verrichten, aber zugleich den von dem Capital beherrschten Grund und Boden unterminiren, oder ein Haus mit heuchlerischer Fagade und heuchlerischer Bordertreppe („Pot-Bouille“), das der Eleganz und dem Laster der es bewohnenden Mitglieder der Bourgeoisie entspricht.

Man glaube nur nicht, daß diese personificirende Anschauungsweise sich jedem phantasiabewegten Künstler darbieten würde, der Gegenstände wählt, die sich natürlich um eine Localität gruppiren. Man vergleiche nur die Nüchternheit, mit welcher Dostojewski das Zuchthaus in Sibirien und das Leben der Bewohner desselben geschildert hat, ohne jeglichen Ausflug von Symbolisiren. Das Zuchthaus fängt Niemanden ein, martert Keinen, wird weder gehaßt noch vermünscht. Es ist ein todtcs Ding. Alles Leben ist in den Personen der Gefangenen concentrirt, alles künstlerische Licht fällt auf sie.

Eines der schlagendsten Beispiele dieser Auffassungsweise bei Zola findet sich in „Le ventre de Paris“^{*)}. Hier sind die Hallen von Paris wie Kessel gemalt, für die Verdauung eines ganzen Volks bestimmt; ein riesengroßer Metallbauch, das Symbol des Lebens der Wohlgenährten und Fetten. Die Bevölkerung, die sich um die Hallen gruppirt, sind lauter Fette, zu denen der Held als der einzige Magere den Gegensatz bildet.

Der ungeheure Metallbauch wiederholt sich und spiegelt sich nun überall ab. Die Frauen, welchen der Held begegnet, haben einen so runden und strammen Busen, daß derselbe einem Bauche ähnlich sieht. Ihre runden, rosenrothen Finger haben kleine Bäuche an den Fingerspitzen. Selbst die Häuser des Quartieres wärmen mit falscher Gut-

^{*)} Deutsch von Fritz Wohlfarth. 2. Auflage. Grossenhain 1888. Verlag von Baumert & Ronge.

müthigkeit ihre hervorspringenden Bäuche in den ersten Sonnenstrahlen.*)

Nirgends hat man besser Gelegenheit, Zola's Grundansicht zu beobachten. Er ist als Dichter nicht vor Allem Psycholog, so wenig wie sein erster Lehrer Taine es war. Er schildert selten die Entwicklungsgeschichte des Individuums, vielmehr die Eigenthümlichkeit desselben als bleibend und fest. Und er ist besonders darauf angelegt, die Charakteristik großer Gruppen, großer Massen zu geben.

Schon Zola's Neigung, das Wesentliche zu schildern, das Allgemeingültige, das, was so wenig variabel wie möglich ist, treibt ihn dazu, aus dem Seeleulernen das höchste Gefühlslernen, das feinste Gedankenlernen herauszufondern, wie Etwas, das nicht für ihn liegt, und woran er kaum zu glauben scheint. Er hält sich am liebsten an die großen, einfachen Grundtriebe, an die einfachsten, seelischen Zustände.

Aber auch seine ursprüngliche Lebensanschauung, sein eingewurzelter pessimistischer Hang führte ihn in diese Richtung. Er wollte in seiner großen Romanreihe ein Zeitalter schildern, das seinen Abschluß und anscheinend sein Urtheil bei Sedan fand. Damit war Folgendes gegeben: Abscheulichkeiten und eine Nemesis. Einzelne Romane, die am längsten bei den Abscheulichkeiten verweilen, enthalten reinen, unvermischten Pessimismus. In denselben sieht der Verfasser nichts, das nicht schwarz oder schmutzig ist: „La curée“, „Le ventre de Paris“, „Eugène Rougon“, „Pot-Bouille.“ Andere deuten die Nemesis in der Gestalt einer Art von Naturgerechtigkeit an: „La conquête de Plassans“, „Nana“, „Germinal.“ Ein einzelner hat einen gewissen Optimismus von wenig glaubwürdiger und wenig geistreicher Art: „Au bonheur des dames“, ein anderer hat den Pessimismus als Thema und Problem; „La joie de vivre“. Die Lebensanschauung ist in den späteren Büchern umfassender als die ursprüngliche Rücksicht auf die Geschichte des Kaiserreiches es Anfangs zuließ;

*) la poitrine arrondie, si muette et si tendue, qu'elle n'éveillait aucune pensée charnelle et qu'elle ressemblait à un ventre Leurs mains potelées, d'un rose vif, avaient une sorte de souplesse grasse, des doigts ventrus aux phalanges Les maisons gardaient leur façade ensoleillée, leur air béat de bonne maison, se chauffant honnêtement le ventre aux premiers rayons.

ganz philosophisch klar ist die Grundansicht aber nie. Zola folgt seiner Stimmung und seinem künstlerischen Bedürfnis, welches dasjenige ist, zu variiren. Doch ist die Lebensanschauung durchgehends äußerst düster. Man findet ein parti-pris, das Unglück in Allem und das Verwerfliche überall zu finden. Der moralische Maßstab wird mit um so größerer Sicherheit angelegt, weil Zola keiner höheren Moral bedarf als derjenigen, die gang und gäbe ist, und nie die Aussicht auf eine andere Gesellschaft als die bestehende eröffnet.

Der Pessimismus wirkt nun in seinem künstlerischen Streben in genauer Uebereinstimmung mit seinem Hang, das Allgemeingültige, Grundmenschliche zu schildern, d. h. er simplificirt und reducirt. Man lese „Une page d'amour“, und man sehe, was Zola aus der Liebe gemacht hat. Ein Granen, eine Verrücktheit, halb Grenel, halb Dummheit. Man lese „L'oeuvre“ und sehe, was die Kunst demjenigen wird, der es ernst mit ihr meint: eine ewige Qual, eine einfache Manie

Es ist diese, aus verschiedenen Quellen genährte Neigung Zola's zum psychologischen Simplificiren, die ihn zum Repräsentativen führt. In dem einzelnen Arbeiter schildert er den Stand, in der einzelnen Courtisane die Courtisane.

Seine Hauptfähigkeit ist die, typische Züge und große Totalitäten aufzufassen und wiederzugeben. Er bringt mit Vorliebe die Wirkung von etwas Riesengroßem hervor. Er erreicht diese Wirkung nicht impressionistisch durch ein paar entscheidende Züge, sondern wie Victor Hugo durch hartnäckiges Wiederholen und durch das Aufzählen von einer Menge ähnlicher Einzelheiten; er zählt z. B. unzählige Namen von Pflanzen, von verschiedenen Arten Käse, von den Stoffen und Waaren eines Magazins auf.

Aber, um alle Einzelheiten zusammenzufassen und die einheitliche Wirkung, der er nachstrebt, hervorzubringen, nimmt er dann seine Zuflucht zum Symbol; zum großen Grundsymbol, wie z. B. den Hallen als dem Bauch von Paris, und dann stempelt er alle Einzelheiten mit dem Merkmale des Symbols, findet den Bauch in dem Busen der Frauen, in den Facaden der Häuser, an den Spitzen der Finger wieder.

So hat er sich als Romandichter zum leidenschaftlichen Verfechter einer rein mechanischen Psychologie entwickelt. Er führt all' das

Menschliche zum rein Animalen zurück, schleift und entfernt das höchste Willensleben und das feinste Spiel der Intelligenz, stellt selbst die am vorzüglichsten ausgeprägte Persönlichkeit als eine fast unbewußte oder kraft einer Art Manie fungirende Maschine dar.

Aber all' die mehr als animale Kraft, all' die freie Selbständigkeit, den übermächtigen Willen, den er den Individuen raubt, ertheilt er kraft einer Eigenthümlichkeit seines Temperaments den unpersönlichen Schöpfungen, wie einem Terrain oder einem Gebäude, die dann eine rein abstracte Macht, wie die Liebe, die Industrie, den Großhandel, irgend ein Lebenselement personificiren.

Diese unpersönlichen Dinge schwellen dann an von der selbständigen Kraft, die er dem Individuum geraubt hat. Sie sind wie Verkörperungen jenes unwiderstehlichen Schicksals, das die Alten mächtiger als Menschen und Götter nannten.

Es ist, als ob seine eigene Machtbegierde und seine eigene Machtfrende sich daran labe, diese Schicksalsmacht zu besingen, welche die Individuen ohne Rücksicht und ohne Gnade gebrannt und vernichtet.

Seine große epische Dichtung „Les Rougon-Macquart“ ist also eine Reihe von lose an einander geknüpften Gesängen über die verschiedenen Incarnationen dieser geheimnißvollen und fürchterlichen Gottheit, deren Dichter er ist.



