

AUFSTIEG UND KRISE DER VERNUNFT

Komparatistische Studien zur Literatur der Aufklärung
und des Fin-de-siècle

Herausgegeben von
Michael Rössner und Birgit Wagner



· 1984

HERMANN BÖHLAUS NACHF. WIEN · KÖLN · GRAZ

6287363x6 A

Universitäts-
Bibliothek
München

Gedruckt mit Unterstützung
des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung, Wien

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

**Aufstieg und Krise der Vernunft: komparatist. Studien zur
Literatur d. Aufklärung;**
[Hans Hinterhäuser als Festschr. zum 65. Geburtstag gewidmet
von seinen Freunden, Kollegen u. Schülern] hrsg. von Michael
Rössner u. Birgit Wagner. – Wien; Köln; Graz: Böhlau 1984.

ISBN 3-205-07232-4

NE: Rössner, Michael Hrsg; Hinterhäuser Hans: Festschrift

ISBN 3-205-07232-4

Copyright © 1984 by Hermann Böhlau Nachf. Gesellschaft m. b. H. Graz · Wien

Alle Rechte vorbehalten

Druck: Profildruck, Wien

K 86 / 1731

Hans Hinterhäuser
als Festschrift zum 65. Geburtstag gewidmet
von seinen Freunden, Kollegen und Schülern

TABULA GRATULATORIA

HANS HINTERHÄUSER sprechen zum 65. Geburtstag die herzlichsten
Glückwünsche aus

die Mitarbeiter der Festschrift
ferner

Kurt Baldinger, Heidelberg-Ziegelhausen
Wolfgang Bandhauer, Wien

Gisela Beutler, Berlin
Georg Bossong, München
Dietrich Briesemeister, Kuhardt
Burgtheater-Dramaturgie, Wien
Isolde Burr, Köln

Cesare Cases, Torino
Moritz Csáky, Wien
Michel Cullin, Wien

Departamento de Literatura Española,
Alicante
Wolfgang Drost, Siegen
Alfred Ebenbauer, Wien

Giuseppe Farese, Bari
Herbert Foltinek, Wien

Lorenzo Gabetti, Wien
Albert Gier, Heidelberg
Sylvia Glabischnig, Wien
Bodo Guthmüller, Marburg
Rafael Gutiérrez-Girardot

Manuela Hager, Wien
Hermann Harder, Paris
Horst G. Heiderhoff, Waldbrunn bei
Würzburg
Ottheinrich Hertrich, München
Roswitha Th. Hlawatsch, Waldbrunn bei
Würzburg
Dieter Hofmann, Kahl am Main

Ibero-amerikanisches Forschungsinstitut,
Hamburg
Karl Ille, Wien

Dieter Ingenschay, Bochum
Institut für romanische Philologie, Berlin
Institut für romanische Philologie, Gießen
Institut für Romanistik, Klagenfurt
Istituto di Cultura Italiana, Wien
Istituto di francese e di comparatistica,
Firenze

Hans Robert Jauß, Konstanz

Fritz Peter Kirsch, Wien
Karl Kohut, Eichstätt
Bernhard König, Gusterath
Hildegard Kremers, Graz
Wolfram Krömer, Innsbruck
Margot Kruse, Hamburg

Manfred Lentzen, Münster
Marianne Ley-Wigger, Olpe
Siegfried Loewe, Wien
Bruno Londero, Udine
Erich Loos, Berlin

Ursula Mathis, Innsbruck
Karl Maurer, Bochum-Weitmar
Henning Mehnert, Bonn
Harri Meier, Bonn
Klaus Meyer-Minnemann, Hamburg
Helmut Meter, Bonn
Michael Metzeltin, Groningen
Gerda und Hermann Miessner, Madrid
Hans-Joachim Müller, Innsbruck
Monika München, Madrid

Neuphilologische Fakultät der Universität
Tübingen
Franz Niedermayer, Garmisch-
Partenkirchen
Alfred Noyer-Weidner, München

Österreichische Gesellschaft zur
Erforschung des 18. Jahrhunderts, Wien

Walter Pabst, Berlin
Monika Pauer, Wien
Wolfgang Pollak, Wien

Wolfgang Raible, Freiburg
Ursula Reichel-Rosenhagen, Düsseldorf
Rosita Rindler Schjerve, Wien
Romanisches Seminar, Bonn
Romanisches Seminar, Freiburg i. Br.
Romanisches Seminar, Hamburg
Romanisches Seminar, Kiel
Romanisches Seminar, Münster
Romanisches Seminar, Saarbrücken

Thomas M. Scheerer, Bonn
Heinz Schulte-Herbrüggen, Berlin

Seminar für romanische Philologie,
Göttingen

Helmut Siepmann, Aachen
Jaime Siles, Wien
Jürgen Frhr. v. Stackelberg,
Bovenden
Stadtverwaltung Alzenau
Hans-Albert Steger, Erlangen

Robert Tanzmeister, Wien

Beatrix Vedder, Bonn

Winfried Wehle, Eichstätt
Christian Wentzlaff-Eggebert, Köln
Harald Wentzlaff-Eggebert, Erlangen

Waldemar Zacharasiewicz, Wien
Walter Zrenner, Wien

Inhaltsverzeichnis

Geleitwort der Herausgeber 13

I. Aufklärung

Birgit *Wagner*, Die Wege der Vernunft (Vorwort) 17

Hans Helmut *Christmann*, Arbiträr oder nicht arbiträr? Zur Geschichte der Auffassung vom sprachlichen Zeichen und ihrer Relevanz für Sprache und Literatur 21

Johannes *Hösle*, Ein Kapitel literarischer Selbstdarstellung: Audienz beim Papst 35

Oscar *Büdel*, Uomo libero in paese libero: J. J. Winkelmanns italienische Briefe 45

Dieter *Kremers*, Bemerkungen über die Komödienreform bei Diderot und Goldoni 57

Johanna *Borek*, Diderot, das Große Welttheater und die kleine Welt des Theaters 65

Jacques *Proust*, La fable de Tahiti est-elle imputable à Bougainville? 69

Sonja *Puntscher Riekmann*, La ville idéale de Chaux: Geometrie der Stadt und Ordnung des Lebens. Miscelle zu Claude-Nicolas Ledoux 75

José *Escobar* / Antony *Percival*, Viaje imaginario y sátira de costumbres en la España del siglo XVIII: Los „Viajes de Enrique Wanton al país de las monas“ 79

Peter *Friedrich*, Pepe Hillo: Ein plebejischer „Aufklärer“? 95

Francesco *Vian*, Un esempio poco noto di letteratura odeporica: Il conte Gorani e il suo viaggio in Spagna (1764–65) 103

Birgit *Wagner*, Aufklärung und Gegenwart: Reflexionen zu und mit Leonardo Sciascia .. 115

II. Fin-de-siècle

Michael *Rössner*, Vernunft und schöner Wahn (Vorwort) 129 X

Hans-Jörg *Neuschäfer*, Die Krise der Vernunft und die Opposition des Gefühls im französischen Feuilletonroman der achtziger Jahre 133

Michael *Rössner*, Zwischen Analyse und Entfremdung. Gedanken zur Krise des europäischen Naturalismus zwischen Zola und Pirandello 143 X

Gonzalo <i>Sobejano</i> , Clarin y el sentimiento de la Virgen	157
Marianne <i>Kesting</i> , Paramoral und „humour noir“. Brechts „Sieben Todsünden“ und Villiers de l'Isle-Adams „Les Demoiselles de Bienfilâtre“. Eine Vermutung	173
Ulrich <i>Schulz-Buschhaus</i> , Der Tod des „Dilettanten“ – Über Hofmannsthal und Paul Bourget	181
Enzo <i>Caramaschi</i> , Emile Hennequin et la leçon d'Edgar Poe	197
Klaus <i>Ley</i> , Der Traum vom Ende des Reiches – Text und Kontext von Verlaines „Langueur“	205
Eberhard <i>Leube</i> , L' Ère du Drame? Anmerkungen zum Fortwirken eines romantischen Gattungsmodells	221
Wolf-Dieter <i>Lange</i> , Totalitätsträume. Zu Richard Wagner und seinen ästhetischen Folgen	231
Wido <i>Hempel</i> , Literarische Wagneriana im katalanischen „Modernisme“	241
Sebastian <i>Neumeister</i> , Wagner und Calderón	253
Ludwig <i>Schrader</i> , Anmerkungen zur Mythologie in Daríos „Pegaso“	269
Klaus <i>Meyer-Minnemann</i> , López Velarde, „El retorno maléfico“, Lugones und Laforgue	275
Gustav <i>Siebenmann</i> , Heine und der hispanoamerikanische „modernismo“. Eine Wiedererwägung	289
Barbara <i>Schuchard</i> , Heinrich Heine in Peru	297
Lothar <i>Hönnighausen</i> , Dekadente Motive und modernistische Montagen: Die merkwürdigen Anfänge William Faulkners	307
Georg Rudolf <i>Lind</i> , Fernando Pessoa's „Livro do Desassossego“ – ein Brevier der „décadence“-Literatur	319
Rudolf <i>Baehr</i> , Giovanni Pascolis Gedicht „Il gelsomino notturno“	337
Erika <i>Kanduth</i> , Die heitere Melancholie. Bemerkungen zu „I colloqui“ von Guido Gozzano	351
Horst <i>Rüdiger</i> , Exotische Landschaft am Gardasee. Zu Süfters Erzählung „Zwei Schwestern“	365
Titus <i>Heydenreich</i> , Schwarze Fackeln, einsame Castelle, Kahn ohne Steuer. Der Gardasee im Blick deutschsprachiger Literaten der Jahrhundertwende	373
Willi <i>Hirdt</i> , Pirandellos nordische Elegie „Lancia a scabre roccie la fune su'l monte fatale“	389
Johannes <i>Thomas</i> , Zur idealistischen „decadentismo“-Kritik. Croces „industria del vuoto“ und nachphilosophische Wahrheiten bei Pirandello und anderen Dekadenten ..	399

Angel Antón <i>Andrés</i> , Baroja y su País Vasco. El pasado latino, el nacionalismo bizcaitarra y la utopia chapelaundi	417
Karl <i>Hölz</i> , Der intellektuelle Revolutionär. Reformdenken und geschichtliche Erblast in Guzmáns „El Águila y la serpiente“	437
Edward <i>Reichel</i> , Kein Jahr wie jedes andere: 1919. Flänerie durch Wirklichkeit und Kunst beiderseits des Rheins	459
Claudio <i>Magnis</i> , Ernst Jünger. Der Stil und die Gerechtigkeit	471
Schriftenverzeichnis Hans Hinterhäuser	475

Michael Rössner, Wien

Zwischen Analyse und Entfremdung.

Gedanken zur Krise des europäischen Naturalismus zwischen Zola und Pirandello

*„La République sera naturaliste, ou elle ne sera pas.“
(E. Zola, „La République et la Littérature“, in „Le roman expérimental“, Paris 1880, S. 376).*

*„O Verismo o Naturalismo che sei stato anche la mia Chimera quando avevo folli capelli scuri e baffi neri...!“
(L. Capuana, „La Chimera“, in „Cronache letterarie“, Catania 1899, S. 154).*

Der ständige Wechsel der ästhetischen Auffassungen, wie er sich im Entstehen und in der zur Auflösung führenden Krise literarischer Schulen manifestiert, ist für den Literaturhistoriker eine alltägliche Angelegenheit. Dennoch nimmt die Krise des literarischen Naturalismus, die Michel Raimond¹ mit dem Jahr 1887 (der öffentlich deklarierten Abspaltung der Naturalisten Bonnetain, Descaves, Margueritte, Guiches und Rosny) beginnen läßt, eine gewisse Sonderstellung ein. Zu eindeutig war der Anspruch des Naturalismus auf überzeitliche Geltung, wie er sich vor allem in Zolas ästhetischen Schriften ausdrückt: die naturalistische Methode, heißt es da, müsse mit naturgesetzlicher Notwendigkeit² nicht nur in sämtlichen literarischen Gattungen und in allen Wissenschaften, sondern letztlich auch in der Politik triumphieren. So empfiehlt sie Zola sogar als Mittel zur Erreichung kriegerischer Überlegenheit und – wie könnte es anders sein – zur Rückeroberung von Elsaß-Lothringen: „C'est en appliquant la formule scientifique qu'elle [la jeunesse française] reprendra un jour l'Alsace et la Lorraine.“³ Der Gegensatz zwischen solchen, noch im Jahr 1880 veröffentlichten Thesen und der Tatsache, daß kaum elf Jahre später Jules Hurets berühmt gewordene „Enquête“ de facto das Verschwinden des naturalistischen Romans feststellen konnte⁴, oder daß selbst ein so entschiedener Vorkämpfer des Naturalismus, wie das Luigi Capuana für Italien war, ganze 19 Jahre später nur mehr das nostalgisch-kritische Bild der „Chimäre“ für die methodische Ausrichtung seiner Jugend übrig hatte, wie das zweite Eingangszitat beweist, ist zu kraß, als daß man die Krise des Naturalismus als einen Modewandel unter vielen im 19. Jahrhundert deuten könnte.

Natürlich gibt es neben dieser „äußeren“ Krise des Naturalismus von allem Anfang an auch eine „innere“, die sich im Auseinanderklaffen von Theorie und Praxis äußert: Emile Zola selbst, der sich in Theorie und Praxis als führender Kopf des Naturalismus zu profilieren suchte, hat die von ihm theoretisch entwic-

kelten Methoden des Naturalismus⁵ nur in einem äußerst geringen Teil seiner umfangreichen literarischen Produktion auch wirklich angewendet. Die Literatur, die Zola der Inkonsequenz gegenüber den eigenen methodischen Prämissen zeigt, ist längst Legion, und es ist wohl müßig, hier noch einmal in allen Einzelheiten den Beweis für diese Widersprüche zwischen Theorie und Praxis führen zu wollen.⁶ Es ist jedoch erwähnenswert, daß sich diese Widersprüche keineswegs, wie manchmal behauptet wird, auf die bloße Verwendung von Symbolen oder Mythen⁷ in Zolas Romanen beschränken. Denn das wäre bei einem Verfechter objektiver Wissenschaftlichkeit zwar irritierend, könnte aber für sich allein das Prinzip des Experiments und den von Zola geforderten grundlegenden Determinismus der Romanhandlung noch nicht wirklich in Frage stellen.

Problematisch wird es jedoch, wenn Zola, wie etwa in seinem relativ frühen Roman *La faute de l'Abbé Mouret* um eines bisweilen bis zur Ungenießbarkeit gesteigerten Pathos willen auf jede psychologische oder milieuorientierte Erklärung des Handelns seiner Personen verzichtet, obwohl doch gerade diese Erklärung es ist, worauf es ihm – in der Theorie – ankommt: „Nous montrons le mécanisme de l'utile et du nuisible, nous dégageons le déterminisme des phénomènes humains et sociaux...“ (*Le roman expérimental*, S.29). In *La faute de l'Abbé Mouret* bleibt diese Kausalanalyse freilich auf der Strecke: der vom religiösen Wahn und einem heftigen Fieber befallene Abbé Serge Mouret wird auf höchst unerklärliche Weise von seinem Onkel in den irdischen Paradiesgarten namens „Paradou“ versetzt; dort hat sich die ihm von Zola bestimmte Eva, Albine, erstens rechtzeitig in ihn verliebt und zweitens ebenso rechtzeitig ihren Vormund, den alten atheistischen Philosophen Jeanbernat beiseite geräumt, sodaß Serge, auf wunderbare Weise zwar genesen, bezüglich seines Berufes aber einer partiellen Amnesie verfallen, nach zahlreichen botanischen Studien unter dem Baum der Sünde die Erbsünde wiederholt; unverzüglich treibt ihn daraufhin ein sinnigerweiser „Archangias“ benannter misogyner Klosterbruder aus dem Garten aus und in seine frühere Existenz zurück. Die in der Theorie vielbeschworene Analyse des psychologischen *comment* bleibt – sieht man von der bei Zola und insbesondere im *Rougon-Macquart*-Zyklus allgegenwärtigen Vererbungslehre ab – in diesem Fall völlig aus.

Aber solche Abweichungen seiner Romanpraxis von der Theorie (ähnliche, wenn auch vielleicht nicht so krasse Verstöße Zolas gegen seinen Anspruch, als „moraliste expérimentateur“ zu gelten, also so etwas wie in Romanexperimenten angewandte Experimentalpsychologie zu betreiben, sind, wie erwähnt, auch für andere seiner Romane in zahlreichen kritischen Schriften nachgewiesen) sind für den Autor der *Rougon-Macquart* kein Grund, seine Theorie zu modifizieren oder ihren Geltungsanspruch einzuschränken, wie der fünf Jahre nach *La faute de l'Abbé Mouret* erschienene *Roman expérimental* beweist. Gerade die dort vertretene Maßlosigkeit in dem geistigen Führungsanspruch des Naturalismus läßt die „äußere Krise“, das Herabsinken zur „Jugend-Chimäre“ oder zur „Modeströmung von Gestern“ besonders scharf hervortreten.

Diese Krise des Naturalismus ist nicht auf die französische Literatur beschränkt: In den vergleichbaren Strömungen der deutschen und italienischen Literatur zum Beispiel (weder die englische noch die spanische haben ja zur selben

Zeit eine ausgeprägte und klar definierte naturalistische Bewegung erlebt) lassen sich ähnliche Entwicklungen beobachten: In den theoretischen Schriften des deutschen Naturalismus etwa zeigen sich weitreichende Parallelen zu Zolas Argumentation, so bei Wilhelm Bölsche (in *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik*, 1887), der die von ihm propagierte Literaturbewegung zwar „Realismus“ nennt, aber wie Zola mit der Metapher des Experiments operiert:

... auch die Menschen fallen ins Gebiet der Naturwissenschaften. Ihre Leidenschaften, ihr Reagieren gegen äußere Umstände, das ganze Spiel ihrer Gedanken folgen gewissen Gesetzen, die der Forscher ergründet hat und die der Dichter bei dem freien *Experimente* so gut zu beachten hat, wie der Chemiker, wenn er etwas Vernünftiges und keinen wertlosen Mischmasch herstellen will, die Kräfte und Wirkungen vorher berechnen muß, ehe er ans Werk geht und die Stoffe kombiniert.⁸

Und Arno Holz, der allgemein als der führende Theoretiker des deutschen Naturalismus angesehen wird⁹, spricht wie Zola in geradezu hymnischem Ton von „der endlichen, großen Erkenntnis von der durchgängigen Gesetzmäßigkeit allen Geschehens“, die ihn schließlich zu einer grundlegenden These des Positivismus führt: zur Proklamation der Soziologie als „natürlichen Abschluß der einzigen, einheitlichen Wissenschaft“.¹⁰ Auch wenn er später in derselben Schrift (*Die Kunst – ihr Wesen und ihre Gesetze*, 1891/92) etwas spöttisch von Zola spricht, auch wenn Holz' berühmtes Gesetz *Kunst = Natur – x* nicht vollständig mit den Thesen des französischen Naturalismus übereinstimmen, sich von dessen Methoden sogar distanzieren mag: Was in den Texten von Zola ebenso wie in jenen von Bölsche und Holz, aber auch in den gleichzeitigen Äußerungen Luigi Capuanas fühlbar wird, ist vor allem dieselbe ungeheure Sicherheit, dieselbe tiefverwurzelte Überzeugung, endlich das „finstere Mittelalter“ metaphysischer Überlegungen, einer dualistischen Weltansicht, hinter sich gelassen zu haben und zu einem einheitlichen, durchwegs naturwissenschaftlich fundierten deterministischen Weltbild gelangt zu sein, das sich mit ebenfalls deterministischer Notwendigkeit gegen reaktionäre Dünkel durchsetzen müsse. Somit geht in diese Sicherheit also auch die Idee von einem naturgesetzlichen Fortschritt ein, die zentral für das bürgerliche Denken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war.

Auf Grund der in der Poetik des Naturalismus fundierten „Schicksalsgemeinschaft zwischen Wissenschaft und Romantheorie“¹¹ scheint es nicht allzu abwegig, diese Stimmung mit dem Selbstgefühl in der neuzeitlichen Leitwissenschaft der Naturwissenschaften, der Physik, zu vergleichen, wo man auf Grund der Erfolge der klassisch-mechanistischen Physik Newtonscher Prägung „sich im Besitze der Grundgesetze des Universums glaubte“, sodaß „die künftige Arbeit nur noch darin zu bestehen schien, an bereits bekannte Ergebnisse weitere Dezimalstellen anzufügen“.¹² Tatsächlich erwiesen sich jedoch „zwei kleine dunkle Wolken“, die der berühmte Physiker Lord Kelvin als einzige Störung des harmonischen Bildes auszunehmen vermeinte (zwei Versuche, deren Ergebnisse nicht mit den im Rahmen des klassisch-mechanistischen Systems entwickelten Theorien in Einklang zu bringen waren) als so gravierend, daß sie eine vollständige Revidierung dieses abgeschlossenen Weltbildes erforderlich machten: auf diese Weise entstanden um die Jahrhundertwende nacheinander Spezielle und Allge-

meine Relativitätstheorie sowie Plancks erste Ansätze zur Quantenmechanik. Vor allem das zweite Denksystem hat durch die De-facto-Aufhebung des Determinismus einem naturalistischen Denken à la Zola jede Grundlage entzogen. Die Quantenmechanik kann nämlich nur mehr statistische Kausalitätsaussagen machen, nicht aber für den Einzelfall aus einer gegebenen Ursache eine Wirkung mit Sicherheit voraussagen.

Natürlich soll mit der Feststellung einer zur gleichen Zeit sich ereignenden Krise im Denken der Physik als führender Naturwissenschaft nicht ein Abhängigkeitsverhältnis für die literarische Umorientierung konstruiert werden. Das müßte eine viel genauere und direktere Beschäftigung der Schriftsteller mit den Naturwissenschaften voraussetzen, als eine solche wohl auch vom engagiertesten Naturalisten je geleistet wurde. Es erscheint allerdings interessant, eine zeitlich parallele Entwicklung des Selbstverständnisses, des Gefühls der Selbstsicherheit, in Naturwissenschaft und Romanästhetik festzuhalten. In diesem – und nur in diesem – Sinne könnte man auch behaupten, daß im Triumph wie in der Krise des Naturalismus jene Wechselwirkung zwischen (Natur-)Wissenschaft und Kunst ihren Anfang nimmt, die für das 20. Jahrhundert weithin bestimmend geworden ist und sich etwa in der jüngeren italienischen und französischen Literatur (besonders jener der Gruppe *Tel Quel*) in einer Orientierung an den am stärksten mathematisierten und formalisierten Ausprägungen der Sprachwissenschaft manifestiert.¹³

Uns aber muß es zunächst um die Frage gehen, wie dieses Irre-Werden am Naturalismus, der Verlust der Sicherheit, auf dem richtigen und mit Notwendigkeit zum Ziel einer völligen Rationalisierung des Lebens führenden Weg zu sein, sich unmittelbar bei den Autoren bemerkbar macht. Für Zola selbst hatte sich aus den zahlreichen Verstößen gegen die eigene Theorie eine Bewegung ergeben, die David Baguley im Titel eines 1974 erschienenen Aufsatzes treffend mit *Du naturalisme au mythe* kennzeichnet, ohne daß der Autor der *Rougon-Macquart* jedoch den theoretischen Geltungsanspruch seiner naturalistischen Thesen aufgegeben hätte.

Nicht zuletzt hat ja schon Hans Hinterhäuser im Vorwort zu seinem *Fin de siècle* darauf hingewiesen, daß in der Literatur dieser Epoche, die er „Literatur des neuen Spiritualismus“ nennt, die Autoren beanspruchen, „dem herrschenden Logos der Naturwissenschaften ihr mythisches – oder paramythisches – Weltverständnis entgegenzusetzen“.¹⁴ Wie stark nun bei Zola solche mythischen Anklänge sind, ist in der Sekundärliteratur zur Genüge herausgestellt worden¹⁵ und bedarf wohl auch nach der obenstehenden kurzen Schilderung des alttestamentarisch-mythischen Inventars von *La faute de l'Abbé Mouret* keiner besonderen Untermauerung mehr. Der von Hans Hinterhäuser angedeutete Weg einer „spiritualistischen Reaktion“, einer Entwicklung eines „mythischen Lebensgefühls“ läßt sich also durchaus schon bei naturalistischen Werken der Blütezeit feststellen. Philip Rahw sieht in dieser Tendenz zum Mythischen sogar einen der „long-range factors that make for the decline of naturalism“.¹⁶ In der Zola-Literatur ist zu Recht mehrfach ein gemeinsamer Grund dieser Mythen-Tendenz ausfindig gemacht worden: eine Art des Vitalismus, wie er besonders im letzten Band der Rougon-Macquart-Serie, *Le docteur Pascal*, voll zur Ausprägung kommt.¹⁷

Während aber bei dem Zola der Blütezeit schon Naturalismus und mythisches Lebensgefühl verschmelzen, ohne daß er dessen immer gewahr zu werden scheint, zeigt sich bei anderen Autoren der Jahrhundertwende als erste Reaktion auf den angedeuteten Verlust des Sicherheitsgefühls der Vernunft im Naturalismus zunächst eine Flucht in die reine Formkunst und/oder eine Sprach- und Begriffskrise¹⁸, die auf dem Verlust des Vertrauens in die Erfäßbarkeit der Welt durch logische Begriffe beruht. Als Beispiel für diese Sprachkrise sei nur der immer in diesem Zusammenhang zitierte *Brief des Lord Chandos* von Hugo von Hofmannsthal genannt; Chandos „zerfallen die abstrakten Worte, denen sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben“ „im Munde wie modrige Pilze“.¹⁹ Freilich kann auch diese Sprach- und Begriffskrise – über das epiphaniartige Erleben von Unmittelbarkeit – wiederum in eine Art mythisches Weltverständnis einmünden, wie der *Brief* zeigt.

Natürlich ist Hofmannsthal auch in der Phase vor dem *Chandos-Brief* alles andere als Naturalist; aber auch in dem Werk von Arno Holz, gewiß in vielen Punkten dem jungen Hofmannsthal völlig entgegengesetzt, läßt sich eine ähnliche Entwicklung beobachten. In dem Band *Die neue Wortkunst* relativiert Holz nämlich sein ursprüngliches „Naturgesetz“ schon beträchtlich, wenn er schreibt: „Es existieren genau so viele *Kunst*auffassungen, als entsprechende *Natur*auffassungen existieren. Zwei sich völlig deckende sind unmöglich. Dasselbe Kunstwerk, gesehen durch zwei verschiedene, ist *nicht* mehr dasselbe. Ja, es ist schon *nicht* mehr dasselbe, zu zwei verschiedenen Zeiten auch nur durch einen einzigen gesehen!“²⁰ Diese Relativierung des ursprünglichen Totalitätsanspruchs der naturalistischen Bewegung läßt sich in völlig übereinstimmender Weise auch bei französischen und italienischen Naturalisten feststellen. Für Frankreich ist hier das – ansonsten poetologisch nicht sonderlich tieferschürfende – Vorwort „Le Roman“ von besonderer Bedeutung, das Maupassant 1888 seinem Roman *Pierre et Jean* mitgab, und in dem er das Vorrecht jeder Schule auf die alleinseligmachende Formel für den Roman in Frage stellt:

Il faut admettre avec un égal intérêt ces théories d'art si différentes et juger les œuvres qu'elles produisent, uniquement au point de vue de leur valeur artistique en acceptant *a priori* les idées générales d'où elles sont nées.²¹

In Italien schließlich veröffentlicht Luigi Capuana 1898 in seinem Band mit dem sprechenden Titel *Gli „ismi“ contemporanei* unter anderem einen Aufsatz „La crisi del romanzo“, in dem er sich über die verschiedenen „-Ismen“ von Naturalismus über Verismus bis Spiritualismus lustig macht; 1899 erneuert er in den *Cronache letterarie* unter dem Titel „Domando la parola“ seine Absage an den einseitigen Geltungsanspruch des Naturalismus: Nachdem er seine frühere Idee der Inspiration an Zola als „Illusion“ bezeichnet und den ihm zugeordneten Titel „campione del naturalismo“ abgelehnt hat, erklärt er: „Il concetto di un'opera d'arte è secondario; l'importante è che esso diventa forma viva...“²².

Dieser Relativierung des ursprünglich unbedingten Anspruchs auf Aktualität und überzeitliche Gültigkeit folgt, sowohl in Holz' impressionistischer Lyrik des *Phantasia*-Zyklus („Sieben Billionen Jahre vor meiner Geburt/ war ich/ eine Schwertlilie“) wie auch in den *Fiabe* Capuanas eine Wende zum Archaisch-Phan-

tastischen, das in vielerlei Hinsicht einer ursprünglich-mythischen Weltansicht verwandt erscheint. So schreibt Capuana, nachdem er die Entzifferung einer phantastischen „Fata Morgana“ durch die Wissenschaft beschrieben hat: „La Fata non è stata uccisa dalla Scienza; e continuerà, di quando in quando, a produrre davanti ai vostri occhi estasiati i suoi splendidi prodigi.“ (in *Nuova Antologia*, 16. Juli 1905). Es läßt sich unschwer eine Parallele zwischen der zauberhaften Fata Morgana und der Dichtung ziehen: auch diese hat – nach Capuana – die unheilvolle Einmischung der Wissenschaft überlebt und vermag auch dem „postnaturalistischen“ Leser noch ihre Wunder zu weisen. Welcher Art diese Wunder sind, hat Hans Hinterhäuser in seiner Studie *Fin de siècle* an einigen exemplarischen Motiven und Mythen vorgezeigt. Die weitere Verfolgung dieser mythischen Weltansicht kann hier nicht unsere Aufgabe sein und muß einer größeren Arbeit vorbehalten bleiben.

* * *

Wir wollen uns dagegen mit der Umwertung gewisser Begriffe aus dem Wortschatz der Naturalisten in der Literatur der unmittelbar folgenden Generation befassen. Als Paradigma dafür soll Luigi Pirandellos 1915 erstmals erschienener Roman *Si gira...*, mit endgültigem Titel *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* dienen, der in letzter Zeit, vor allem von Seiten der italienischen marxistischen Kritik (von Salinari bis Luperini²³) eine große Aufwertung erfahren hat. Bekanntlich gilt Pirandello selbst als ein der veristischen Schule entsprossener Autor. Seine frühen Prosaversuche legen davon ebenso Zeugnis ab wie sein Nahverhältnis zu Capuana, der den jungen, erfolglosen Lyriker überhaupt erst zum Verfassen von Prosa anregte, sodaß man wohl annehmen darf, Pirandello müsse das veristisch-naturalistische Vokabular wohlvertraut gewesen sein.

Mit der methodischen Grundlage des Verismus, der logischen Analyse, hatte Pirandello schon in dem 1908 erschienenen Essay *L'umorismo* abgerechnet. Die Logik wird dort bekanntlich mit einer „Filterpumpe“ verglichen, die dem Erleben alle Lebensäfte entzieht und so Ausgangspunkt eines unglücklichen Bewußtseins wird. Nichtsdestotrotz entstehen in vielen der Meisternovellen Pirandellos die so typischen paradoxen Situationen gerade aus einer konsequenten Anwendung der Logik; allerdings noch konsequenter, als das unter den Vernünftigen allgemein üblich ist – so gelangt man dann zu einer logica dei pazzi (vgl. etwa *Enrico IV*), die die Absurdität der realen Welt deutlich macht. An Hand des *Serafino Gubbio* läßt sich jedoch auch eine Abrechnung mit anderen Leittugenden naturalistischer Poetik nachweisen. Zu den wesentlichsten Tugenden des naturalistischen Autors gehört, wie wir gesehen haben, die Selbstausschaltung, „il coraggio divino dell'autore“ „di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale“²⁴, wie es Verga in der Einleitung zu seiner Novelle „L'amante di Gramigna“ (in *La vita dei campi*) formuliert, das heißt also die Haltung der vollkommenen „impassibilité“ oder „impersonnalité“, wie sie von Flaubert über Zola bis Capuana statuiert wird. In

der Zolaschen Experimentalmetapher entsprach das dem Nichteingreifen des Experimentators, das Grundlage für die intersubjektive Gültigkeit des Experiments sein müßte; in seiner Konzeption des „moraliste expérimentateur“ mündete es in die Forderung, keine Schlüsse zu ziehen, sondern diese dem auswertenden Leser zu überlassen. Freilich hat Zola auch dieses eigene Prinzip nicht selten (und jedenfalls wesentlich häufiger als Flaubert) durchbrochen. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß ihm Capuana diese Inkonsequenz in seinen kritischen Essays vorwirft, im selben Atemzug aber Vergas *I Malavoglia* wegen einer viel radikaler durchgeführten „impersonalität“ lobt, die „l'ideale dell'opera d'arte moderna“ wäre.²⁵ Was also im Naturalismus – nicht zuletzt gegen den Geniekult der Romantik gerichtet – als Tugend gepriesen wird, die Unpersönlichkeit und Unbeteiligtheit, die Rolle des „humble ouvrier“, der seine Personen aus dem Leben bezieht und ohne jede persönliche Anteilnahme im Reagenzglas seines Romans miteinander reagieren läßt, eben das erscheint in dem hier angesprochenen Roman Pirandellos nicht mehr nur als eine überwundene ästhetische Haltung, sondern als Kernbegriff von Leid und Entfremdung.

Der Kameramann Serafino Gubbio, einer von jenen Pirandello-Helden, die „das Spiel begriffen“ haben, ist wie die meisten ähnlichen Figuren bei Pirandello ein gesellschaftlicher Außenseiter. Da er nicht wie etwa Don Cosmo in *I vecchi e i giovani* über eine solide wirtschaftliche Basis verfügt, muß er arbeiten und gerät so in den von Pirandello exemplarisch dargestellten Entfremdungsprozeß der technisierten Industriegesellschaft. Seine Kamera, Symbol der Maschine schlechthin, nimmt während der Arbeit von ihm total Besitz; er wird ihr Anhängsel und reduziert sich auf „eine Hand, die an der Kurbel dreht“ (*Gubbio*, vor allem S. 522 und 572). Die Haupteigenschaft, die von ihm gefordert wird, bezeichnet er selbst wie folgt: „A dir vero, la qualità precipua che si richiede in uno che faccia la mia professione è l'impassibilità di fronte all'azione che si svolge davanti alla macchina.“ (*Gubbio*, S.522, Hervorhebung von mir). Zwar gerät diese Rolle des unbeteiligten Beobachters einerseits auch zu einer Art Schutzhaltung für Serafino Gubbio, dessen universale Skepsis (eine weitere Konsequenz des Verlustes des Sicherheitsgefühls gegen Ende des 19. Jahrhunderts, von dem zuvor die Rede war) ihm keine aktive Teilnahme am Leben mehr ermöglichen würde: „Studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni, se mi riesca a scoprire negli altri quello che manca a me per ogni cosa ch'io faccia: la certezza che capiscano ciò che fanno.“ (*Gubbio*, S.519). Andererseits jedoch ist sie symbolischer Ausdruck seiner Enthumanisierung, der Herabwürdigung des Menschen zum Ding, wie sie sich schon in dem Bild des „Maschinenanhängsels“ angekündigt hatte, und wie sie Pirandello in dem Kameramann Gubbio exemplarisch für die moderne technisierte Zivilisation Gestalt werden läßt: in dem „silenzio di cosa“, das von Gubbio immer mehr – bis zum tatsächlichen Stummwerden – Besitz ergreift, ist jede menschliche Regung, aber auch jede menschliche Würde verloren gegangen. Serafino Gubbio, der in seinen *Quaderni* diese Enthumanisierung des Menschen anklagt, kann sich ihr darum doch nicht entziehen; er kann sie nur bewußt erleben und an sich selbst exemplarisch darstellen.

Interessant erscheint nun, daß die Kennzeichen dieses „enthumanisierten“, zum „Sklaven der Maschine“ gewordenen Menschen im wesentlichen dieselben

sind, die kaum fünfundzwanzig Jahre zuvor noch von den Naturalisten in ganz Europa als die Tugenden der Schriftsteller gepriesen worden waren, die „auf der Höhe ihrer Zeit“ wären: der „esprit d'observation et d'analyse“ ebenso wie die erwähnte „impassibilité“ und „impersonnalité“. So ergibt sich natürlich ein seltsamer Effekt, wenn man Zolas hymnische Forderung nach „impassibilité“, „tranquillité d'analyses, devant le mal et le bien“ (*Roman expérimental*, S.126) neben die Auswirkungen derselben „impassibilità“ bei Serafino Gubbio stellt: Schon zu Beginn des ersten *Quaderno* erzählt Gubbio, wie ihm von einem jungen Mann die Folgerscheinung dieser „impassibilità“ vorgehalten wird: „Che cosa siete voi? Una mano che gira la manovella.“ (*Gubbio*, S.522). Im nächsten Schritt wird dann die Maschine selbst (in deutlicher Polemik gegen die Technik-Hymnen des Futurismus) angeklagt: „Viva la Macchina che meccanizza la vita!“ (*Gubbio*, S.523). Aber Gubbios Maschine ist nicht irgend eine beliebige; es ist die Kamera, also ein mechanisches Auge, das das Ideal der Unbeteiligung des Experiment-Beobachters in vollkommener Weise zu verwirklichen scheint. Und diese Kamera produziert, ähnlich wie der Autor des Naturalismus, Erzählungen, Bildgeschichten, „tranches de vie“ kurz gesagt; so wird auch dieser Begriff der naturalistischen Poetik bei Pirandellos Gubbio mit negativer Konnotation versehen:

Vi resta ancora, o signori, un po' di anima, un po' di cuore e di mente? Date, date qua alle macchine voraci, che aspettano: (...) E come volete che ce la ridiano, l'anima e la vita, in produzione centuplicata e continua, le macchine? Ecco qua: in pezzetti e bocconcini, tutti d'uno stampo, stupidi e precisi, da farne, a metterli sù, uno sull'altro, una piramide che potrebbe arrivare alle stelle. Ma che stelle, no, signori! Non ci credete. Neppure all'altezza d'un palo telegrafico. Un soffio li abbatte e li ròtola giù, e tal altro ingombro, non più dentro ma fuori, ce ne fa, che – Dio, vedete quante scatole, scatolette, scatolone, scatoline? – non sappiamo più dove mettere i piedi, come muovere un passo. Ecco le produzioni dell'anima nostra, le scatolette della nostra vita! (*Gubbio*, S.523)

Wir sehen also: die „tranche de vie“ ist zur lächerlichen „scatoletta“ geworden, die auf dem Weg ihrer mechanischen Vervielfältigung jeden Inhalt an „vie“, an Lebendigkeit, verloren hat. In diesem Abschnitt, der in einigen Punkten Gedanken Walter Benjamins vorwegzunehmen scheint²⁶, wird also ein zweiter Lieblingsbegriff des Naturalismus nicht nur seiner positiven Konnotation entkleidet, sondern geradezu zu einem Negativsymbol für die Entfremdung durch die mechanisierte Kunstform des Films²⁷ gemacht. Das tiefe Unbehagen gegenüber der mechanisierten Umwelt bleibt auch in dem „unbeteiligten“ Beobachter bestehen und drückt sich in einem seltsamen Geräusch aus:

C'è una molestia, però, che non passa. La sentite? Un calabrone che ronza sempre, cupo, fosco, brusco, sotto sotto, sempre. Che è? Il ronzo dei pali telegrafici? lo striscio continuo della carrucola lungo il filo dei tram elettrici? il fremito incalzante di tante macchine, vicine, lontane? quello del motore dell'automobile? quello dell'apparecchio cinematografico? (*Gubbio*, S.524)

Erst zu Ende des Abschnitts läßt uns der Autor erraten, daß mit diesem Geräusch ein Rest jenes „Lebens“ im vitalistischen Sinn gemeint sein könnte, das auch Zolas Mythisierungstendenzen bestimmt hatte. In der Folge macht Gubbio die Verwandtschaft mit dem naturalistischen Wissenschaftlerideal noch deutlicher:

Io studio. Seguito a studiare, perché questa è forse la mia più forte passione: nutri nella miseria e sostenne i miei sogni, ed è il solo conforto che io mi abbia, ora che essi sono finiti così miserabilmente. (*Gubbio*, S.555).

Wie für den naturalistischen „Experimental-Moralisten“ wird also das „Studium“, will sagen die analytische Beobachtung des Menschen, für den gleichfalls als „impassibile“ charakterisierten Gubbio zur Passion. Aber wir sehen schon in diesem kurzen Textabschnitt, daß sich etwas Wesentliches geändert hat: das Selbstgefühl des Untersuchenden. Nichts ist mehr von dem „ouvrier“ einer großen gemeinsamen Sache, nämlich der Erforschung der notwendigen Ursachen der „passions“ als Pionierleistung für eine immer umfassendere Beherrschung der (auch menschlichen) Natur durch die Vernunft geblieben; die Beobachtungshaltung wird vielmehr Trost und Zuflucht für den längst aus dem aktiven Leben ausgeschiedenen, zum Ding reduzierten Menschen (übrigens ganz analog zu Pirandellos sterbenden „Uomo dal fiore in bocca“ aus dem gleichnamigen Einakter, der gleichfalls Trost in der Beobachtung der Gesunden findet, aus deren Leben er sich längst ausgeschlossen fühlt). Die gemeinsame Basis der positiven Philosophie und des optimistischen Fortschrittsglaubens existiert nicht mehr; die wissenschaftliche Beobachtung ist Trost und Ausrede geworden, nicht selbst leben zu müssen. Freilich tritt im Lauf des Romans ein Ereignis ein, das Gubbio diese sich selbst und der Welt entfremdete Position vollendeter Objektivität als tragisch erscheinen läßt: seine zunächst als „superfluo“ bezeichneten Gefühle beginnen sich zu regen, er verliebt sich in die Tochter eines erfolglosen Drehbuchautors, Luisetta Cavalea. Dadurch wird ihm seine Stellung außerhalb des Lebens der anderen, sein durch die Entfremdung bewirkter Verlust der Menschenwürde plötzlich noch deutlicher klar als zuvor:

M'accorsi che questa mia presenza muta, di cui ella non vedeva la necessità, ma che pure le s'imponeva come misteriosamente necessaria, cominciava a turbarla. Nessuno si curava di dargliene la spiegazione; non potevo dargliela io. Le ero sembrato *uno come gli altri*; anzi forse, a prima giunta, *uno più vicino* a lei degli altri. Ora cominciava ad avvertire che per questi altri e anche per lei (in confuso) non ero propriamente *uno*. Cominciava ad avvertire, che la mia persona non era necessaria; ma che la mia presenza li aveva la necessità d'una *cosa*, ch'ella ancora non comprendeva; e che stavo muto per questo. Potevano parlare – sì, essi, tutt'e quattro – perché erano persone, rappresentavano ciascuno una persona, la propria; io, no: ero una cosa: ecco, forse quella che mi stava su le ginocchia, aviluppata in una tela nera. (*Gubbio*, S.605/606).

Tatsächlich hat die entfremdete Form der Arbeit Gubbio also zu einer so weitgehenden Identifikation mit seinem Instrument geführt, daß er sich selbst „nur mehr als Ding“ empfindet, als ein Ding, für das eigene Gefühle ein nicht nur unnötiges, sondern geradezu schädliches „superfluo“ darstellen. Gerade dieses Ausschalten der eigenen Gefühle, wenngleich bei Zola selten in der Praxis gelungen, war von ihm und den Naturalisten als die notwendige Tugend des Experimental-Romanciers gepriesen worden; bei Gubbio wird der Versuch der Unterdrückung dieser nicht immer ausschaltbaren „unnötigen Gefühle“ (*Gubbio*, S.606) im Dienste der Objektivität zu einer Quelle des Leids: „Se sapeste come sento, in certi momenti, *il mio silenzio di cosa!*“ (*Gubbio*, S.607, Hervorhebung im Original). Bei dem Versuch, sich diesem Leid zu entziehen, weicht Gubbio noch stärker in seine „unbeteiligte“ Analysehaltung aus, die er nun selbst als Evasion kennzeichnet: „Io evado, sfuggo al dramma, mi dilato, ecco, mi dilato!“ (*Gubbio*, S.721).

Als es schließlich am Ende des Romans zu einer geradezu melodramatischen Lösung der verschiedenen Liebeshandlungen kommt (der verschmähte Liebhaber

erschießt nicht, wie von der Filmrolle vorgeschrieben, den Tiger, sondern seine ehemalige Geliebte und wird dann selbst von dem Tiger zerfleischt), da reagiert Gubbio bereits in keiner Weise mehr menschlich, mit Entsetzen oder mit dem Versuch zu helfen, sondern er dreht mit vollendeter „impassibilità“ an seiner Kurbel, um die ganze Szene aufzunehmen. Fast zynisch kommentiert er: „Come operatore, io sono ora, veramente, perfetto.“ (*Gubbio*, S.729). Er sieht die Maschine als die wahre Menschenfresserin an: „Ah, che dovesse toccarmi di dare in pasto anche materialmente la vita d'un uomo a una delle tante macchine dell'uomo inventate per la sua delizia, non avrei mai supposto.“ (*Gubbio*, S.734). Seine bisher durch die Beobachterrolle bedingte Stummheit wird nun zur physischen Notwendigkeit: durch den Schreck hat er die Sprache verloren, und auch seine einstige Liebe zu Luisetta hat er mit all dem anderen „superfluo“ abgestreift:

No, grazie. Grazie a tutti. Ora basta. Voglio restare così. Il tempo è questo; la vita è questa; e nel senso che do alla mia professione, voglio seguire così – solo, muto e impassibile – a far l'operatore.“ (*Gubbio*, S.735)

Dieser Schluß unterstreicht noch einmal den geradezu verzweifelten Zynismus, mit dem Serafino Gubbio als Trotzhaltung, als letztes Ergebnis der Demütigung und Entfremdung des Menschen durch die Maschine eine Position einnimmt, die durch dieselben Bestimmungsstücke gekennzeichnet ist wie der Naturalismus, von dem Zola noch gesagt hatte: „...il grandit à chaque heure, pénètre et anime toutes choses. C'est lui qui est la force de nos productions, le pivot sur lequel tourne notre société.“²⁸

Der enorme Gegensatz in der Bewertung dieser objektiv-teilnahmslosen Beobachtungs- und Analysehaltung in den beiden durch knapp 35 Jahre voneinander getrennten Texten frappt, vor allem wenn man zugrundelegt, daß Pirandello sich auf Grund seiner „veristischen Schule“ sehr wohl bewußt gewesen sein muß, was für Reizwörter er in seiner Beschreibung der Gubbioschen „condition humaine“ verwendete. Es muß daher legitim sein, den *Serafino Gubbio* – neben den bekannten Interpretationen als Darstellung des Negativmythos der Maschine²⁹ und als (wenngleich vielleicht unwillkürliche) Exemplifizierung der Marxschen Entfremdungslehre an einem typischen Vertreter des intellektuellen Proletariats zu Beginn unseres Jahrhunderts³⁰ – auch als Auseinandersetzung mit den konkurrierenden Ästhetiken des Naturalismus-Verismus und des Futurismus zu sehen³¹ – übrigens auch bezüglich der zweiten literarischen Schule durch eine Umkehrung der Wertung: den positiven Hymnen des Futurismus auf eine vergöttlichte Technik steht hier die negative Mythisierung der Maschine als geist- und gefühlstötendes, am Schluß sogar menschenfressendes Ungeheuer gegenüber.

Für unsere Gedanken zur Krise des Naturalismus mag aber bestimmend sein, daß die Grundlage dieser so wesentlich anderen Wertung der objektiv-analytischen Beobachtungshaltung im *Gubbio*, wie wir oben feststellen konnten, genau auf jenem Faktor beruht, den wir zu Beginn dieser Überlegungen auch bei dem Wandel des physikalischen Weltbildes festgestellt hatten: auf dem Verlust der Selbstsicherheit, dem ein bedeutend schwererer Verlust auf dem Fuß folgt:

der Verlust des objektiven Wahrheitsbegriffs bzw. der Überzeugung von der Erkennbarkeit einer solchen.³² Gubbio erforscht nicht mehr die anderen wie die Zola-Inkarnation docteur Pascal, um die objektive Wahrheit auf Grund des sicheren deterministischen Prinzips herauszufinden, sondern er sieht zu, „...se mi riesca di scoprire negli altri quello che manca a me per ogni cosa ch'io faccia: la certezza che capiscano ciò che fanno.“ (*Gubbio*, S.519, Hervorhebung von mir).

Damit schließt sich der Kreis: Grund der völlig veränderten Bewertung naturalistischer Tugenden in dem postnaturalistischen Roman Pirandellos ist eben der Verlust der in den naturalistischen Kampfschriften bisweilen mit großer Penetranz verkündeten (Selbst-)Sicherheit („certezza“). Gerade der Verlust dieser Sicherheit bezüglich des alten, mechanistisch-deterministischen Weltbilds in den Naturwissenschaften geht zeitlich parallel mit der Ablösung des Naturalismus als herrschender literarischer Strömung in großen Teilen Europas.

Für den Zeitraum des Fin-de-siècle hat Hans Hinterhäuser ein beträchtliches Repertoire der möglichen Antworten auf diesen Verlust der Sicherheit bzw. auch der Versuche, neuen, sicheren Grund zu finden, zusammengetragen; aber auch für die darauffolgenden Jahrzehnte zeigt sich – mit geringen Ausnahmen „verordneter“ Strömungen wie dem „Sozialistischen Realismus“ – als durchgehendes Kennzeichen der Literatur unserer Gegenwart ein solcher Verlust an Sicherheit, der Verlust des Bildes einer harmonischen, monistischen, deterministisch bestimmten und dem Menschen lediglich zur allmählichen Entschlüsselung aufgegebenen Welt. Insofern ist die Krise des europäischen Naturalismus tatsächlich nicht eine Krise einer literarischen Schule unter vielen anderen, sondern ist richtungweisend und ausschlaggebend für die gesamte Literatur unseres Jahrhunderts geworden.³³

Anmerkungen:

- 1) Michel Raimond, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris 1966, S.25/26.
- 2) Emile Zola, *Le roman expérimental*, Paris 1880, S.5 „La méthode [expérimentale] (...) triomphera partout. C'est une évolution fatale.“ – Weitere Zitate im Text (*Roman expérimental*) beziehen sich auf dieselbe Ausgabe.
- 3) Zola, „Lettre à la jeunesse“, in *Roman expérimental*, a.a.O., S.105.
- 4) siehe dazu auch Raimond, a.a.O., S.26.
- 5) Bekanntlich ist die von Zola geforderte Methode die des Experiments, die er in seiner programmatischen Schrift *Le roman expérimental* analog zu Claude Bernards Begründung einer Experimentalmedizin auf die Literatur anwendet. Diese Methode verlangt nach Zola nicht persönlich verfärbende Gestaltung, sondern objektives Erkenntnisstreben, das den Experimentator mit der Schreibfeder dazu befähigt, die aus dem Leben entnommenen Proben („tranches de vie“) in die richtige Anordnung (des Experiments) zu bringen; hierauf hat der Experimentalromancier die ablaufenden Reaktionen zu beschreiben, muß sich aber jedes Urteils enthalten. Dieses Urteil kommt dem Leser, besonders aber jenem Leser zu, der Macht über Menschen hat: die „législateurs“ sind nach Zola dazu berufen, naturalistische Romane zu lesen, um darin zu erfahren, welche Voraussetzungen mit deterministischer Notwendigkeit sozialschädliches Verhalten hervorrufen, damit sie diese Voraussetzungen postwendend durch entsprechende Verbote abschaffen können. In diesem Zusammenhang wäre es interessant, einmal zu fragen, welche Rolle Zola eigentlich dem nicht-gesetzgebenden Leser zugehört hat – der kann nichts ändern, soll nicht unterhalten werden, und es fragt sich, warum ihn gerade die Experimente des Romanciers mehr interessieren sollten als etwa die des Chemikers.

- 6) siehe dazu u.a. Fritz Schalk, „Zur Romantheorie und Praxis von Emile Zola“, in: hrsg. Helmut Koopman – J.A.Schmoll, *Beiträge zur Theorie der Künste im 19.Jahrhundert*, Frankfurt 1971, S. 337–351; aber auch schon Arno Holz, *Die Kunst – ihr Wesen und ihre Gesetze*, Berlin 1891, heute in: hrsg. Wilhelm Emrich – Anita Holz: Arno Holz, *Gesammelte Werke*, Bd. V, *Kunsttheoretische Schriften*, S.27f. oder Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea*, 2^a serie (1882), heute in: hrsg. Ermanno Scuderi: L.Capuana, *Scritti critici*, Catania 1972, S.232.
- 7) zur Bedeutung der Mythen für Zola siehe: Jean Borie, *Zola et les mythes*, Paris 1971 oder auch David Baguley, „Du naturalisme au mythe: l'alchimie du docteur Pascal“, in *Les Cahiers naturalistes*, No.48, Jg. 20/1974, S. 141–163.
- 8) Wilhelm Bölsche, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer naturwissenschaftlichen Ästhetik* (1887), zit. nach: hrsg. Theo Meyer, *Theorie des Naturalismus*, Stuttgart 1973, S.131.
- 9) vgl. etwa Schalk, a.a.O., S.337
- 10) Arno Holz, *Die Kunst – ihr Wesen und ihre Gesetze*, a.a.O., S.5 und S.7.
- 11) Schalk, a.a.O., S.337
- 12) J.Andrade da Silva – G.Lochak, *Wellen und Teilchen. Einführung in die Quantenmechanik*, Frankfurt 1974, S.13. Eine gewisse Kontinuität auch der Elemente überwindener Theorien postuliert dagegen Lorenz Krüger: L.K., „Vergängliche Erkenntnis in der beharrenden Natur“, in: *Wandel des Vernunftbegriffs*, hrsg. von Hans Poser, Freiburg–München 1981, S.223–249. Siehe dazu auch Albert Einstein – Leopold Infeld, *Die Evolution der Physik. Von Newton bis zur Quantentheorie*, und, besonders zu den Sprach- und Begriffsproblemen der modernen Physik: Werner Heisenberg, „Sprache und Wirklichkeit in der modernen Physik“, in *Zwei Vorträge*, Bad Godersberg 1967.
- 13) Eine solche Orientierung der Literatur an der Wissenschaft nimmt – freilich in tadelnd-polemischen Ton – auch Karl-August Ott in seinem Aufsatz „Die wissenschaftlichen Ursprünge des Futurismus und Surrealismus“ in *Poetica* 2/1968, S.371–398 an. Allerdings dient ihm diese Annahme vor allem zur Untermauerung der einigermaßen befremdenden These, Futurismus wie Surrealismus wären im wesentlichen „nihil novi sub sole“ gewesen und würden weitgehend mit dem Naturalismus übereinstimmen, nur eben dessen theoretische Prämissen konsequenter verwirklichen (a.a.O., S.374 und 384). Im Falle des Futurismus gründet das Ott auf das Interesse für die Technik, und es scheint ihm nicht aufzufallen, daß das von ihm selbst konstatierte „kindische Vergnügen, das Marinetti sichtbarlich bei der Aufzählung all dieser Gegenstände aus der Wunderwelt der Technik empfindet“ (S.387) doch wohl nicht ganz der „konsequenten Durchführung der experimentellen Methoden in der Kunst“ (S.384) entsprechen kann, ebenso wenig, wie man die „Anwendung einer falsch verstandenen Methode medizinischer Diagnose“ (S.388), wie Ott die Einflüsse der Psychoanalyse im surrealistischen Programm definiert, mit Zolas streng naturwissenschaftlichem (und damit im psychoanalytischen Sinne ausschließlich an der Kontrolle des vernünftigen Über-Ich orientierten) Experimentalprogramm in Verbindung bringen kann. Tatsächlich ist der Einfluß wissenschaftlichen Denkens auf die Literatur in den verschiedenen Epochen unserer unmittelbaren Vergangenheit ein jeweils sehr verschiedener, immer aber auch sehr indirekter; eine so direkte Partnerschaft wie von den Naturalisten ist nie wieder angestrebt worden, aber eine Prägung des Welt- und Selbstgefühls durch die Veränderung des naturwissenschaftlichen Weltbilds hat natürlich stattgefunden.
- 14) Hans Hinterhäuser, *Fin de siècle. Gestalten und Mythen*, München 1977, S.8.
- 15) siehe Anm.7 und weiters Hans-Jörg Neuschäfer, *Populärromane im 19.Jahrhundert. Von Dumas bis Zola*, München 1976, Kapitel V: „Emile Zola und die Mythen des Industriezeitalters“.
- 16) Philip Rahw, „Notes on the Decline of Naturalism“, in: *Image and Idea, Twenty Essays on Literary Themes*, London 2¹⁹⁵⁷, S.141–151, hier: S.152.
- 17) siehe dazu Baguley, a.a.O.
- 18) siehe zur Sprachkrise der Jahrhundertwende neben Hofmannsthal's „Brief“ natürlich Fritz Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 3 Bde., jetzt neu aufgelegt bei Ullstein, Frankfurt/M. – Berlin 1982. Auf spätere Auswirkungen der Sprachkrise verweist der Band *Sprachnot und Wirklichkeitszerfall. Dargestellt an Beispielen neuerer Literatur*, hrsg. von Elisabeth Meier, Düsseldorf 1972, und Karl Hölz' Habilitationsschrift *Destruktion und Konstruktion*, Frankfurt 1980.
- 19) Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief*, in: *Gesammelte Werke*, hrsg. Bernd Schoeller – Rudolf

- Hirsch, Frankfurt 1979, Bd.7: *Erzählungen – Erfundene Gespräche und Briefe – Reisen*, S.461–472, Zitat: S.465.
- 20) Arno Holz, *Die neue Wortkunst. Eine Zusammenfassung ihrer ersten grundlegenden Dokumente*, Berlin 1925, S.187f. Zu Arno Holz' Spannung zwischen Naturalismus und Subjektivität vgl. auch die freilich recht einseitig-marxistische Untersuchung von Onno Frels: „Zum Verhältnis von Wirklichkeit und künstlerischer Form bei A.H.“, in: hrsg. Ch.und P.Bürger/ J.Schulte-Sasse, *Naturalismus/Ästhetizismus*, Frankfurt 1979.
- 21) Guy de Maupassant, *Le roman*, in hrsg. Albert-Marie Schmidt: *Maupassant, Romans*, Paris 1970, S.832. Siehe dazu auch Hans Hinterhäuser, *Der französische Roman 1900–1918*, in hrsg. ders., *Jahrhundertende – Jahrhundertwende II, Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 19* (hrsg. Klaus von See), Frankfurt 1976, S.35–64 und Hans Hinterhäuser, Nachwort zu: *Maupassant, Romane*, München 1974, S.763–787.
- 22) Luigi Capuana, *Domando la parola*, in: *Cronache letterarie*, Catania 1899, zit. nach: Walter Mauro: *Capuana. Antologia degli scritti critici*, Bologna 1971, S.179 und 181.
- 23) vgl. C.Salinari – C.Ricci, *Storia della letteratura italiana*, vol.III, parte seconda, Bari 1971, S.948–950 und Romano Luperini, *Il Novecento*, Torino 1981, S.114–116.
Die nachfolgenden *Gubbio*-Zitate im Text folgen der Ausgabe: Luigi Pirandello, *Tutti i romanzi II*, hrsg. von G.Macchia, Milano 1973, Hervorhebungen, wenn nicht anders angegeben, jeweils im Original.
- 24) zit. nach: hrsg. Carla Riccardi: *Verga, Tutte le novelle*, Milano 1979, S.203.
- 25) Capuana, *I Malavoglia*, in: *Studi di letteratura contemporanea*, Catania 1892, S.133ff., hier zitiert nach: hrsg. Mario Pomilio: *L.Capuana, Verga e D'Annunzio*, Bologna 1972, S.88.
- 26) vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*(1936), Frankfurt 1963.
- 27) Bezüglich Pirandellos Gedanken zum Film im allgemeinen vgl. seinen Essay „Se il film parlante abolirà il teatro“ von 1929, in: hrsg. Manlio Lo Vecchio-Musti, *Saggi, Poesie e Scritti vari*, Milano 1973, S.1030–1036.
- 28) E.Zola, „Le naturalisme au théâtre“, in *Le roman expérimental*, a.a.O., S.118.
- 29) so bei Roberto Tessari, *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Milano 1973.
- 30) so bei dem bereits erwähnten Luperini, siehe Anm. 20 und bei Robert S. Dombroski, *La totalità dell'artificio. Ideologia e forma nel romanzo di Pirandello*, Padova 1978, v.a. Kapitel V, „Il dramma dell'alienazione“.
- 31) Die argumentative Auseinandersetzung mit dem Naturalismus erfolgte bekanntlich bereits einige Jahre früher, vor allem in dem Essay „Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa“ von 1908 (in *Arte e scienza*, heute in *Saggi, Poesie e scritti vari*, a.a.O., S.181–206). Dort wird aber vor allem auf den „Denkfehler“ der Gleichsetzung (und gemeinsamen Unterwerfung unter einen mechanistischen Kausalitätsbegriff) von „fatto fisico“, „fatto psichico“ und „fatto estetico“ hingewiesen (S.197). Die praktischen Auswirkungen dieser Kritik in Form einer „antinaturalistischen“ Novelle versucht Dietmar Rieger in seinem Aufsatz „Allucinazioni. Osservazioni critico-ideologiche a proposito di due novelle di Luigi Pirandello“, in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, H.1/2, 1983, S.195–205 für die Novelle „Cinci“ exemplarisch darzustellen.
- 32) Das habe ich im Abschnitt 2.1. „Die doppelzüngige Wahrheit“, meiner Studie *Pirandello Mythenstürzer*, Wien–Graz–Köln 1980 auf breiterer Basis darzulegen versucht. Mittlerweile liegt spezifisch zu dem Problem der Skepsis bei Pirandello der wesentliche Beitrag von Johannes Thomas vor: „Dialektik der Dekadenz. Faschismus und utopische Rettung bei Luigi Pirandello“, in *Italienische Studien 6/1983*, S.73–93.
Allgemein hat die Tendenz zur Selbstaufhebung der Vernunft in der modernen Kunst Michael Landmann dargestellt: M.L., *Entfremdende Vernunft*, Stuttgart 1975, v.a. SS.15–18.
- 33) Das soll nun keineswegs heißen, daß es keine Strömung mehr gegeben hätte, die sich naturalistischer Methoden oder auch naturalistischer Zielsetzungen bedient hätte. Hans Hinterhäuser selbst hat in einem im November 1983 in Madrid gehaltenen, noch unveröffentlichten Vortrag, „Notizen zum Naturalismus in Spanien und Europa“, auf die „zweite Stunde des Naturalismus“ hingewiesen, die nach dem Ende des Spanischen Bürgerkrieges und des 2. Weltkriegs in Deutschland (Gruppe 47), Italien (Neorealismo in Film und Literatur) und Spanien (Camilo José Cela) geschlagen habe. Er vergleicht in diesem Zusammenhang den Naturalismus mit dem Barock als

„Strömung, die nicht auf eine bestimmte Epoche begrenzt werden kann“ und deshalb in regelmäßigen Abständen wiederkehren müsse.

Aber das Rückgrat des historischen Naturalismus, jene Selbstgewißheit und jenes Sendungsbewußtsein als „Pioniere der Vernunft“ läßt sich in diesen neuen Strömungen nicht mehr finden. Das Tor zum Absurden, zur Selbstentfremdung, das Pirandellos Generation aufgerissen hat, läßt sich nicht mehr schließen, und so dienen neuere naturalistische Versuche eher einer Verdeutlichung unserer absurden Situation denn einer Selbstdarstellung optimistisch-rationalen Sendungsbewußtseins. Mit der *certezza* ist es ein für allemal vorbei.