

Roland Innerhofer, Daniela Strigl (Hg.)

Sonderweg in Schwarzgelb?

Auf der Suche nach einem österreichischen Naturalismus
in der Literatur

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch die Alexander von Humboldt-Stiftung und die Kulturabteilung der Stadt Wien.

Unterstützt von / Supported by



Alexander von Humboldt
Stiftung / Foundation

WIEN
KULTUR

© 2016 by Studienverlag Ges.m.b.H., Erlenstraße 10, A-6020 Innsbruck
E-Mail: order@studienverlag.at
Internet: www.studienverlag.at

Buchgestaltung nach Entwürfen von hoeretzeder grafische gestaltung, Scheffau/Tirol
Satz: Studienverlag/Da-TeX Gerd Blumenstein, Leipzig
Umschlag: hoeretzeder grafische gestaltung, Scheffau/Tirol
Covermotiv: photocase/owik2

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier.

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7065-5468-8

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder in einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhaltsverzeichnis

<i>Roland Innerhofer, Daniela Strigl</i> Einleitung	7
<i>Werner Michler</i> Zur Frage eines österreichischen Naturalismus	21
<i>Jacques Le Rider</i> Naturalismus in bleu-blanc-rouge, Schwarz-Weiß-Rot und Schwarzgelb	33
<i>Moritz Baßler</i> Routines, Fallstudien, Rauschen: Verfahren des Naturalismus	59
<i>Karl Wagner</i> Das bäuerliche Paradigma Strindbergs „Unter französischen Bauern“, Zolas „Die Erde“, Hardys „Die Woodlanders“ und Roseggers „Jakob der Letzte“	71
<i>Werner Garstenauer</i> Symbolhaftes Erzählen und Naturalismus bei Saar und Hauptmann	84
<i>Konstanze Fliedl</i> Close Reading Zu Marie von Ebner-Eschenbachs „Meine Kinderjahre“	97
<i>Daniela Strigl</i> „Mich kann man nicht verurteilen“ Naturrecht und k.k. Justiz bei Marie von Ebner-Eschenbach und Ferdinand von Saar	111
<i>Johann Sonnleitner</i> Ludwig Anzengruber – Naturalist post mortem?	126
<i>Beatrix Müller-Kampel</i> Naturalistischer Pazifismus oder pazifistischer Kitsch? Zu Bertha von Suttners Erzählprosa	139
<i>Clemens Peck</i> Jakob Julius Davids Naturalismen	153

Routines, Fallstudien, Rauschen: Verfahren des Naturalismus¹

I. Routines der Jahrhundertwende (Schnitzler: „Leutnant Gustl“)

Wie lang' wird denn das noch dauern? Ich muß auf die Uhr schauen ... schickt sich wahrscheinlich nicht in einem so ernstern Konzert. Aber wer sieht's denn? Wenn's einer sieht, so paßt er gerade so wenig auf, wie ich, und vor dem brauch' ich mich nicht zu genieren ... Erst viertel auf zehn? ... Mir kommt vor, ich sitz' schon drei Stunden in dem Konzert. Ich bin's halt nicht gewohnt ... Was ist es denn eigentlich? Ich muß das Programm anschauen ... Ja, richtig: Oratorium! Ich hab' gemeint: Messe. Solche Sachen gehören doch nur in die Kirche! Die Kirche hat auch das Gute, daß man jeden Augenblick fortgehen kann. – Wenn ich wenigstens einen Ecksitz hätt'! – Also Geduld, Geduld!²

Bereits die Mündlichkeitsmarker („Wie lang“ statt „Wie lange“) am Beginn von Arthur Schnitzlers berühmter Erzählung „Leutnant Gustl“ (1900) signalisieren, dass wir diesen Text vollständig seiner Figur zuschreiben sollen. Schnitzlers Prosa gibt sozusagen für fünfunddreißig Seiten den Gustl. Der Innere Monolog lässt sich auch als eine Form von Figurenrede verstehen, und in der Tat ‚redet‘ Gustl, wie schon die Frageform des ersten Satzes anzeigt, in seinem Gedankenstrom die ganze Zeit mit sich selbst. Als Rede ist dieser Text denn auch zeitdeckend, die Diskrepanz zwischen der erzählten Zeit (eine Nacht) und der Erzählzeit wird durch Ellipsen erklärlich; dafür stehen die Auslassungspunkte und -striche und ein Absatz nach etwa zwei Dritteln des Textes, als Gustl einschläft.

Die Kosten gegenüber nicht ganz so konsequenten Verfahren sind durchaus zu spüren: Optische und akustische Eindrücke etwa können nicht vom Erzähler beigefügt werden, sondern müssen, wie alles andere auch, in diese personale Rede verwandelt werden. Die zweite Stelle mit Auslassungspunkten signalisiert einen Blick auf die Uhr, deren Zeigerstand dann ebenso verbalisiert werden muss wie nach dem vierten Einsatz von Auslassungspunkten der akustische Eindruck des Konzerts, für den Gustl allerdings kein Vokabular zur Verfügung steht („Was ist es denn eigentlich?“). Deshalb muss er ins Programm sehen (fünfte Auslassung), eine Handlung, die, ebenso wie das Auf-die-Uhr-Schauen, zuvor noch einmal extra genannt wird, damit der Leser folgen kann. Kurz: während sich das Verfahren zur Aufzeichnung von Assoziationen, Phantasien und gedanklichen Digressionen wunderbar eignet, wirkt

¹ Der Aufsatz besteht vollständig aus Passagen meines Buches: Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren. Berlin: Erich Schmidt 2015.

² Arthur Schnitzler: Leutnant Gustl [1900]. In: ders.: L.G. Erzählungen 1892–1907. Hg. v. Michael Scheffel. Frankfurt: S. Fischer 2004, 335–368; hier 335.

es überall dort etwas angestrengt, wo äußere Handlung vorangetrieben wird, wo also im engeren Sinne Narration stattfindet.³

Dass der Protagonist hier zu Beginn in einem Konzert situiert ist, einer ihm fremden Situation, in der er sich abwechselnd langweilt und für die umgebende Weiblichkeit interessiert, hat auch eine poetologische Pointe: Der Protagonist zählt selbst nicht zur Zielgruppe jener Hochkunst, der das Konzert und wohl auch die avancierte Prosa Schnitzlers angehören. Das aber heißt: Der Text, obzwar Gustls eigene Rede, gehört ihm gar nicht. Er selbst könnte diese Prosa, die ihm vollständig zuzurechnen ist und daher völlig zu Recht seinen Namen trägt, kaum lesen, geschweige denn schreiben. Das Verfahren, das scheinbar reine Innerlichkeit präsentiert, erweist sich damit als komplett artifizielles. Realistisch gesprochen gibt es niemanden, der diese Aufzeichnungen hätte machen können: Gustl scheidet, wie gesagt, aus, einen anderen Erzähler gibt es nicht, und jedem anderen (auch dem Autor) ist die Innensicht in eine ihm fremde Figur grundsätzlich verwehrt.

Man stelle sich versuchsweise vor, ein solches Verfahren würde im weitesten Sinne autobiographisch eingesetzt, mit einer autornahen Figur. Dann könnte man es als Instrument begreifen, das einen mehr oder minder realistischen, authentischen Ausdruck eines Innenlebens ermöglicht. Das ist hier offenkundig nicht der Fall. Wenn man bei autobiographischen Texten ungefähr sagen kann: Figur = Autor = Erzähler, so gilt hier: Figur = Text, aber ≠ Autor.

Dass der Text, wie oben gesagt, vollständig der Figur zuzurechnen ist, bedeutet also nur, dass sich die Figur vollständig durch die Textur, die ihre Rede simuliert, konstituiert. Die Grenzen der Figur sind die Grenzen ihrer Textur (und umgekehrt). Der Text folgt also einer Verfahrensregel, die den Namen seiner Figur trägt: So oder ähnlich denkt (ist) ein Leutnant Gustl. Schnitzlers Erzählung ist eine Improvisation nach Maßgabe dieser das Schreiben beschränkenden Verfahrensregel.

Für eine solche Art von Texten, die einer partikularen Verfahrensregel unterworfen sind, schlage ich die Bezeichnung ‚Routines‘ vor. Die Anregung zu dieser Begrifflichkeit entstammt poetologischen Überlegungen von William S. Burroughs anlässlich seines Romans „Queer“ (1985). Als Routines bezeichnet er bewusst eingenommene Rollen, ein artifizielles, auf eine bestimmte Wirkung hin berechnetes Sprechen, das seine eigene Performativität reflektiert. In „Queer“ spielt der Protagonist Lee solche Rollen, die ihre Verfahrensregeln von mehr oder weniger realistischen Figuren bzw. Typen nehmen: „The performance takes the form of routines: fantasies about Chess Players, the Texas Oilman“ etc.⁴ Lee wird damit, wie Burroughs schreibt, „inexorably pressed into the world of fiction. He has already made the choice between his life and his work.“ Denn im Unterschied zum autobiographischen Text sind Routines bewusst artifiziel. Routines zu benutzen impliziert: Man könnte auch anders schreiben, die Welt aus anderem Blickwinkel sehen und andere Wahrheiten würden sich ergeben. Selbst wenn Routines zunächst noch in einem Eigentlichen, Eigenen und Natürlichen eingebettet scheinen („eigentlich bin ich nicht so, aber ich mach jetzt mal einen auf xy“), so tendieren sie doch dazu, sich zu verabsolutieren, als ‚queeres‘ Prinzip des Artifizielles („his work“) an die Stelle jener ‚natürlichen‘ Einheit („his life“) zu treten. Burroughs liest sie auch als Masken „to cover a shocking disintegration“ in der Psyche des drogensüchtigen

3 Molly Blooms Innerer Monolog im Schlusskapitel des „Ulysses“, das literaturgeschichtlich berühmteste Beispiel dieses Verfahrens, ist denn auch als reiner Gedankenstrom konzipiert. Molly liegt während des gesamten Kapitels im Bett und dämmert vor sich hin.

4 Vgl. William S. Burroughs: Introduction. In: ders.: Queer. New York: Penguin 1987, V–XXIII, alle Zitate XVf.

Lee. Im Begriff der Routine verbinden sich also bewusste Künstlichkeit und Zerfall der ‚natürlichen‘ Einheit.

Was Burroughs für seine Figur entwickelt, trifft, wie mir scheint, überraschend präzise den Übergang vom poetisch-realistischen Paradigma zur literarischen Moderne. Lee macht uns den Texas Oilman, Schnitzler macht uns den Leutnant Gustl. Sein Text ist, als Routine, vollständig von einem Code, einer Verfahrensregel, einer partikularen Weltsicht bestimmt – was dem ‚realistischen Weg‘ radikal zuwiderläuft. Gleichzeitig ist dieser Code jedoch, qua Routine, immer schon als beschränkter, als einer unter vielen möglichen Alternativen bestimmt und damit zugleich relativiert und stigmatisiert. Das Auftauchen der Routines in der literarischen Moderne ist somit ebenfalls Symptom einer „shocking disintegration“: Das idealistische Erbe eines alles überwölbenden, letztgültigen Metacodes, das die Poetischen Realisten bis zum Schluss wider besseres Wissen nicht preisgeben wollten, spielt hier keine Rolle mehr. Der einzelne Text steht unter einer strengen, durchfurchenden Verfahrensregel; diese kann jedoch keine Allgemeingültigkeit mehr beanspruchen.

Personale Routines wie „Leutnant Gustl“ lesen wir deshalb sozusagen als Fallstudien. Die Person, deren ‚Natur‘ dem Text die Regel gibt, ist nicht die des Autors, sondern eine Maske (*persona*), durch die er nicht nur als ein anderer, sondern zugleich auch in anderer Weise spricht. Das realistische Erzählen verliert dabei auch formal seine Selbstverständlichkeit, die Textur wird, als idiosynkratische, auffällig, was einem realistischen Effekt ja generell abträglich ist. Hier aber gilt: Person und Textur, die in solchen Texten ja aufs engste miteinander verschränkt sind, insofern sie sich gegenseitig begründen, werden desto interessanter, je stärker sie vom vermeintlich Normalen abweichen. Unter dem Gesetz der Routines besteht, könnte man sagen, ein binnenliterarischer Druck zum Exotischen, was im Bereich menschlicher Psychen bedeutet: zum Pathologischen, zum ‚Fall‘ eben. Wo die exzentrische Rede, wie im „Leutnant Gustl“, nicht mehr, oder nur noch im Titel, geframet ist, wird Literatur tendenziell zum „Simulakrum von Wahnsinn“.⁵

Wohlgermerkt: diese Simulation ist nicht referenzlos, die personale Routine versteht sich immer noch als Erzählung von Welt und damit im weitesten Sinne als realistisches oder naturalistisches Verfahren. Rein erzähllogisch wird hier das Innere eines Menschen dargestellt, seine Gedanken während einer Nacht. Gerade im Falle der Wiener Moderne spricht man daher gern auch von psychologischem Erzählen. Wir haben jedoch bereits festgestellt, dass dieses Verfahren hier gerade nicht zum Ausdruck irgendeines ‚authentischen‘ Innern eingesetzt wird, sondern als Rollenprosa, als Simulation einer fremden Rede. Diese repräsentiert zwar einen partikularen Fall, der jedoch im Falle von „Leutnant Gustl“ – pars pro toto – nicht für eine individuelle Persönlichkeit, sondern für den Charakter eines gesellschaftlichen Standes steht, für das k.u.k. Militär. Das Individuelle ist nur Symptom. Gerade die Darstellung eines vermeintlich intimsten Inneren, die persönlichste Rede, wie sie im Inneren Monolog gestaltet ist, tendiert also zur Diskursparodie. Denn die Regeln, nach denen der Text funktioniert, sind die Regeln, nach denen Gustl funktioniert, und das sind im Wesentlichen die Diskursregeln seines Milieus, um den naturalistischen Fachausdruck zu verwenden.⁶

5 Friedrich Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900. München: Fink 1987, 311.

6 Ähnliches gilt bekanntlich schon für ein früheres Verfahren zur Erzählung von Innerlichkeit, die personale Erzählsituation, wie sie musterhaft in Flauberts „Madame Bovary“ (1856) zum Einsatz kommt. Schon hier zeigt sich das Innere Emmas, bis hin zu ihrer intimsten Auffassung von Liebe, vom Diskurs geprägt, den sie vor

„Man sucht sich seinen Geist nicht immer selbst aus“, sagt die Contessa Blà in Heinrich Manns „Diana“ (1902).⁷ In der Prosa der Goethezeit oder des Poetischen Realismus hätte ein solcher Satz vielleicht auf eine geheime Wahrheit verwiesen, die Schicksal und Bestimmung des Helden ist, lange bevor dieser selbst es weiß, und so wäre es wohl auch in der heutigen Fantasyliteratur wieder. Nicht so um 1900: Hier ist die Rede von Umständen wie Zufall, Gelegenheit, Umwelt, Angebot und Nachfrage. Die Contessa, die keine solche ist, schreibt als moderne Schriftstellerin an der Grenze zum Journalismus nach eigener Auskunft „anfangs Modebriefe, dann Plaudereien, schließlich sogar Politik, ich weiß nicht warum mit katholischem Anstrich.“ Der Geist ist Sache der Umstände. Man muss nicht katholisch denken, um Routines „mit katholischem Anstrich“ zu verfassen. Richard von Schaukal treibt diesen Gedanken noch etwas weiter, wenn er angesichts seiner Peter Altenberg nachempfundenen Prosaskizzen bemerkt, „dass man auch eine Manier anlegen darf wie einen in der und der Saison getragenen ‚Ranglan‘ und doch ‚manselbst‘ bleiben kann. Ich würde mich also nicht entblöden, heute etwa in der Manier irgend eines anderen Manieristen etwas zu sagen, dem ich diese Manier angemessen empfindet.“⁸ Das ‚Manselbst‘ des Autors schlüpft in Verfahrensmasken und performiert auch sich selbst nur mehr in Form von Routines. Anders als die Autoren des Poetischen Realismus können Autoren wie Schnitzler, Heinrich Mann oder Schaukal um 1900 ihr Textsubjekt aussuchen: Sie können ganz unterschiedliche Verfahrensregeln zur Basis ihrer Texte machen, während die in ihren Texten porträtierten Personen wie Leutnant Gustl, Andreas Thameyer oder Fräulein Else in ihrer jeweiligen Idiosynkrasie gefangen bleiben. In der sich gegenseitig relativierenden Vielfalt diskursiv bedingter Routines verliert sich freilich auch die regulative Idee des einen, eigenen, gar des wahren Geistes, „manselbst“ kommt nur noch in Anführungszeichen vor.

Genau deshalb waren Routines im Rahmen des Poetischen Realismus kein sinnvoller Skopus literarischen Schaffens. Die Erzähltechniken, mit Ausnahme des Inneren Monologs, hätten durchaus zur Verfügung gestanden; Passagen bei Otto Ludwig, in Wilhelm Jensens „Gradiva“ sowie in zahlreichen Texten Fontanes beweisen, dass man zu psychologischer Prosa bis an die Grenze des Pathologischen sowie zu Diskursatiren durchaus fähig war. Nur galt die Wiedergabe idiosynkratischer oder milieuspezifischer Rede und Weltsicht für sich genommen noch nicht als literarischer Wert, weil ihr jener verklärende Vektor aufs Ganze, auf den einen Metacode des Wahren, Schönen und sittlich Guten nicht abzugewinnen war, auf den für die Realisten alles ankam. Das Ende dieses poetisch-realistischen Paradigmas setzt nun aber um 1900 nahezu simultan sehr unterschiedliche Facetten eines neuen Schreibens frei, dessen Einheit gerade im Verzicht auf diesen heuristischen Metacode zugunsten einer Freude an der Mannigfaltigkeit möglicher Sicht- und Redeweisen liegt. Nicht nur ähneln sich, wie seit geraumer Zeit bekannt, Texte aus den vermeintlich oppositionellen Strömungen des Naturalismus und der Décadence oft auf verblüffende Weise in ihren Verfahren.⁹ Es lässt sich generell zeigen,

allem ihrer trivialromantischen Lektüre verdankt. Flaubert radikalisiert dieses Verfahren bis hin zum reinen Diskurszitatroman „Bouvard et Pécuchet“ (1885).

7 Heinrich Mann: Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy. Der erste Roman: Diana. Leipzig: Kurt Wolff o.J., alle Zitate 145f.

8 Richard Schaukal: Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen: Kleine Randbemerkung [1900]. Leipzig: C.F. Tiefenbach o.J. [1901], 140. Ein Ranglan oder Raglan ist ein Mantel mit schräg zum Kragen hin angesetzten Ärmeln.

9 Vgl. Gotthart Wunberg: Naturalismus und Décadence als Verfahren. In: Moritz Baßler u.a.: Historismus und literarische Moderne. Tübingen: Niemeyer 1996, 105–133.

dass die unterschiedlichen Ismen (Naturalismus, Décadence, Symbolismus, Impressionismus, Fin de siècle, Neuromantik, Jugendstil etc.), mit denen man literaturgeschichtlich mehr schlecht als recht versucht, die Explosion literarischer Schreibweisen um 1900 auf Begriffe zu bringen, verfahrensgeschichtlich gesehen in jenem Experimentieren mit partikularen Verfahrensregeln konvergieren, die wir mit Burroughs als Routines bezeichnen wollen. In diesem Begriff ist also, so die These, so etwas wie das Einheitsprinzip der Ismen um 1900 benannt.

II. Programmatik und Verfahren des Naturalismus (Hauptmann: „Bahnwärter Thiel“)

Anders als im Poetischen Realismus muss der Naturalismus, seiner Programmatik nach, nicht mehr um ein prekäres Gleichgewicht zwischen Metonymisierung und Symbolisierung ringen – alle diegetischen Ereignisse, alle „natürlichen Erscheinungen“ sind, so zitiert Zola den Experimentalphysiologen Claude Bernard, „auf ihre Existenzbedingungen oder ihre nächsten Ursachen zurückzuführen. [...] Bei den lebenden Wesen wie bei den starren Körpern ist der Existenzgrund jeder Erscheinung auf eine absolute Weise bestimmt.“¹⁰

Dieser Determinismus wirkt vielleicht auf den ersten Blick etwas schlicht; er wird jedoch keineswegs bloß dumpf behauptet, sondern von Zola zu einer relativ komplexen Theorie des Experimentalromans nach naturwissenschaftlichem Vorbild ausgebaut, die auch heute noch von Interesse sein kann, auch wenn wir die Voraussetzung, „dass es für alle menschlichen Erscheinungen einen absoluten Determinismus gibt“,¹¹ vielleicht nicht mehr teilen mögen. Vereinfacht gesagt gibt es bei Zola das innere und das äußere Milieu, das heißt: die handelnden Personen und ihre soziale Umwelt. Erstere sind determiniert durch Vererbung (z.B. den Alkoholismus der Väter) und Erziehung, letztere durch andere kausale Prinzipien. Das Experiment des Romanautors besteht nun darin, solche Figuren, deren Erbfolge und Vorgesichte bekannt sind, in ein wohl definiertes Milieu zu schicken. „Wir sind mit einem Wort experimentierende Sittenbildner, indem wir experimentell zeigen, wie sich eine Leidenschaft in einem sozialen Milieu verhält. [...] Auf diese Weise treiben wir praktische Soziologie.“¹² Naturalistisches Erzählen will also, aufgrund in der Realität beobachteter und modellhaft als Diegese gestalteter Figuren und Milieus, soziales Geschehen narrativ simulieren, um dessen Gesetzen näher zu kommen. Letztlich versteht sie sich damit nicht nur als positivistische Wissenschaft („praktische Soziologie“), sondern zugleich auch als politische *littérature engagée*, handelt es sich doch prospektiv darum, „auf die Individuen und die Milieus einzuwirken, wenn man zum besten sozialen Zustand kommen will.“¹³ Und auch wenn Zola keine abstrakten Gesetze aufstellt, so steht doch der Metacode immer zweifellos fest: das Kausalgesetz als Naturgesetz der äußeren Welt, dem alles unterliegt, auch das Innere des Menschen.

In ihrer Textur sehen die auktorial erzählten naturalistischen Texte, die den Menschen in seinem äußeren Milieu abbilden, bei Zola und auch in Deutschland zunächst ja noch aus wie Texte des Realismus. Und doch hat sich etwas getan: Geht es dem Poetischen Realismus

10 Émile Zola: Der Experimentalroman. Eine Studie [1879/80]. Leipzig: Julius Zeitler 1904, 20f.

11 Ebd. 24.

12 Ebd. 31.

13 Ebd.

in jedem Text letztlich um die *conditio humana* insgesamt, so präsentiert der Naturalismus Fallstudien. Ein bekanntes Beispiel ist Gerhart Hauptmanns „novellistische Studie“¹⁴ „Bahnwärter Thiel“ (1892), und zwar gleich in mehrfacher Hinsicht: Es geht um einen Kriminalfall (Doppelmord), vor allem aber um den pathologischen Fall der Titelfigur. Die Geschichte spielt im unteren vierten Stand (Bahnwärter, Kuhmagd), wer aber eine soziale Milieustudie erwartet hat, dürfte überrascht sein über die starke symbolische Bedeutungsstruktur, die den Text dominiert. Sie wird über klare Oppositionen organisiert (erste Frau Minna vs. zweite Frau Lene, Vergangenheit vs. Gegenwart, Wald vs. Dorf, Geist/Seele vs. Körper/Sex, Tod vs. Leben, vergeistigt/zart vs. triebhaft/brutal etc.) und gipfelt in einer geradezu penetranten Farbsymbolik, die der Waldseite über das Rot (Haarfarbe des schwächlichen Kindes Tobias aus erster Ehe) die Attribute religiöse Glut, aber auch Blut und Gefahr zuschreibt. Im Hochwald, bei seinem einsamen Bahnwärterhäuschen, treibt Thiel einen Kult um seine im Kindbett verstorbene erste Frau „und geriet hierbei in eine Ekstase, die sich zu Gesichtern steigerte“.¹⁵ Im Zuge dieser krankhaften Zustände kommt es irgendwie zur Gleichsetzung der zarten ersten Frau mit dem Schnellzug, und nachdem dieser Tobias erfasst und getötet hat, entsteht in der Zwiesprache mit der toten Minna der Mordplan an Lene.

„Es ist diese dichterische Bildwelt, die der Erzählung den ‚poetischen‘ Zusammenhang gibt“, bemerkt bereits Fritz Martini mit Recht.¹⁶ Allerdings ist diese Bildwelt, obzwar zumeist auktorial präsentiert, eben konsequent als grenzpathologische Idiosynkrasie Thiels zu erkennen, gedoppelt in den ‚narrischen‘ Phantasien seines retardierten Sohnes.

Tobias verlangte nach den Blumen, die seitab im Birkenwäldchen standen, und Thiel, wie immer, gab ihm nach.

Stücke blauen Himmels schienen auf den Boden des Hains herabgesunken, so wunderbar dicht standen kleine Blüten darauf. Farbigen Wimpeln gleich flatterten und gaukelten die Schmetterlinge lautlos zwischen dem leuchtenden Weiß der Stämme, indes durch die zartgrünen Blätterwolken der Birkenkronen ein sanftes Rieselnd ging. Tobias rupfte Blumen, und der Vater schaute ihm sinnend zu. Zuweilen erhob sich auch der Blick des letzteren und suchte durch die Lücken der Blätter den Himmel, der wie eine riesige, makellos blaue Kristallschale das Goldlicht der Sonne auffing.

„Vater, ist das der liebe Gott?“ fragte der Kleine plötzlich, auf ein braunes Eichhörnchen deutend, das unter kratzenden Geräuschen am Stamme einer alleinstehenden Kiefer hinanhuschte.

„Närrischer Kerl“, war alles, was Thiel erwidern konnte, während losgerissene Borkestückchen den Stamm herunter vor seine Füße fielen.

Die Mutter grub noch immer, als Thiel und Tobias zurückkamen. Die Hälfte des Ackers war bereits umgeworfen.

Während die (böse Stief-)Mutter im Nutzgarten schuftet, erfahren Vater und Sohn die quasi-religiöse Aura des Waldes. Statt naturalistischer Naturbeschreibung präsentiert der

14 Die Forschung schließt sich hier an: Theo Meyer nennt den Text „eine psychologische, eine Charakter-, eine Fallstudie.“ (Naturalistische Literaturtheorien. In: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890-1910. Hg. von York-Gothart Mix. München: dtv 2000, 28-43; hier 38).

15 Gerhart Hauptmann: Bahnwärter Thiel. Novellistische Studie. Stuttgart: Reclam 1970, 7.

16 Fritz Martini: Nachwort. In: Hauptmann: Bahnwärter Thiel, 41-48; hier 43.

Text Romantikzitate, von der Blauen Blume zur „Waldeinsamkeit“¹⁷, vom Kristallmotiv zu den Schmetterlingen als Allegorien der Seele. Wie bei Rot(!)käppchen locken die Blumen vom Wege ab, als blaue stellen sie eine poetische Schließung zwischen Himmel und Waldesgrund her, Attribute wie „wunderbar“ und „makellos“ stützen die Transzendenzerfahrung. Mit Eichhörnchen und Kiefernstamm nähert man sich wieder der Sphäre des Rötlichen; die Frage des Kindes macht das Gefühl des Religiös-Erhabenen, das beide teilen, nur explizit. Es ist nur ein Schritt vom Kindlich-Närrischen zum manifesten Wahn – wenige Seiten später, Tobias ist verunglückt und der Plan, ihn mit dem Küchenbeil zu rächen, bereits gefasst, springt das Tier Thiel erneut über den Weg, und er erkennt für einen kurzen Moment seinen eigenen Zustand:

„Der liebe Gott springt über den Weg, der liebe Gott springt über den Weg.“ Er wiederholte diesen Satz mehrmals, gleichsam, um auf etwas zu kommen, das damit zusammenhing. Er unterbrach sich, ein Lichtschein fiel in sein Hirn: „Aber mein Gott, das ist ja Wahnsinn.“¹⁸

In der Tat. Dieser Wahnsinn lässt sich, gut naturalistisch, kausal erklären aus äußerem und innerem Milieu, aus der sozialen und psychischen Situation Thiels, wie sie in den ersten beiden Abschnitten der Erzählung ausgebreitet werden, aus der vermeintlich schuldhaften Verdrängung (der verehrten ersten Frau zugunsten der begehrten zweiten), die seine Persönlichkeit zu spalten beginnt. „Wir [Naturalisten] verlangen nicht mehr zu wissen, ob ein Ding gut oder schlecht sei [...] – wir wollen nur erfahren, warum alles so kommen musste, wie es gekommen ist“, erklärt Conrad Alberti programmatisch,¹⁹ und das erfahren wir im „Bahnwärter Thiel“ auch. Aber, so muss man doch wohl sagen, diese Analyse auf seine Gründe hin ist nicht die Hauptfunktion des Wahnsinns in dieser Erzählung. Anders als etwa bei Zola weisen die humanen Defekte nicht primär auf defizitäre soziale und ökonomische Strukturen hin, die es politisch zu ändern gälte.²⁰ Vielmehr nutzt Hauptmann den Wahnsinn seines Protagonisten als Lizenz zu einer poetisch-symbolischen Überformung und Schließung seines eigenen Textes.

Das ist noch keine personale Routine im strengen, formalen Sinne wie bei „Leutnant Gustl“, und doch: Die wesentlichen poetischen Strukturen des Textes, seine Symbolik, seine „dichterische Bildwelt“ werden in ihrer Gültigkeit der pathologischen Persönlichkeit Thiels zugeschrieben. Sie werden somit nicht, wie hinzuzufügen wäre, als poetische Verklärungsmittel zu einer allgemeingültigen Darstellung der Welt an sich eingesetzt wie im Poetischen Realismus, sondern sie werden narrativ metonymisiert. Allerdings bleiben unsere poetisch-realistischen Lesegewohnheiten durchaus in Kraft: Merkwürdigerweise liegt die Sympathie des Lesers ja die ganze Zeit bei dem pathologischen Gewaltverbrecher Thiel und seinem lebensfernen Totenkult. Wir sind es eben noch gewohnt, dass die Entsagenden die Guten

17 Das Wort fällt im ersten Satz des dritten und letzten Teiles der Erzählung (16) und ruft u. a. Tiecks „Der blonde Eckbert“ auf.

18 Hauptmann, Bahnwärter Thiel, 35.

19 Conrad Alberti: Das Milieu [1890]. In: Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Hg. von Gotthart Wunberg/Stephan Dietrich. Freiburg: Rombach 1998, 83-95; hier 89.

20 Ein Rest davon ließe sich vielleicht in dem schlechten Gewissen diagnostizieren, das der Prediger Thiel einreden will, als dieser relativ bald nach dem Tod seiner Frau neu heiratet.

sind: Automatisch stellen wir uns von Beginn an auf die Seite dessen, „der mit seinem ersten Weibe durch eine mehr vergeistigte Liebe verbunden gewesen war“, während Lene durch „die Macht roher Triebe“²¹, die sie ausübt (und die nebenbei zu ein paar ‚modernen‘ erotischen Krassheiten genutzt wird²²), von Beginn an diskreditiert scheint. Dem beinahe schwachsinnigen Thiel sind ja auch die auratisch-poetischen Momente vorbehalten, während die grobe Lene den Kartoffelacker bestellt. Wenn man das poetologisch liest, dann ist hier der lebensferne Symbolisierungswahn das Poetische und nicht die naturalistisch-metonymische Analyse. In der Erzähllogik ist er dieser zwar untergeordnet als kausal erklärbarer Geisteskrankheit, doch die Erzähllogik entspricht hier nicht unbedingt mehr der Verfahrenslogik des Textes, dessen im Wahn motivierte symbolische Struktur letztlich ästhetisch dominant ist – und somit interessanter als der in ihm geschilderte Fall.

Dieses Auseinanderklaffen von Narrativ und Textbedeutung ist neu und Symptom eines Übergangstextes. Wie gesagt: die Symbolik des Textes ist die des Thielschen Wahns, aber die poetischen Mittel, diese in Szene zu setzen, sind dem illiteraten Thiel natürlich ganz fremd. Wenn in Flauberts „Madame Bovary“ (1856) die trivialromantischen Zitate in personalen Passagen auf Lektüren Emmas zurückführbar sind, so sind die Romantik-Zitate im „Bahnwärter Thiel“ auktoriale Mittel, die weit vom kulturellen Horizont der Figur entfernt sind. Die Sprache der Erzählung ist nicht die ihres Protagonisten. Texturprägende Kraft entwickelt die Figur nur in Passagen wörtlicher Rede. Immerhin sind diese präfiguriert in Thiels Leseübungen mit den Schulkindern: Er „buchstabierte mit den Kleinen a-b-ab, d-u-du, und so fort.“²³ Auf ganz ähnliche Weise leisten auch seine Wahnmonologe den Übergang von gestammeltem disparaten Elementen zur Synthese, zur Vorformulierung seiner Wahnsinnstat:

„Du, Minna“ – seine Stimme wurde weinerlich, wie die eines kleinen Kindes. „Du, Minna, hörst du? – gib ihn wieder – ich will ...“ Er tastete in der Luft, wie um jemand festzuhalten. „Weibchen – ja – und da will ich sie ... und da will ich sie auch schlagen – braun und blau – auch schlagen – und da will ich mit dem Beil – siehst du? – Küchenbeil – mit dem Küchenbeil will ich sie schlagen, und da wird sie verrecken. Und da ... ja mit dem Beil – Küchenbeil, ja – schwarzes Blut!“²⁴

Auf den ersten Blick erinnern die vielen Auslassungspunkte und -striche an die Textur von „Leutnant Gustl“, doch sind die Unterschiede greifbar: Schnitzlers Auslassungszeichen bezeichnen vergehende Zeit, Hauptmanns die Suche nach Worten. Aus Gustl spricht der Diskurs eines Milieus, seine Textur bleibt daher im Wesen mimetisch, während Thiels Monolog – im Modus des Wahnsinns – eine Poiesis vorführt, so wie ja auch die innere Topographie seines Wahns die Symbolstruktur des Textes lizenziert. Im Grunde entspricht Schnitzlers Experiment mit dem Inneren Monolog viel eher den proto-soziologischen Erkenntnisvorgaben der Naturalisten, während Hauptmanns nomineller Naturalismus deutlich neoromantische und ästhetizistische Elemente enthält. Bei allen programmatischen Unterschieden deuten sich hier Konvergenzen im Verfahren der Ismen um 1900 an.

21 Hauptmann, Bahnwärter Thiel, 6.

22 Z.B.: „Ihre vollen, halbnackten Brüste blähten sich vor Erregung und drohten das Mieder zu sprengen, und ihre aufgerafften Röcke ließen die breiten Hüften noch breiter erscheinen.“ (16)

23 Hauptmann, Bahnwärter Thiel, 12.

24 Ebd. 34.

III. Rausch und Unlesbarkeit (Conrad: „Die Beichte des Narren“)

Ich-Erzähler in Michael Georg Conrads Roman „Die Beichte des Narren“ (1894) ist der verarmte, bucklige und psychisch erheblich beeinträchtigte Adlige Alexander von Zwerg, der in München zunehmend die Kontrolle über sein Leben verliert und z.B. Töne hört, wo keine sind:

O mein armer Kopf!

Da kommt's wieder. Der schreckliche Mißton aus der Wand. Ganz plötzlich.

Hier an dieser Stelle. Ich bohre hinein. Ich drücke den Finger darauf.

Unerschütterlich der nämliche Mißton, ganz unbeschreiblich. Wie brummendes Tönen und Stöhnen einer zersprungenen Riesenglocke.

Die Sprache versagt mir während dieser Höllenmusik des einzigen Tones.

Das sitzt in der dritten Hirnwinding des linken Großhirns, hat der Doktor Stich gesagt, mit lächerlich ernstem Gesicht.

Dann höhnte er: „Sie schreiben eine schöne Pfote, Baron. Es macht nichts, bei Ihren Verhältnissen, wenn Sie des gesprochenen Wortes nicht mehr mächtig sind.“

– Bringe ich keine artikulierten Laute mehr heraus? fragte ich.

„Erkrankungen der linksseitigen dritten Hirnwinding erzeugen in der Regel –“ er sagte ein griechisches Wort, das ich nicht behalten konnte. Es klang wie Aspasie, Asphasie, Aphasie – so ähnlich.²⁵

Conrad präsentiert hier eine Fallstudie, die die medizinisch-kausale Referenz gleich mitliefert,²⁶ eine Routine von Romanlänge, die formal präsentisch, als Innerer Monolog, interpolierend mit längeren Erinnerungspassagen im Präteritum gestaltet ist.²⁷ So wird die Aphasie-Diagnose als erinnerte Szene in der Arztpraxis eingespielt („Dann höhnte er“), wobei die Schwierigkeit, sich an das Fremdwort zu erinnern, den Bezug zur Erzählgegenwart hält. Hier läge ein perfektes Beispiel jener „symptomatischen Verquickung von Naturwissenschaft und Innerlichkeit“ vor, die Theo Meyer am Naturalismus bemängelt.²⁸

Man muss sich an dieser Stelle als Leser des 21. Jahrhunderts erst einmal sozusagen historisch ins Gedächtnis rufen, dass präsentisches Ich-Erzählen – heute weit verbreitet – jenseits der unmittelbaren Schreibsituation (wie sie z.B. im Briefroman vorliegt) ja einen performativen Widerspruch darstellt, weshalb es im Poetischen Realismus auch praktisch nicht vorkommt. Das temporale „da“ und das lokale „hier“ sind Marker eines unmittelbar gegenwärtigen Erlebens, das sich mit einer gleichzeitigen Verschriftlichung nicht verträgt (man kann schlichtweg nicht gleichzeitig in der Wand bohren und dies aufschreiben). Die Psychotextur der Routine zeigt genau darin von Beginn an ihre konstitutive Artifizialität

25 Michael Georg Conrad: Die Beichte des Narren. Leipzig: Friedrich [1894], 3.

26 Vgl. zu den Bezügen und Widersprüchen zur lebhaften zeitgenössischen Aphasie-Diskussion: Ingo Stöckmann: Der Wille zum Willen. Der Naturalismus und die Gründung der literarischen Moderne 1880–1900. Berlin/New York: De Gruyter 2009, 458–462. Resümee: „Insgesamt fällt es [...] schwer, die überschüssige Trümmerarbeit des Romans mit dem entsprechenden Referenzwissen von Aphasologie und Neurosenlehre in Einklang zu bringen.“ (461)

27 Vgl. Stöckmann, Der Wille zum Willen, Fußnote 529. Man könnte auch von Erlebter Rede im Präsens sprechen, allerdings müsste man das dann auch bei Dujardin tun – Conrads Text ähnelt der Textur von „Les lauriers sont coupés“ (1887) deutlicher als etwa der von „Leutnant Gustl“.

28 Meyer: Naturalistische Literaturtheorien, 32.

als Verfahren, und Conrads Text spielt damit, indem er immer wieder das Thema Mündlichkeit vs. Schriftlichkeit, lies: pathologische Rede vs. literarischer Text aufruft. In unserem Zitat wird die Diskrepanz zwischen Laut und Schrift zum Thema (die Aphasie betrifft ja die „artikulierten Laute“ und ausdrücklich nicht die „schöne Pfote“, die Handschrift, mit der von Zwerg als Kopist Geld verdient), und etwas später, als der halluzinierte Ton aussetzt und Ruhe einkehrt, heißt es:

Alles wie verzaubert. Kein Ohr hat das gehört [.]
Wie verzaubert –
Bin ich's?
Wer hat das geschrieben? Wer sagt, daß das geschrieben ist?
Ich? Du? Er?
Wer ist der Narr? – 29

Das pathologische Ich, das zum Ermöglichungsgrund der naturalistischen Routine wird, ist in der Tat „unschreibbar“. Es bleibt zwar realistisch zurückgebunden an seine diagnostizierbare Krankheit; indem sein Wahnsinn zum Prinzip des Textes wird, wird diesem und seiner Diegese jedoch die realistische Grundlage zugleich auch wieder entzogen. Der Text kann (zumal als präsentischer) nicht mehr geschrieben sein („Wer sagt, daß das geschrieben ist?“), sein Ich verliert seine klassisch-realistische Referenz als Person („Bin ich's?“) und behält nur mehr seine grammatische Funktion (als Teil des basalen Paradigmas „Ich? Du? Er?“).

Ingo Stöckmann argumentiert, dass diese Texte „den Erzähler als ‚Person‘ in der Fragmentarisierung ihrer Sinnbildung seiner epischen Koordinationskraft berauben und damit seinen symbolischen Tod befördern“, was zur Unlesbarkeit führe, „weil sie den Leser aus dem Kontinuum eines zwischen Text und Rezeption zirkulierenden, gemeinsamen Sinns vertreiben“³⁰. Das klingt nun einerseits revolutionärer, als der Roman tatsächlich ist. Man versteht ja durchaus noch die seitenlangen Invektiven des Erzähl-Ichs gegen die „Schlammbeißer“-Typen der Gründerzeitgesellschaft, gegen die Journalisten und vor allem die Frauen. Man versteht die Liebe des moribunden Adligen zum wahnsinnigen König Ludwig und kann auch einiges an ‚äußerer Handlung‘ in der Diegese (re)konstruieren, wenngleich hier vieles im Vagen bleibt, bis hin zum Ende, das vermutlich den Freitod in der Isar erzählt. Richtig bleibt aber, dass dem Erzähler die Ordnung dieser Dinge entgleitet, „dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt“ (Nietzsche) und auch die Details der Textur allenfalls punktuell eine katalogische oder gnomische Qualität entwickeln, die diesen Verlust ausgleichen könnte. „Rauschen ist eben Rauschen“,³¹ wie es im Text heißt – und dieses Rauschen ist zwar noch nicht eines der reinen Textur, aber doch eines, das sich auf der frustrierten Suche nach einer übergreifenden Textordnung und -aussage einstellt.

Andererseits liegt der Grund dafür, dass solche Texte nach realistischem Maßstab unlesbar sind, strukturell noch tiefer. Im Prinzip hätte ja auch die Möglichkeit einer poetischen Überformung des personalen Wahns bestanden, sozusagen in Umkehrung des Hauptmannschen Verfahrens in „Bahnwärter Thiel“. Wenn dort die personalen Wahnvorstellungen zum

29 Conrad, Die Beichte des Narren, 10f.

30 Stöckmann, Der Wille zum Willen, 466.

31 Conrad, Die Beichte des Narren, 61.

poetischen Textprinzip erhoben wurden, so hätte hier eine sekundäre poetische Überformung dem Gedankenschrott des vermeintlichen Aphasikers literarische Struktur verleihen können. Einer solchen ästhetizistischen Lösung steht allerdings der mimetische Imperativ des naturalistischen Programmdiskurses entgegen. Das ungelöste Paradox dieser Texte liegt also darin, dass der Text mimetische Darstellung einer pathologischen Person und zugleich diese Person poetisches Prinzip des Textes sein soll. Nennen wir es das Paradox der Routine. Es ist in den Texten um 1900 allgegenwärtig, fällt aber selten auf.

Die Unlesbarkeit, die aus dieser paradoxen Konstellation resultiert, stellt sich denn auch nicht als krasse Unverständlichkeit ein, wie in der zweiten, emphatischen Phase der Moderne ab 1910, sondern eher unmerklich: Der mimetische Imperativ wird formal noch befolgt, die dominanten Textbefunde sind jedoch durch ihre kausale Erklärung in ihrer literarischen Funktion nicht mehr recht erklärt. Weder die milieutheoretisch-diskurssatirische noch die psychologisch-pathologische Lesart stehen hier mehr für die amorph wirkende Textgestalt ein. Man weiß am Ende auch verfahrenstechnisch nicht mehr: „Wer ist der Narr?“ – Darf er hier ein ganzes Buch vollplappern, um Wahres zu sagen (z.B. Gründerzeitkritik zu üben), oder hat Stöckmann Recht, der die ganze Isar-Trilogie, deren letzter Band „Die Beichte des Narren“ ist, als Experiment in narrativer Entropie liest? Letztlich muss man wohl Foucault und Kittler zustimmen: Diese Literatur „deckt keine Phänomene auf, erschließt keine Fakten; ihr Feld ist ein Wahnsinn, den es [...] nur auf dem Papier gibt.“³² Und damit wäre dann hier – mitten im Naturalismus, in einem ästhetisch durchaus fragwürdigen Text – tatsächlich der Realismus am Ende und die Moderne installiert. Mit den letzten Worten des Romans zu sprechen: „Der Welt Ende rauscht herauf. Es rauscht – rauscht – rauscht –“³³.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Alberti, Conrad: Das Milieu [1890]. In: Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Hg. von Gotthart Wunberg und Stephan Dietrich. Freiburg: Rombach 1998, 83–95.
- Conrad, Michael Georg: Die Beichte des Narren. Leipzig: Friedrich [1894].
- Hauptmann, Gerhart: Bahnwärter Thiel. Novellistische Studie. Stuttgart: Reclam 1970.
- Mann, Heinrich: Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy. Der erste Roman: Diana [1902]. Leipzig: Kurt Wolff o.J.
- Schaikal, Richard: Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen. Leipzig: C.F. Tiefenbach o.J. [1901].
- Schnitzler, Arthur: Leutnant Gustl [1900]. In: ders.: Leutnant Gustl. Erzählungen 1892–1907. Hg. von Michael Scheffel. Frankfurt: S. Fischer 2004, 335–368.
- Zola, Émile: Der Experimentalroman. Eine Studie [1879/80]. Leipzig: Julius Zeitler 1904.

32 Kittler, Aufschreibesysteme 1800/1900, 314. Zutreffend auch Kittlers Einsicht: „Die zahllosen Romangeistesstörungen nicht nur in Romanen von 1900 haben keineswegs die Funktion, das romantische Bündnis zwischen Künstlern und Wahnsinnigen gegenüber einem philiströsen Bürgertum zu erneuern.“ (314f.)

33 Conrad, Die Beichte des Narren, 368.

Sekundärliteratur

- Baßler, Moritz: Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren. Berlin: Erich Schmidt 2015.
- Burroughs, William S.: Introduction. In: W.B.: Queer. New York: Penguin 1987, V–XXIII.
- Kittler, Friedrich: Aufschreibesysteme 1800/1900. München: Fink 1987.
- Martini, Fritz: Nachwort. In: Gerhart Hauptmann: Bahnwärter Thiel. Novellistische Studien. Stuttgart: Reclam 1970, 41–48.
- Meyer, Theo: Naturalistische Literaturtheorien. In: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890–1910. Hg. von York-Gothart Mix. München: dtv 2000, 28–43.
- Stöckmann, Ingo: Der Wille zum Willen. Der Naturalismus und die Gründung der literarischen Moderne 1880–1900. Berlin, New York: De Gruyter 2009.
- Wunberg, Gotthart: Naturalismus und Décadence als Verfahren. In: Moritz Baßler u.a.: Historismus und literarische Moderne. Tübingen: Niemeyer 1996, 105–133.

Karl Wagner

Das bäuerliche Paradigma

Strindbergs „Unter französischen Bauern“, Zolas „Die Erde“, Hardys „Die Woodlanders“ und Roseggers „Jakob der Letzte“

Es ist natürlich nicht alles mit den Geburtsdaten gesagt, mit denen der große Erich Auerbach in „Mimesis“ die Verspätung der deutschen Literatur insgesamt gegenüber der westeuropäischen anzeigen wollte: Émile Zola (*1840) vs. „die vergleichsweise namhaftesten Erzähler“¹ im deutschen Sprachraum, Peter Rosegger (*1843) und Ludwig Anzengruber (*1839); Thomas Hardy, *1840, kommt bei Auerbach gar nicht vor. Sieht man von Rosegger und Anzengruber einmal ab, so waren für Henry James (*1843) weder Hardy noch Zola satisfaktionsfähig; der vertikale Eindringling Thomas Hardy hat es auch bei F. R. Leavis nicht in die „Great Tradition“ des englischen Romans geschafft; was wie ein antinaturalistisches Vorurteil aussieht, relativiert sich auch daran, dass Virginia Woolf in „Mimesis“ zwar Aufnahme findet, aber letztlich für zu leicht befunden wird.

I. Über Bauern schreiben: wissenschaftlich

Es ist Abend, als wir Chartres verlassen, und die Dämmerung breitet sich über das grosse Getreideland Beauce, die Getreidekammer von Paris, wie sie früher hiess. Dasselbe einförmige Flachland wie Flandern und Brie. Getreideschober und Windmühlen begrenzen den Horizont, und in der Ferne ist ein langer Lokomotivenrauch zu sehen, der sich gegen die graue Luft über ein halbes Departement ausbreitet und an die schwarze Spur erinnert, die der unsichtbare Dampfer draussen auf dem Meere hinterlässt. Der Mond geht auf und scheint auf die feuchten Geleise. Lichter werden in den Dörfern entzündet, welche die Strohdächer tabakbraun färben. [–] Glücklicher Weise habe ich schon früher dieses berühmte Weizenland bei Tageslicht durchreist, kenne es also etwas. Seine Fruchtbarkeit, die früher grösser war als jetzt, beruht auf einem Diluvium von Sand, Kalk und Lehm, während der Untergrund aus Mergel besteht. Dieses Land war für Weizen geeignet, aber der Mangel an Wasser und die lockere Beschaffenheit des Bodens hinderten das Anlegen von Weidegründen, und ohne Viehzucht keine Landwirtschaft. Die künstlichen Düngemittel, die sich früher bei höheren Getreidepreisen lohnten, ruinieren jetzt den Gutsbesitzer, und die Klagen werden laut. Man hat neulich einen Kanal verlangt, der dem Lande Wasser zuführen soll, aber die Kammern haben an so viel anderes zu denken, dass Beauce noch immer

¹ Erich Auerbach: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 5. Aufl. Bern, München: Francke 1971 (EA 1946), 478f.