



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Der Roman

**Keiter, Heinrich
Kellen, Tony**

Essen, Ruhr, 1912

Erster Abschnitt. Geschichte und Wesen des Romans.

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

Erster Abschnitt.

Geschichte und Wesen
des Romans.

© für die
Geschichte und
des

I.

Geschichte der Romandichtung.

1. Der Orient. — Das Altertum.

Der Roman war ursprünglich nichts anderes als ein in Versen oder in Prosa bearbeitetes Epos in romanischer Sprache. Daher der Name dieser Gattung, die als Erzählungsliteratur jedoch viel älter ist.

Es ist z. B. sicher, daß das alte Ägypten einen gewissen Reichtum an Unterhaltungsliteratur besessen haben muß, denn die Lust am Fabulieren, die sich in den uns erhaltenen Erzählungen ausdrückt, läßt vermuten, daß wir in ihnen nur die kümmerlichen Überreste einer ausgedehnten Literatur dieser Art vor uns haben. Die romanartigen Erzählungen, die man auf den ägyptischen Papyris entdeckt hat, sollen mindestens 3000 Jahre alt sein. Die Pharaonen hatten an ihrem Hofe fest angestellte Märchenerzähler, die immer neue Geschichten ersinnen mußten, Zaubermärchen und Reiseabenteuer, die so unwahrscheinlich wie nur möglich sein durften. Zwanzig solcher Erzählungen sind uns erhalten; sie stammen nach Angabe der Ägyptologen aus der Zeit von 2000 bis 1000 v. Chr.

Trotz der prosaischen, greisenhaften Nüchternheit, die im Charakter der Chinesen wurzelte und in der Tugendlehre des Confucius wie in den altererbten Reichseinrichtungen einen so mächtigen Rückhalt fand, vermochte auch dieses Volk sich nicht der Lust am Fabulieren zu entziehen. Es fand an den trockenen Annalen seiner Reichsgeschichte keine volle Befriedigung, und da die Ungunst der Schrift, der Mangel an jugendfrischem, poetischem Sinn, die Philisterhaftigkeit der Volkssitte ein eigentliches Epos nicht aufkommen ließ, so suchte

es einen Ersatz an dem Epos in Prosa, dem Roman, der bei allen Kulturvölkern das eigentliche Epos abzulösen pflegt, wenn sie ihre Sturm- und Drangperiode überwunden haben. Der chinesische Roman hat sich übrigens nicht aus Balladen oder sonstigen Ansätzen epischer Dichtung heraus entwickelt, sondern im Anschluß an die Geschichte, die man mehr aufzuputzen und kurzweiliger zu machen suchte.

Der griechische Roman ist erst nach dem Abblühen der höheren Dichtungsgattungen entstanden. Einen eigenen Namen erhielt diese Literaturgattung damals übrigens noch nicht; man bezeichnete sie vielfach als „Liebesgeschichten“, später auch als „dramatische Erzählungen“. Den Erotikern, wie die Verfasser dem Charakter ihrer Werke entsprechend genannt wurden, war eine große Freiheit gewährt, so daß sie Märchenhaftes und Abenteuerliches reichlich verwerten konnten. Der erste größere Liebesroman waren die „Babylonischen Geschichten“ des *Jamblichos*, eines Syrrers, unter *Lucius Verus* (161—169) verfaßt, von denen uns allerdings nur ein Auszug erhalten ist. Der bedeutendste Roman der Griechen und des Altertums überhaupt sind die von *Heliodorus* verfaßten „Äthiopischen Geschichten von Theagenes und Charikleia“ im 5. (?) Jahrhundert n. Chr. G. Bekannt ist allerdings der Hirtenroman „Daphnis und Chloe“ von *Longos* (zwischen dem 3. und 5. Jahrhundert).

Auch bei den Römern finden wir den Roman erst zu einer Zeit, wo die Poesie einem völligen Niedergang verfallen war. *Petronius* (gest. 67 n. Chr.) verfaßte unter dem Titel „Satiricon“ einen Roman, der 20 Bücher umfaßte, von denen uns aber nur einige größere Fragmente erhalten sind. Der Roman, in dem Prosa und Poesie vermischt sind, schildert mit Geist und Menschenkenntnis, aber mit einseitiger Bevorzugung des Obscönen, das Leben und Treiben in einer Stadt Kampaniens und in Kroton. Der Afrikaner *Apulejus* (geboren um 124) schrieb einen Roman in 11 Büchern „Die Verwandlungen oder vom goldenen Esel“. Es sind darin 17 kleinere Erzählungen eingeschachtelt, sogenannte milesische Erzählungen, von denen das indogermanische Volksmärchen von Amor und Psyche, in das Gewand des griechischen Mythos gekleidet, die poesievollste ist.

Schon im 6. Jahrhundert n. Chr. tauchte in I n d i e n die Form des Romans auf, doch nimmt das Märchenhafte in diesen Schöpfungen einen breiten Raum ein. „Die Geschichte der zehn Prinzen“ und andere spätere Werke dieser Art, in denen die reiche Phantasie der Inder sowohl in der Handlung als in der schwülstigen Sprache schwelgt, nähern sich noch stark einer ziemlich einfachen, naiven Rahmenerzählung, durch die eine Reihe anderer Geschichten und Abenteuer einigermaßen zu einem ganzen verflochten werden.

Aus dem Orient sei ferner die a r a b i s c h e Erzählungsliteratur erwähnt. In den Niederungen des eigentlichen Volkslebens der Araber blühte neben der kunstmäßigen Poesie der gebildeten und vornehmen Gesellschaftskreise eine volksmäßige Unterhaltungsliteratur, die in Märchen und der Fabel, der Anekdote und Novelle, in Geistergeschichten und Heldenerinnerungen einen unerschöpflichen Schatz geistiger Anregung und Unterhaltung in der breiten Volksmasse austeilte. Der ungeheure Erzählungsschatz des Orients, der aus indischen, persischen und jüdisch-babylonischen Quellen zusammengefloßen war, drang naturgemäß auch in die arabische Gesellschaft ein, und so werden uns aus dem 10. Jahrhundert in arabischen Bibliographien bereits einige Hundert von Unterhaltungsschriften, Märchenbüchern usw. namhaft gemacht, die bezeugen, wie groß das Bedürfnis nach solcher leichteren Unterhaltungsliteratur in der arabischen Gesellschaft aller Volksschichten verbreitet war.

In reichstem Umfang floß dieser zum großen Teil fremdländische Erzählungs- und Märchenschatz des Orients zusammen in der berühmten arabischen Sammlung, die sich später die ganze Welt erobert hat: dem Werke „Kitab Elf Leilah wa Leilah“, d. h. „Tausend und eine Nacht“. Schon im 10. Jahrhundert wird dieses Buch in seiner jetzigen Benennung zitiert. Es ist nach mehrfacher Redaktion im 15. Jahrhundert, wahrscheinlich in Ägypten, in seine jetzige Gestalt und seinen jetzigen Umfang gebracht worden. Nicht nur als überreicher Behälter des orientalischarabischen Erzählungs- und Märchenschatzes, sondern auch als treuer Sittenspiegel und als Gemälde der islamitischen Kultur ist diese Sammlung von höchster Bedeutung für die Weltliteratur, der sie in zahlreichen abend-

ländischen Ausflüssen und Bearbeitungen auch sonst von Wichtigkeit gewesen ist.

In P e r s i e n haben sich die Unterhaltungsschriften, die lediglich zum Ergötzen und zum Zeitvertreib von alt und jung in allen Kreisen dienten, seit alten Zeiten ihren unveräußerlichen Platz behauptet. Die Sagen des Königsbuchs, die aus dem Pantſchatantra und andern indischen Sammlungen übersetzten Fabeln, Märchen und Anekdoten in Prosa und in Versen, Romane und Novellen, setzten diesen Unterhaltungsschatz zusammen. Nicht nur aus Indien kamen Märchenschätze, auch aus dem Talmud und der arabischen Legende, aus Griechenland und Syrien floß eine Fülle von Zauber- und Feengeschichten, von lockeren Anekdoten und phantastischen Wundermärchen, den breiten Markt zu ergötzen, namentlich um als ein vielbegehrtes Lesefutter die Eintönigkeit des Haremslebens, der weiblichen Welt, zu würzen und zu kürzen.

Weit mehr als der Europäer, der seinem innersten Kunstvermögen nach Realist ist und der vorwiegend darauf ausgeht eine Wirklichkeitswelt darzustellen, auch wenn er als Idealist ihr gegenübersteht, liebt es der Orientale, seinen Phantasieträumen nachzugehen, Märchen zu ersinnen, den bunten Farbenteppich der Erzählung aufzurollen, mit einer bloßen Unterhaltungskunst sich die Zeit zu vertreiben. Jede Berührung mit dem Orient hat deshalb für die westlichen Literaturen eine gesteigerte Lust an Märchen und abenteuerlichen Erzählungen zur Folge.

2. Das Mittelalter. — Die ersten Prosaromane.

Die e p i s c h = h i s t o r i s c h e n L i e d e r, die nach der Völkerwanderung in Deutschland und in Frankreich entstanden, hielten sich zunächst an die Wirklichkeit, aber je mehr diese in der Ferne verschwand, desto freier konnte die Phantasie sich betätigen und die Helden sagen und Heldenromane gestalten.

R o m a n war im Mittelalter in Frankreich die Bezeichnung derjenigen epischen, meist in Reimpaaren verfaßten und ritterliche Stoffe behandelnden Gedichte, die nicht in der lateinischen, sondern in der Volkssprache, der lingua ro-

mana, geschrieben waren; ausgenommen sind alle Schöpfungen des Volksepos, also auch die französischen chansons de geste. In Deutschland bürgerte sich das Wort Roman erst im 17. Jahrhundert ein, während man vorher den Namen Historie oder Geschichte für die Verdeutschung französischer Romane gebraucht hatte.

Im Ritterroman in Versen, der vor allem der Unterhaltung dienen sollte, überwog der stoffliche Reiz alle andern. Die kindliche Phantasie der Leser und Zuhörer erfreute sich an der Erzählung von fahrenden Rittern, die auf Abenteuer ausgehen und allerlei schreckliche Kämpfe mit Riesen, Drachen und Zauberern bestehen. Die Liebe spielt zwar auch eine große Rolle, aber sie wird selten seelisch aufgefaßt. Sie ist nicht der Anlaß zu einer leidenschaftlichen Aussprache des Gefühlslebens, sondern mehr ein Hebel für die Handlung, ein Anknüpfungspunkt der Intrige. Der Ritterroman hat mehr Sinn für die Darstellung der äußeren Zustände, und er stellt den Helden mit Vorliebe in ein großes Weltbild hinein. Die Epik besaß damals noch nicht die Kraft, in das innere Leben des Menschen und der Zeit einzudringen oder machte höchstens die ersten Versuche dazu.

Als Muster eines Ritterromans, der eine psychologische Entwicklung mit reicher Gestaltung des umgebenden Lebens vereint, darf Wolframs „Parzival“ gelten. Diesem fehlt kaum mehr als die Prosaform, um mit zahlreichen, nahe verwandten Darstellungen desselben Gegenstandes den französisch-keltischen Gralromanen, auch die gleiche Benennung zu teilen. Als Romane in Versen, die sich mit der Legende nahe berühren, dürfen auch „Der arme Heinrich“ von Hartmann von Aue und „Der gute Gerhard von Köln“ von Rudolf von Ems angesehen werden.

Von Frankreich gelangten die Artusromane nach Deutschland zur Zeit, wo die höfische Kunstdichtung ihr hohes Ziel zu erreichen bestrebt war. Hartmann von Aue dichtete den Artusroman „Irek“ nach dem vielbewunderten Vorbild des französischen Dichters Chrestien von Troyes.

Aber schon vorher war ein Versuch eines Originalromans zu verzeichnen. Um das Jahr 1030 bis 1050 zeichnete nämlich ein Mönch im bayerischen Kloster Tegernsee in Leoninischen,

d. h. reimenden lateinischen Hexametern, einen die Heldensage streifenden Roman „R u o d l i e b“ auf, der den Wert alter volkstümlicher Klugheitsregeln in anschaulichen Geschichten aus verschiedenen Ständen zeigt. Dieses Werk, der erste Roman in Deutschland, der der freien poetischen Erfindung entsprang, ist nur im Bruchstück auf uns gekommen.

Neben den Romanen gab es in Frankreich kleinere Erzählungen in Versen (lais, contes), die ungefähr unseren N o v e l l e n entsprechen. Während die Romane eine lang ausgespinnene Erzählung mit vielen Episoden gaben und verschiedene Fäden mehr oder weniger kunstvoll zu einem Ganzen verknüpfen, brachten die lais eine einfache Erzählung ohne Episoden und handelten demgemäß durchschnittlich nur von einem Helden oder Heldenpaar. Die Liebe und das Übernatürliche spielen in ihnen eine hervorragende Rolle.

Zahlreiche Novellen und Schwänke, sei es auf Grund weitgewandelter lateinischer Erzählungen und französischer Fabliaux oder alter heimischer Geschichten wurden im 13. und 14. Jahrhundert in fließenden Reimpaaren erzählt.

Erwähnt seien auch die sog. S c h u b l a d e n r o m a n e , die eine Anzahl von Novellen durch eine Rahmenerzählung zu einem Ganzen verbinden, eine Gattung, die ebenfalls aus dem Orient nach Europa kam.

Als die französischen Heldensagen dem Inhalt nach zwar noch populär, aber dem Stil nach veraltet waren, übertrug man sie in P r o s a ; die ersten Spuren dieser e n t r e i m t e n R o m a n e (romans dérimés) finden sich bereits um 1280 vor. Auch die Kleinepik, die lais und fabliaux, machten dieselbe Wandlung durch. Doch entstanden im 13. und 14. Jahrhundert auch schon Neuschöpfungen in Prosa.

In I t a l i e n fing man um die Mitte des 13. Jahrhunderts an, Prosa zu schreiben und zwar versuchte man sich zunächst in Übersetzungen. Die Anfänge der italienischen Novellistik fallen ins ausgehende 13. Jahrhundert.

Giovanni B o c c a c c i o (1343—1375) schrieb zuerst einen Prosaroman: „Filocolo“, in dem er in Anlehnung an eine französische Quelle den bekannten Stoff von Florio und Biancofiore mit reicher Untermischung selbsterlebter Episoden behandelte. Im „Ameto“ lieferte er die erste Probe der später

so reich entwickelten Schäferdichtung. Der dritte Prosaroman: „Fiammetta“ (etwa 1342 entstanden) ist in der inneren Form offenbar von den Heroiden Ovids beeinflusst. Es ist das Tagebuch einer verliebten Frau, die infolge der Treulosigkeit ihres Liebhabers verzweifelt. Hier wird zum erstenmal in der italienischen Literatur das Herz des liebenden Weibes in allen Phasen der Freude und des Schmerzes geoffenbart, doch ist hier die Unmittelbarkeit des Ausdrucks noch durch Rhetorik, Mythologie und Gelehrsamkeit beeinträchtigt.

Die Kunstform, die Boccaccios Geist am besten entsprach, ist die *Novelle*, die, von den kunstmäßigen Dichtern vernachlässigt und verachtet, schon seit langer Zeit im Volke lebte. Boccaccios Meisterwerk ist darum das *Decameron* (entstanden etwa 1348—1353). Die Erzählung hebt an mit einer wunderbaren Schilderung der fürchterlichen Pest von 1348. Sieben schöne junge Damen von Florenz und drei Jünglinge der feinen Gesellschaft ziehen sich aufs Land zurück, um der Seuche zu entgehen und vertreiben sich zehn Tage lang die Zeit mit Spiel, Tanz und Geschichtenerzählen. Dies der Rahmen, in den die 100 Novellen des Decameron eingefügt sind. Boccaccio verfaßte die Erzählungen lediglich zur Unterhaltung. Er sucht das Wunderbare, das Rührende, Komische, Witzige, aber auch das Schlüpfrige. Seine Novellen wurden, vor der Hand nur in Übersetzungen, nicht in Nachahmungen, erst im 15. und 16. Jahrhundert in Deutschland verbreitet. Ein gewisser Arigo übersetzte das gesamte Decameron ins Deutsche und schuf dadurch eine reiche Fundgrube für Dichter und Prosaisien.

Von den Nachahmern Boccaccios hat keiner seinen Ruhm erreicht.

Geoffrey Chaucer (um 1340—1400) bot in seinen in Versform gehaltenen „Canterbury Tales“ gleichsam eine Musterkarte aller jener Erzählungsstoffe, an denen sich das damalige England ergötzte. Mit diesen Erzählungen fängt eigentlich erst die englische Literatur an.

3. Die Ritterromane.

Das Kunstepos, das lange allein geherrscht hatte, wurde mehr und mehr durch Prosaromane verdrängt, die aber

zunächst dieselben ritterlichen Stoffe behandelten wie die Kunstepen. Den Anfang machte Frankreich und rief durch sein Beispiel auch in den anderen Ländern des Abendlandes, namentlich in Spanien, eine gewaltige Romanproduktion hervor. Damals lebte das höfische Epos unter Verstärkung des galant erotischen Elementes und der Zaubereien in den Ritterromanen wieder auf.

Eine außerordentliche Berühmtheit erlangte der „Amadis von Gallien“. Dieser Abenteuerroman enthält zwar zahlreiche Entlehnungen aus den Dichtungen des bretonischen und byzantinischen Sagenkreises, spiegelt aber durch die Darstellung des Rittertums die Sitten, Gedanken und Stimmungen der damaligen höheren Kreise wieder.

Gegen 1350 tauchte zum erstenmal in Spanien der Roman von Amadis de Gaula auf, der sich vor den andern Ritterbüchern durch seine feine und anmutige Art und den glücklichen Aufbau auszeichnete. Der Roman scheint übrigens spanischer oder portugiesischer Erfindung zu sein, da ein französisches Vorbild bisher nicht nachzuweisen war. Der Roman hat seinen Siegeslauf gleich bei seinem Erscheinen durch die Halbinsel gemacht, und man bezeichnet ihn nicht mit Unrecht als den Urahn des modernen Romans, denn nach einer Seite hin bricht er mit allen Überlieferungen. Nicht mehr sind es hier die Liebestränke, die unbewußt Mann und Weib zu einer glühenden Vereinigung führen, es ist das menschliche Empfinden, die freiwählende Individualität.

Die außerordentlich beifällige Aufnahme des Amadis veranlaßte eine Reihe von Übersetzungen und Nachahmungen. Im Anfang des 17. Jahrhunderts wurden die sämtlichen Romane zusammengefaßt und unter dem Titel „Roman des Romans“ in 7 Bänden veröffentlicht; ja, noch am Schluß des 18. Jahrhunderts konnte Graf Tressan einen Auszug aus dem Roman mit Erfolg veröffentlichen.

Auch in Deutschland waren die ältesten Vorbilder und Vorläufer des Romans teils die auf fremden Sagenstoffen beruhenden Kunstepöen, teils die aus dem Zusammenhang der Sage sich ablösenden und unabhängig von einer umfassenden Sagenwelt sich bildenden poetischen Erzählungen

und unter diesen wieder vorzugsweise diejenigen, denen fremdländische, romanische Stoffe zugrunde liegen.

Neben den prosaischen Auflösungen von Heldengedichten oder großen poetischen Erzählungen wurden insbesondere sehr volkstümlich der „Till Eulenspiegel“ aus dem 15., die „Schildbürger“ und das Buch vom „Doktor Faust“ im 16. Jahrhundert. Diese Volksbücher blieben aber hinter den höheren Anforderungen der Kunst weit zurück.

An die Stelle der Sammlungen gereimter Beispiele, Fabeln, Schwänke und Novellen, die im Mittelalter beliebt waren, traten die in Prosa abgefaßten Schwänke, die teils aus lokalen, teils aus internationalen Quellen stammten. Diese oft sehr derben Erzählungen bieten reiches Material zur Beurteilung der damaligen Kulturzustände.

Der selbständige deutsche Prosaroman machte durch Jörg Wickram aus Colmar (gestorben zwischen 1556 und 1562) seine ersten schüchternen Versuche. Wickram schrieb ehrbare kleinbürgerliche Erzählungen, die der deutschen Jugend gewidmet sind. Er gab in seinem „Goldfaden“ und in der Erzählung „Von guten und bösen Nachbarn“ die ersten selbständigen Novellen.

Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts ergötzte man sich mit Vorliebe an den romantischen Erzählungen des Mittelalters. Der Sagenkreis Karls des Großen und der Tafelrunde, die Ritter- und Abenteuerromane bildeten noch immer die Lieblingslektüre der höheren Gesellschaft. Im Zeitalter der Renaissance wurden im Roman wie im Drama an Stelle der Lehnstreue und der Religion die Liebe und die Ehre die treibenden Kräfte.

4. Die Novellen. — Rabelais. — Cervantes. — Die Schelmenromane.

Im 16. Jahrhundert wandelte sich das Fabliau in die Novelle um. Die Übersetzung von Boccaccio trug dazu bei, die neue Gattung noch beliebter zu machen. In Frankreich entstanden aus den am Hof erzählten Geschichten die „Cent nouvelles nouvelles“ und der „Heptaméron“. Diese Er-

zählungen spiegeln den vielfach frivolen Geist der Zeit wieder und dienen lediglich der Unterhaltung.

Die „Cent nouvelles nouvelles“ sind der erste Versuch, den italienischen Novellenschatz in die französische Literatur einzuführen. Sie sind um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden und wurden 1486 zuerst gedruckt. Wahrscheinlich sind sie von *Antoine de La Sale* (1388—1461) redigiert.

Marguerite de Valois (1492—1549), Schwester Franz I., die den König Heinrich von Navarra heiratete, schrieb den „Heptaméron“, eine Novellensammlung nach dem Vorbilde von Boccaccios „Decameron“, die 72 contes umfaßt. Es sind vorzugsweise Liebesgeschichten, die auf Hof- oder sonstigen Ereignissen der Zeit beruhen und die verschiedenen Spielarten der Liebe behandeln.

Die Hochflut der abenteuerlichen Ritterromane veranlaßte den berühmten französischen Satiriker *Rabelais* zu seinem gegen die gesamte Romantik gerichteten, tollphantastischen, grotesk-derben Roman von den Riesen Gargantua und Pantagruel (1533—1562, in Deutschland nachgebildet von Fischart) und den großen spanischen Dichter *Cervantes* zu seinem „Don Quixote“ (1605 und 1615, erste deutsche Bearbeitung 1621), der in wehmütigem Spotte die ideale Verstiegtheit des Helden gegen die gemeine Prosa des Lebens ankämpfen läßt. Der Geschmack an den Ritterromanen war übrigens schon geschwächt, als Cervantes mit seinem Roman auftrat; immerhin war der Streich, den er gegen die heldenhaften Landstreicher führte, vernichtend, und diese verschwanden seither aus der ernsten Dichtung. Während im ersten Teil des „Don Quixote“ der Ritterroman verspottet wird, ist der zweite Teil gegen den Schäferroman gerichtet.

Als Gegenstück zu dem romantischen Heldenroman entstand der *Schelmroman*, die Erzählung eines armen Teufels, der weder in Arkadien noch in Utopien, sondern im hungernden Spanien geboren ist und sich gerieben und vorurteilslos einen Weg durch die Welt bahnt.

Diego Hurtado de Mendoza (1503—75) eröffnete durch seinen „Lazarillo de Tormes“ (1554) die phantastisch-realistischen Schelmen- und Vagabundenromane. Ihm folgten *Mateo Alemans* „Guzman de Alfarache“ (1599), der in fast

alle europäischen Sprachen übersezt wurde, und zahlreiche andere Nachahmungen. Der Schelmenroman bildete in allem das entschiedenste Gegenstück zum alten Ritterroman. Erzählte dieser von tugendhaften idealen Helden, die mit dem Schwerte, einer gegen tausend, siegreiche Schlachten kämpften, von Helden, wie sie nie die Wirklichkeit gesehen hat, so jener von durchtriebenen Galgenstricken, losen spitzbübischen Gesellen, die mit List aller Art sich durchschlagen, prügeln und geprügelt werden. Dort eine Welt der Ferne, der Vergangenheit und fabelhafte Länder, voll Wunder und Zaubereien, hier eine Welt der unmittelbaren Nähe, der platten Wirklichkeit und Alltäglichkeit, dort Könige, Helden und Ritter, erhabene Damen und eine ideale Liebe, hier das Volk der Gassen, niedrige materielle Triebe, Freßsucht, Sauflust und eine Liebe der derben Sinnlichkeit.

Im „Schelmuffsky“, dieser „wahrhaftigen, furiosen und sehr gefährlichen Reisebeschreibung zu Wasser und zu Land“ (1696) verspottet der verkommene Student Christian Reuter die Ausschneidereien der fahrenden Windbeutel mit derb-satirischer Übertreibung.

5. Die Schäfer- und Geschichtsromane.

Im 16. und 17. Jahrhundert entstand eine Flut von Schäfer- und Geschichtsromanen. Von Italien war durch Sannazaros „Arkadia“ (1502) der Geschmack an dem idealisierten Schäferleben ausgegangen. Der Spanier Georg von Montemayor half dieser Richtung durch seinen Roman „Diana“ (1560) fast völlig zum Siege, indem er den eigentlichen Schäferroman begründete. „Diana“ war die Vorlage für den Philipp Sidney von seiner Schwester gewidmeten deutschen Schäferroman „Arkadia“.

In Frankreich war man dem Geschmack an der idyllischen Schäferdichtung um so mehr zugänglich, als man lange Jahre hindurch die Greuel des Bürgerkrieges erlebt hatte und sich nach Ruhe und Frieden sehnte.

Honoré d'Urfé (1568—1625) errang mit seiner „Astrée“ einen Erfolg in ganz Europa, der zahlreiche Nachahmungen hervorrief. Er hatte darin Personen seiner Zeit

geschildert, die Erzählung aber in ein romantisch ideales Land und eine unbestimmte Zeit verlegt. Das Werk hat auch in Deutschland maßlose Begeisterung für die Schäferdichtung hervorgerufen, die nicht bloß im Roman, sondern auch im Lied und im Drama, besonders in der Nürnberger Schule, rege Pflege fand.

Von der „Astrée“ ab datiert die moderne Romandichtung, deren Grundgedanke die Liebe ist.

Obwohl d'Urfés Schäferroman lange Zeit alle Gemüter beherrschte und als unerreichbares Vorbild galt, suchte man doch schon bald der Romandichtung neue Seiten abzugewinnen, indem man in Anlehnung an den Roman „Amadis de Gaule“ an Stelle der Hirten der Geschichte entnommene idealisierte Prinzen und Prinzessinnen setzte und deren Abenteuer im Leben und namentlich in der Liebe erzählte. Indem die Verfasser so einmal auf das Mittelalter zurückgriffen und andererseits durch Verwendung geschichtlicher und geographischer Tatsachen an Stelle der Zauber und Wunder den realistischen Roman vorbereiteten, schufen sie unter spanischem Einfluß den *historisch-galanten Roman* oder Heldenroman, dessen Hauptvertreter Gomberville, La Calprenède und Madeleine de Scudéry sind.

Unter türkischen, griechischen oder römischen Namen verbarg sich die Galanterie und die Sentimentalität der damaligen Gesellschaft. Der sogenannte politisch-galante Roman des 17. Jahrhunderts war ein endloses, ungeheuerliches Erzeugnis verzwickter Phantasie, in dem die damalige Modewelt von Paris mit ihrer Denk-, Rede- und Handlungsweise in längstvergangene große historische Umgebungen, wie in die ältesten Zeiten der römischen Republik oder in die Entstehungszeit der persischen Monarchie, versetzt wurde. Daß diese Romane sowohl wegen ihres unbedeutenden Inhalts, ihrer affektierten Sprache, als auch wegen ihres Umfanges für uns nicht mehr genießbar sind, ist selbstverständlich.

Erst in der Zeit Ludwigs XIV. ließ die Begeisterung für die Schäferdichtung nach. Da die Liebe in diesen Romanen eine rein äußerliche Galanterie war, entstand gegen diese galant-politischen Hofdichtungen eine Gegenströmung, die in den *bürgerlichen und komischen Romanen* der

Zeit ihren Ausdruck fand. Die Gräfin *M a d e l e i n e d e L a f a y e t t e* (1634—93) führte den Roman aus dem Kreis idealer Schwärmerei zu wirklichem Leben und bereitete den historischen Roman vor. Ihre „*Princesse de Clèves*“ (1678) gehört zu den klassischen Erzählungen der französischen Literatur; es ist der erste psychologische Roman der Franzosen.

In Deutschland mußte die wißbegierige Leserwelt, wo sie sich nicht an die älteren Volksbücher hielt, eine Zeitlang sich noch mit Übersetzungen begnügen. Unter diesen trat der berühmte „*Amadis*“ besonders feck aus der versinkenden Ritterwelt in die neue Zeit herein, ein noch altfränkischer ungeheurerlicher Gesell, aber schon mit zierlichen Manschetten und allerlei neumodischen galanten und schäferlichen Gelüsten, der auf Ton und Farbe der späteren deutschen Originalromane den entschiedensten Einfluß ausgeübt hat. Endlich aber wurde er verdrängt von den vielen andern fremden Gästen. So kam aus Spanien der „*Landstörzer Gusman von Alfarache*“ des Aleman, die „*Diana*“ des Montemayor, aus Italien die „*Eromena*“ von Biondi, der „*Calvandro*“ des Marini, aus England die „*Arcadia*“ von Sidney, aus Frankreich die „*Astrea*“ von d'Urfé, die „*Ariana*“ von Desmarets, die „*Afrikanische Sophonisbe*“ usw. usw.

Aus einem wunderbarlich gemischten Boden wuchsen allmählich die ersten deutsch-modernen Romane für die Gebildeten: die *L i e b e s*- und *H e l d e n g e s c h i c h t e n* oder *W u n d e r g e s c h i c h t e n*, wie sie gleichfalls genannt wurden, mit dem Unterschied jedoch, daß sie bei der deutschen Gründlichkeit in gelehrten Dingen sich oft geradezu wie Parodien ihrer ausländischen Vorbilder ausnahmen und fast alle an unermesslicher Langweiligkeit leiden. Der mit präventiöser Selbstgefälligkeit ausgesprochene Hauptzweck ist überall Erbauung und Belehrung. Birken nennt in seiner Vorrede zur „*Aramena*“ die Romane „Gärten, in denen auf den Geschichtsstämmen die Früchte der Staats- und Tugendlehre mitten unter Blumenbeeten angenehmer Gedichte herfürwachsen und zeitigen“. Die Belehrung war aber keineswegs auf das Innere des Menschen, sondern auf die verschiedenartigsten Gegenstände des praktischen oder gelehrten Wissens, auf Länder- und Völkerkunde, Astrologie, Klugheitsregeln, Ge-

schichte und geheime Hofintrigen gerichtet. Diesem Inhalt, der alles Erdenkliche und Undenkliche umfassen sollte, entspricht die monströse Form dieser Romane.

Martin Opiß (1597—1639) verpflanzte mit seiner „Schäferrei von der Nymphe Hercynia“ den Schäferroman mit seinen empfindsamen Nymphen und gebildeten Hirten nach Deutschland.

Das 17. Jahrhundert brachte also auch für die deutschen Leser die Blüte pathetischer, von Gelehrsamkeit überladener Geschichtsromane, von Haupt- und Staatsaktionen, Liebes- und Heldengeschichten ungeheuren Umfangs. Diese Gattung vertraten hier hauptsächlich Philipp von Jesen (1619—1689) mit der „Adriatischen Rosemund“ und der „Afrikanischen Sophonisbe“, Anselm von Siegl er und Kliphause n (1663—1696) mit der „Asiatischen Banise“ (1688) und Loh en ste in („Arminius und Thusnelda“, 1689). Hier herrscht überall trotz Rabelais und Cervantes noch immer die der Wirklichkeit abgewandte Romantik.

Den Gipfel all dieser Romane sollte ein Werk von Daniel Casper von Lohenstein (1635—1683) darstellen; nach seinem frühen Tode wurde es von dessen Bruder herausgegeben und mit den schmetterndsten Posaumentönen von allen Seiten begrüßt. Es ist der berühmte Roman Arminius und Thusnelda oder, wie der Titel eigentlich lautet: „D. C.'s von Lohenstein großmütiger Feldherr Arminius oder Hermann, als ein tapferer Beschirmer der deutschen Freiheit nebst seiner durchlauchtigen Thusnelda, in einer sinnreichen Staats-, Liebes- und Heldengeschichte, dem Vaterlande zu Liebe, dem deutschen Adel aber zu Ehren und rühmlicher Nachfolge, in zwei Teilen vorgestellet und mit annehmlichen Kupfern geziert.“ In diesem unförmlichen Romane muß der hochtrabende Pegasus den ganzen Rüstwagen damaliger Gelehrsamkeit unter Paukenschall und schmetternden Trompetenstößen nachschleppen. Durch zweierlei Maßlosigkeiten hat Lohenstein mit diesem Werke die Bewunderung fast eines vollen Jahrhunderts errungen, dadurch nämlich, daß er alle Richtungen, welche die andern Romane vereinzelt gaben, in einem ungeheuren Ballen zusammenpackte, und sodann, daß er den Stil nicht mehr als Mittel und um des

Stoffes willen, sondern als selbständiges Kunststück gebrauchte. Hier finden wir auf einmal alles beisammen: abenteuerliches Rittertum, klassischen Heroismus, die Entdeckung von Amerika, Staatsraison, Geographie, Moral, Arzneikunde, verschleierte Historie, die habsburgischen Kaiser in Hermanns Vorfahren, den Kaiser Leopold im Hermann selbst, ja sogar einige wirkliche Poesie in einzelnen Gedichten und beschreibenden Stellen, sowie in der begeisterten Vaterlandsliebe, die ihn auf Hermann geführt. Ohne Zweifel hat aber selbst die damalige Zeit dieses Buch mehr gepriesen als gelesen, und es für eine allzu große Aufgabe gehalten, sich durch vier ansehnliche Quartbände hindurchzuarbeiten — eine Aufgabe, die gewiß auch des romanlustigsten Lesers Romanlust und des geduldigsten und gedankenlosesten Blattumschlagers Geduld und Gedankenlosigkeit übersteigt. Es erschien nur noch eine Ausgabe etwas über vierzig Jahre später.

Aus den Staats-, Liebes- und Heldengeschichten, deren bis in die dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts eine große Anzahl geschrieben wurden (der flinkste Verfertiger derselben hieß *Ungust Bose* und nannte sich *Calander*), entwickelten sich schon in den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts mit der emporkommenden hohen Politik, geheimen Staatskunst und Diplomatie die *historisch-politischen Romane*, die sich etwa vierzig Jahre lang, bis gegen das Jahr 1720, sehr großen Beifalls erfreuten. In diesen wurde nun die Weisheit des Staatslebens, das künstliche Getriebe der Kabinette, das wichtige Geheimnis der *ratio status* (Politik) und der ganze Kram der damals mit unglaublichen Großsprechereien und Wichtigtuereien verhüllten Wichtigkeiten der politischen Begebenheiten jener Zeit mit ebenso wichtiger Miene und ebenso windiger Gesinnung besprochen, wie sie in der Welt wirklich behandelt wurden, — meist unter versteckten Namen. Auch wurden diese Romane zur Weltkunde, insbesondere zur politischen Geographie, benutzt; nach und nach gingen sie sogar in förmliche politische Chroniken über.

6. Die bürgerlichen und die komischen Romane.

Die Heldenromane riefen durch ihren übertriebenen Idealismus eine ernstliche Reaktion hervor. Der junge Voi-

leau schrieb 1664 einen Dialogue sur les héros de romans, in dem die modischen Romane lächerlich gemacht wurden. Das Manuskript zirkulierte lange in den Salons, aber mit Rücksicht auf Fr. de Scudéry ließ der Verfasser den Dialog erst 1710 drucken. Er kämpfte für die Natur und die Wahrheit und protestierte gegen die Mißhandlung der Geschichte wie gegen die präziöse Sprache der Romanhelden.

Der erste, der eine neue Richtung einschlug, war Charles Sorrel, französischer Historiograph (1599—1674). Sein Roman „Francion“ (1622) schildert die Erlebnisse eines Indusrieritters auf seinen Wanderungen durch Europa. Die Schilderungen sind durchaus realistisch, zuweilen sogar abstoßend. Der Verfasser zeichnete nicht bloß die elegante Welt der Wirklichkeit getreu, sondern auch die Bauern, die er sogar ihren heimatlichen Dialekt sprechen läßt.

Paul Scarron (1610—1660) schuf in Frankreich das burleske Genre. Sein „Roman comique“ (1651, 2. Teil 1657) schildert die Abenteuer eines jungen Mannes und eines Mädchens aus guter Familie bei einer Schauspielertruppe, die die Provinz durchzieht. Er zeichnet sich besonders durch naturwahre Charaktertypen aus.

Antoine Furetière (1620—1688) gab in seinem „Roman bourgeois“ (1666) ein realistisches Bild der kleinen Leute des damaligen Paris. Das Werk enthält eine amüsante Schilderung des Lebens und Treibens in der Umgegend des Maubert-Plazes. Es besteht aus einer Reihe von Skizzen und Abenteuern, die nur lose miteinander verbunden sind.

Die Gräuel des dreißigjährigen Krieges brachten uns die ersten deutschen Sittenromane, erschütternde Kundgebungen des Humors der Verzweiflung.

Der einzige wahrhaftige und großartige Roman jener Zeit ist der anonym erschienene „Abenteuerliche Simplicissimus“ (1669) von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen oder German Schleifhaim von Sulzfort, auch Samuel Greifson von Hirschfeld, wie er sich abwechselnd anagrammatisch in seinen Werken genannt hat. Ohne besonderen künstlerischen Aufwand wird hier berichtet, wie ein Bauernknabe aus dem Speßart von einem Einsiedler notdürftig unterrichtet wird und unter die Soldaten kommt, wie er

dann, mit Beute reich beladen, sein Leben in Paris genießt, um schließlich nach abenteuerlichen Reisen auch als Einsiedler seine Tage zu enden.

Wie im „Don Quixote“ ist es auch hier das scheidende Rittertum, das furchtbare Epos des dreißigjährigen Krieges, das in seinen geistigen Hauptmomenten, gleichsam als ein vom anbrechenden Morgen überraschtes verspätetes Gespenst, an uns vorübergeht; hier wie dort, nicht elegisch klagend, sondern in der scharfen Beleuchtung einer alles durchdringenden humoristischen Weltansicht.

Der „Simplizissimus“ wird zwar gewöhnlich als Vorläufer der Robinsonaden angesehen, aber seinem größeren und besseren Teile nach tritt er aus diesen Erscheinungen heraus, und er zeichnet sich im 17. Jahrhundert fast vor allen anderen literarischen Produkten durch ein Element der Wahrheit und Naturgemäßheit in dem Grade aus, daß er eine der bedeutendsten Erscheinungen der Literatur des 17. Jahrhunderts überhaupt genannt zu werden verdient. Es ist eine der lebensvollsten und wahrhaftesten Schilderungen des deutschen Krieges, wie man denselben damals nannte.

Aus dem reichen Personal dieses Romans hob Grimmelshausen späterhin noch einzelne Gestalten selbständig hervor und verarbeitete sie zu besonderen, höchst ergötzlichen Novellen, in denen gelegentlich die Treuherzigkeit des Simplex selbst ironisiert wird. So den „Seltzamen Springinsfeld, einen weiland frischen, wohlversuchten und tapferen Soldaten, und nachmalen ausgemergelten, abgelebten, doch dabei sehr verschlagenen Landstörzer und Bettler“, ferner „Die Erzbetrügerin und Landstörzerin Courage, wie sie anfangs eine Rittmeisterin, hernach eine Hauptmännin, ferner eine Leutenantin, bald eine Marquetenderin, Musketiererin und letztlich eine Zigeunerin abgeben“.

7. Die Robinsonaden.

Die historisch-politischen Romane wurden in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts abgelöst durch die Robinsonaden, Geschichten abenteuernder Seefahrer, die in unbekannte Länder und auf einsame Inseln geraten und hier nun

das Leben der Menschheit, losgetrennt von aller sozialen und politischen Kultur, gleichsam von vorne beginnen. Der Engländer Daniel Defoe (1663—1731) veröffentlichte am Ende seiner sturmvollen Laufbahn, 1719, das merkwürdige Buch „Robinson Crusoe“, das er nach wahren Begebenheiten schrieb. Man weiß von zwei oder drei Unglücklichen, die auf einer einsamen Insel, von aller menschlichen Hilfe entfernt, jahrelang verweilt haben, namentlich von einem Spanier Serrano, von dem die im westindischen Meere gelegene Insel Serrano den Namen führt, und von dem schottischen Matrosen Alexander Seldcraig oder Selifk, welcher auf Juan Fernandez fast fünf Jahre zugebracht hat.

„The Life and surprising adventures of Robinson Crusoe“ bewirkte eine bedeutende Wendung in der englischen Literatur. Um den Erfolg dieses Werkes zu verstehen, muß man bedenken, daß die herrschende Geschmacksrichtung in der Literatur seit mehreren Jahrzehnten — von der Bühne abgesehen — nur Werke hervorgebracht hatte, die zum Verstande sprachen. Deshalb wirkten der natürliche Ton des Robinson, das Ausmalen der Erlebnisse des Schiffbrüchigen, die rein objektive und ungekünstelte Darstellung wie eine Offenbarung.

„Robinson Crusoe“ erschien schon 1720 in einer deutschen Übersetzung und rief in Deutschland, wie im übrigen Europa, die größte Bewunderung und ein fast unzählbares Heer von Nachahmungen hervor. Es erschienen in den Jahren 1722 bis 1755 etwa vierzig Robinsone in Deutschland, die von den Lesern geradezu verschlungen wurden: der deutsche Robinson, der italienische Robinson, der geistliche Robinson, zwei westfälische Robinsons auf einmal, der moralische, der medizinische, der unsichtbare Robinson; ja, auch die böhmische Robinsonin, die europäische Robinsonetta, Jungfer Robinson oder die verschmitzte junge Magd, Robunse mit ihrer Tochter Robinschen oder die politische Standesjungfer — und so weiter in langer Reihe; die Bücher sind fast durchgängig noch weit abgeschmackter als die Titel.

Aus den Robinsonaden entwickelten sich bald die Geschichten der A b e n t e u r e r, deren Mittelpunkt eine der merkwürdigsten und bedeutendsten Nachahmungen des eng-

lischen Robinsons war, die in Deutschland erschienen sind, nämlich das Buch: „Wunderliche fata einiger Seefahrer, absonderlich Albertii Julii, eines geborenen Sachsen, welcher in seinem achtzehnten Jahre zu Schiffe gegangen, durch Schiffbruch selbvierte an eine grausame Klippe geworfen, nach deren Übersteigung das schönste Land entdeckt, sich daselbst mit seiner Gefährtin verheiratet“ usw. von Gifandern. Der Verfasser hieß Johann Gottfried S c h n a b e l, und sein von 1731 bis 1743 in vier Teilen erschienenenes Buch ist weniger unter seinem hier zum Teil zitierten weitläufigen Titel als unter dem Namen „Die Insel Felsenburg“ bekannt, auch nach beinahe hundert Jahren (1827) erneuert, und mit einer Einleitung von Ludwig Tieck versehen, wieder herausgegeben worden.

Diesem Buche folgten dann der reisende Aventurier, der Curieuse Aventurier, der schweizerische, bremische, Leipziger Aventurier und andere.

Alle diese Schriften waren das Entzücken der lesenden Modewelt und erhielten sich in derselben, unberührt von den höheren Richtungen der Literatur und deren Streit und Widerstreit, auf fast unglaublich scheinende Weise. Unter Rousseaus Einfluß wurde 1779 von Johann Heinrich C a m p e der alte Robinson zu einem Kinderbuch abgekürzt und umgestaltet, das noch heute immer wieder neue Ausgaben erlebt.

8. Die Staatsromane. — Wieland. — Nicolai.

Als eine besondere Gattung seien die p o l i t i s c h e n R o m a n e, wie des Engländers Th. M o r u s „Utopia“ (1516), B a r c l a y s „Argenis“ (1621, verdeutscht von Opitz) und Fénelon's „Télémaque“ (1699, erste Originalausgabe 1717) erwähnt.

Fénelon (1651—1715) schildert in „Les Aventures de Télémaque“ in leichter anmutiger Sprache die Irrfahrten und Abenteuer Telemachs, der unter Leitung der Minerva in Gestalt des Mentors seinen Vater Odysseus sucht. Überall tritt die belehrende Tendenz hervor. Der Verfasser schrieb das Werk, um seinen Schüler, den Herzog von Burgund, in der Politik, d. h. in den Pflichten eines Herrschers, zu unterrichten. Das Buch wird noch heute in den mittleren Schulen in Frank-

reich gelesen. Es war das große Vorbild aller Staatsromane des 18. Jahrhunderts.

Von den Nachahmungen ist besonders „Le Voyage du jeune Anacharsis en Grèce“ (1788) des Abbé Jean-Jacques Barthélemy (1716—1795) bekannt geworden.

Hallers „Ufong“ (1771) steht an der Spitze der deutschen Staatsromane.

Christoph Martin Wieland (1733—1813), dessen Werke sich durch graziöse Leichtigkeit und Wohlklang der Sprache auszeichnen, zum Teil aber in Frivolität ausarten, ist hier hauptsächlich wegen seines Sittenromans „Die Geschichte des Agathon“ (1766—67) zu nennen. Hier greift Wieland in das griechische Leben, das er fortan in seinen Romanen nicht mehr verläßt. Aber es ist griechisches Leben, geschaut durch eine moderne französische Brille.

Agathon stellt einen philosophisch-moralischen Schwärmer dar, der durch bittere Erfahrungen und die Gewalt der Liebe überzeugt wird, daß die schwärmerische Tugend auf dieser Welt nicht durchzuführen sei.

Lessing nannte Wielands „Geschichte des Agathon“ den „ersten und einzigen Roman für den denkenden Kopf von klassischem Geschmack“ und er fügte bitter hinzu, dieser Roman sei viel zu früh für die Deutschen geschrieben. Der Agathon, in dem Wieland ursprünglich „sich selbst schildern wollte, wie er in den Umständen Agathons gewesen zu sein sich einbilde“, gibt die genaue Darstellung einer Charakterentwicklung und knüpft damit an die beste Tradition der deutschen Vergangenheit, an Wolframs Parzival und Grimmelshausens Simplicissimus wieder an. Es ist also ein Bildungsroman, aber noch kein deutscher Bildungsroman, sondern ein gräzifizierend französischer. Das fühlten auch viele der Zeitgenossen Wielands, und nach und nach regte sich der Nationalstolz. So fragte sogar der Lateiner Kloß in einer Rezension im 1. Band der Deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften trotzig: „Wie lange werden doch noch die deutschen Schriftsteller nach fremden Ländern betteln gehen? Warum schaffen sich die Deutschen keine Nationalromane? Noch nicht lange ist es, daß Hermes („Sophiens Reise“) nach England schiffte und uns die niedliche Fanny Wilkes mitbrachte, und Wieland reiset gar mit vielen Kosten

nach Griechenland!“ Und in dem 1774 anonym erschienenen „Versuch über den Roman“ verlangt v. Blankenburg energisch: „Der Romandichter sei national wie die griechischen Dichter für ihr Volk; erst so wird er klassisch und des Lesens wert.“ Der Dichter, der die Erfüllung dieser Forderung bringen sollte, war Goethe, dessen „Werther“ noch im selben Jahre erschien.

Die Krähwinkeleien kleiner Städte, die Wieland auf seinem Lebensweg gründlich kennen lernte, veranlaßten seinen besten Roman: „Die Abderiten“, der von 1774 an im „Merkur“ erschien. (Abdera ist bekanntlich das griechische Schildburg.)

Von verschiedenen Literaturhistorikern, namentlich von Gervinus, ist eine der bedeutendsten Einwirkungen Wielands auf die neue Dichtkunst darin gesucht worden, daß er die Geschlechtsliebe an und für sich, ohne weiteren Hintergrund, zu einem poetischen Gegenstand erhoben habe. Dies ist insoweit richtig, als durch Wieland für die erzählende Poesie die Liebe zum ausschließlichen Stoffe auf eine lange Reihe von Jahren gemacht wurde.

Bei den Romanschreibern, die in Wielands Fußstapfen traten, war die Unterhaltung die Hauptsache. Sie zeichneten gern die Gegenwart mit ihren sittlichen Mängeln, denen sie wohl gar eine humoristische Seite abzugewinnen suchten.

Wieland gab 1771 die von seiner Freundin Sophie von La Roche (1731—1807) verfaßte „Geschichte des Fräuleins von Sternheim“ heraus. Die Verfasserin erhob schon damals die Forderung, daß man im Mädchen nicht nur eine tüchtige Hausfrau, sondern auch einen geistigen Kameraden des Mannes heranziehen müsse. Sie hat es fertig gebracht, trotz Anlehnung an Richardson und bei geschickter Benützung der in den älteren heimischen Werken üblichen Motive, diesem ihrem Erstlingswerk in Inhalt und Form das Gepräge ihres Geistes zu geben.

Der Verleger und Schriftsteller Friedrich Nicolai (1733—1811), der Vorkämpfer der Aufklärung des letzten Viertels des 18. Jahrhunderts, hatte frisch und hoffnungsvoll angefangen, aber er wußte den Geist der Zeit nicht zu erfassen, und er wurde zwei literarischen Generationen, den Klassikern und den Romantikern, zur komischen Figur. „Das Leben und

die Meinungen des Herrn Magister Sebalduß Nothanker“ (1773) war ein theologischer Kampfroman, in dem die rationalistisch-theologische Bewegung eine nach allen Seiten ausgreifende Darstellung erfahren hat. Dieser Tendenzroman der Aufklärung mit allerlei abenteuerlichen Geschichten ist auch heute noch von Interesse wegen der Schilderungen aus dem alten Berlin.

9. Die realistischen, die galanten und die sentimentalischen Erzählungen.

Lesage (1668—1747) ist der Schöpfer des Charakterromans. Er war insofern ein Vorgänger Balzacs, als er die Absicht hatte, die Menschen zu schildern, nicht wie sie sein könnten oder sollten, sondern wie sie wirklich sind. Sein Roman „Le Diable boiteux“ (1707) ist eine Satire auf die verschiedenen Berufsclassen. Die „Histoire de Gil Blas de Santillane“ (1715—1735) schildert unter spanischer Maske das verderbte Frankreich der damaligen Zeit.

Pierre de Marivaux (1668—1763), bekannter durch seine Theaterstücke als durch seine Romane, schenkte der Liebe eine größere Beachtung als Lesage und deckte die intimen Beweggründe der menschlichen Handlungen auf, aber seinen Romanen fehlt die künstlerische Vollendung.

Die mancherlei pikanten Situationen des Schelmenromans und seiner Ausläufer wurden in Frankreich in frivolen *Salons* und *Boudoirromanen* fortgebildet, die auch nach Deutschland und den anderen Ländern wirkten. Der meistgelesene Vertreter dieser Richtung war Jolyot de Crébillon (1707—1777), der seine schlüpfrigen Geschichten gern in den märchenhaften Orient verlegte.

In England waren Thomas Nash (1564—1601) und Richard Head (1640 bis um 1686) die Vorläufer der realistischen Erzählungskunst. Sie schrieben auch Schilderungen aus fremden Ländern, sowie Daniel Defoe außer Robinson auch bürgerliche Erzählungen veröffentlichte.

Jonathan Swift (1667—1745) schrieb in „Gullivers Reisen“ eine der bittersten Satiren auf die Menschheit. Er geißelt darin das Verhalten der Menschen gegen Untergebene

und gegen Höherstehende und die törichte Einbildung der Gelehrten.

Samuel Richardson (1689—1761) schuf die erste reine Form des bürgerlichen Romans, den ernsthaften Sitten- und Familienroman. Seine drei großen Romane „Pamela“, „Clarissa Harlowe“ und „Sir Charles Grandison“ riefen eine Umwälzung in der Literatur hervor.

„Clarissa Harlowe“ (1749) fand einen beispiellosen Beifall im In- und Auslande. Die Heldin des Romans wächst unter höchst unerfreulichen Verhältnissen auf. Um einer verhassten Heirat zu entgehen, stellt sie sich unter den Schutz des Wüstlings Lovelace (eine seither typisch gewordene Figur), der seine Gewalt über sie schändlich mißbraucht. Sie stirbt aus Gram über den Verlust ihrer Unschuld; ihr Oheim rächt sie an dem Verführer. Tiefe Kenntnis der Frauenseele, feine Charakteristik, pathetischer Ausdruck, spannende Handlung sind die Vorzüge des Romans, allein die Ausdehnung des Stoffes auf 8 Bände läßt uns ihn heute ungenießbar erscheinen. Neuerdings hat allerdings eine verkürzte einbändige Ausgabe in deutscher Übersetzung noch manche Leser gefunden.

Die einseitige Tugendtendenz Richardsons, seine jeden Humors ermangelnde Rühr- und Tränenseligkeit wurde parodiert von Henry Fielding (1707—1754), der in seinem „Tom Jones“ (1749) ein Meisterwerk des komischen Romans des 18. Jahrhunderts schuf.

Fielding hatte die Absicht, statt der übertriebenen Tugendhelden und -heldinnen, wie sie Richardson geschildert, wirkliche Menschen aus dem Leben vorzuführen. Er besaß ein ungewöhnliches schriftstellerisches Talent, kritischen Sinn und vor allem einen unerschöpflichen Born echten Humors. Er schuf mit den vier Romanen: „Joseph Andrews“, „Jonathan Wild the Great“, „Tom Jones the Foundling“ und „Amelia“ eine neue Kunstgattung, die sich in der Literatur behauptet hat.

Anstreitig ist Fielding der wahre Gründer des englischen, die Menschen lebenswahr schildernden Romans. Er bekennt sich offen zu naturalistischen Prinzipien und hat, obschon er seine moralischen Absichten betont, häufig Anstand und Moral verletzt. Sein Meisterwerk ist die „Geschichte des Findelkindes Tom Jones“. Tom ist ein lebenslustiger, heißblütiger, leicht-

sinniger, sinnlicher Mensch, aber neben seinen Fehlern und Lastern hat er doch auch gute Eigenschaften aufzuweisen: er ist mutig, großmütig und offenherzig. Daneben mag ihm seine Sentimentalität manche Freunde gesichert haben.

Noch derber war der Humor des Schotten Tobias Smollet (1721—1771), in dessen Romanen sich die ganze Brutalität und Sittenlosigkeit der damaligen Zeit wieder spiegelt. Smollet schuf auch den Seeroman, der im 19. Jahrhundert, besonders durch Kapitän Marryat, große Beliebtheit erlangte.

Von zarteren Saiten als Smollet war der empfindsame Laurence Sterne (1713—1768), der von einer höheren Warte auf das Leben herabblickt und allerlei Betrachtungen über die Ereignisse anstellt. Die Vorgänge verschwinden geradezu unter der Fülle der Anmerkungen, die der Dichter daran anknüpft. Sterne hatte mit seinen Romanen „Tristram Shandy“ und „Die sentimentale Reise“ einen gewaltigen Erfolg. Der sentimentale Humor seiner Ich-Romane beeinflusste später Jean Paul und Tieck.

Oliver Goldsmith (1728—1774) schuf in seinem „Vicar of Wakefield“ (1766) den mustergültigsten englischen Roman des 18. Jahrhunderts, denn er vereinigte darin das Beste, was Richardson, Fielding und Sterne als Menschen und als Künstler zu geben hatten.

Richardsons Romane fanden in Frankreich Verbreitung durch die Übersetzung, die der Abbé Louis-Antoine Prévost d'Exiles (1697—1763) davon anfertigte. Prévost selbst war bereits früher bekannt geworden durch seine eigenen Romane, darunter seine „Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut“ (1731). Die rührende Geschichte der Manon Lescaut ist eines der hervorragendsten Werke der französischen Romanliteratur des 18. Jahrhunderts, aber sie hat insofern einen schlimmen Einfluß ausgeübt, als in den zahlreichen Nachahmungen, die sie hervorrief, das gefallene Weib vielfach nur zum Gegenstand einer pikanten Darstellung gemacht wurde.

J. J. Rousseau (1712—1778), der Vater des romantischen Naturgefühls, der begeisterte Vorkämpfer des Rechts der Leidenschaft, der „Aristokratie einer schönen Seele“ trat in dem Briefroman „Julie ou la Nouvelle Héloïse“ (1759), in

Richardsons Fußstapfen, und Goethe stand in „Werthers Leiden“, dem poetischen Meisterwerk dieser Gruppe, auf beider Schultern. So wie die „Nouvelle Héloïse“ der erste moderne Roman großen Stils in Frankreich war, hat Goethes „Werther“ dem Roman einen nahezu beherrschenden Platz auf den Höhen der Literatur gesichert. Rousseaus „Nouvelle Héloïse“ war der erste moderne Roman, in dem die Liebe als eine ernste Sache, als eine wichtige Lebensangelegenheit behandelt wird. Er stellt die Geschichte zweier Liebenden, ihr Empfinden, ihr Sehnen und ihr Hoffen dar. Es ist ein leidenschaftliches Werk, das unzählige Leser gerührt hat. Julie ist das Weib, wie Rousseau es sich vorstellt, mit seinen Tugenden und seinen Schwächen und Fehlern. Der Roman ist aber auch noch aus einem andern Grunde bemerkenswert: er spielt nicht in einer beliebigen Landschaft, sondern in einer von Rousseau genau beschriebenen Gegend, in der Umgebung des Genfer Sees. Hierdurch hat Rousseau erst die richtige Landschaftsschilderung in den Roman eingeführt.

Das zweite Hauptwerk Rousseaus, „Emile ou de l'éducation“ (1761), ist weniger ein Roman als ein Buch über die Erziehung, aber das Werk hat dank dem darin verteidigten Grundsatz, daß der Mensch, wie alles, von Natur aus ganz gut sei, in der nachfolgenden Zeit noch vielfach Einfluß auf die Romane ausgeübt.

Überaus groß war die Zahl der kürzeren Erzählungen im 18. Jahrhundert, von denen allerdings viele pikant sind oder den Unglauben predigen. Manche dieser Erzählungen sind Meisterwerke ihrer Art.

Voltaire (1694—1778) schrieb eine Reihe kurzer Erzählungen und Novellen, die völlig phantastisch gehalten sind und zumeist in einem erfundenen Lande spielen: es sind Gebilde, die er absichtlich schuf, um seine philosophischen Ansichten darin zu verkörpern. Ähnliche Tendenzen verfolgte Denys Diderot (1713—1784).

Nicolas Edme Restif de la Bretonne (1734 bis 1806), Buchdrucker in Paris, schrieb in Form von Erzählungen zahlreiche derbrealistische Schilderungen der unteren Kreise. Sie haben aber hauptsächlich nur als Dokumente zur Sittengeschichte Wert. Von den 250 Bänden, die er verfaßte,

ist der „Paysan perverti“ (1775) das bedeutendste Werk, doch enthält es, wie alles, was Restif schrieb, grobsinnliche Schilderungen.

Merkwürdigerweise wuchs während der französischen Revolution die Popularität einer neuen Schäferpoesie, weil man Einfachheit und Natürlichkeit in ihr zu finden glaubte und man, unbeirrt von dem täglich vergossenen Blut, von einer neuen idealen Welt träumte, die man begründen wollte. Die reizende Idylle „Paul et Virginie“ (1787) von Bernardin de St. Pierre (1737—1814) schildert in einer wunderbaren poetischen Erzählung den Zauber der Tropenwelt. In diesem Liebespaar verkörpert sich die Sehnsucht nach reinem, abgeklärtem, widerstandslosem Menschendasein. Die Novelle wurde in alle Kultursprachen übersetzt, obschon der Verfasser das Natürliche nicht selten in der Künstelei suchte. Diese Geschichte steht übrigens inhaltlich und formell weit über den Schäferdichtungen früherer Zeit und wird auch heute noch gelesen. Ihre Empfindsamkeit und ihre Begeisterung für die Natur leitet schon zur Romantik des 19. Jahrhunderts hinüber.

Sentimentalität und Skeptizismus kamen auch in Deutschland in der erzählenden Literatur immer mehr zur Geltung.

In Theodor Gottlieb von Hippel (1741—1796) standen zwei feindliche Naturen: die religiöse und die skeptische, dicht beisammen und rangen auf Tod und Leben miteinander. In seinen beiden Romanen: „Lebensläufe nach aufsteigender Linie“ (1778) und „Kreuz- und Querzüge des Ritters A—J“ (1793) spiegelt sich sein eigener Lebenslauf wieder, der selbst seinen Freunden ein psychologisches Rätsel geblieben ist.

Der sentimentale Humorist Jean Paul (Friedrich Richter, 1763—1825) ist der ewige Jüngling unter den deutschen Dichtern, ein Jüngling bis in das Greisenalter, mit seinen überschwenglichen Hoffnungen, Freuden und Schmerzen und den prächtigen Träumen von Tugend, Freundschaft und Weltbürgertum. Nun denke man sich einen solchen Jüngling der gemeinen Wirklichkeit gegenüber, und man hat den ganzen Inhalt seiner Romane, die nur durch zufällig veränderte Szenerie voneinander verschieden sind. Überall ist es der Konflikt jenes jugendlichen Idealismus mit der wirklichen Welt:

im „Titan“ und „Hesperus“ gegen die große moralische Lüge der sozialen Bildung, im „Siebenkäs“ und „Fibel“ gegen die bittere Not der Armut.

Sehr bezeichnend sagten Goethe und Schiller von Jean Paul, er sei ihnen erschienen, „wie aus dem Mond gefallen, voll herzlich guten Willens, die Dinge zu sehen, nur nicht mit dem Organe, mit dem man sieht“. Dennoch schlug er in der Gunst der Gebildeten die Klassiker weitaus. Während Goethe über seine Zeit sich erhob, stand Jean Paul ganz in dem Banne ihrer Verhältnisse. Die wunderlichen Kontraste jener Zeit spiegeln sich sämtlich in seinen Romanen wieder: der himmelhochstrebende Zug der Empfindung und die Dürftigkeit der wirklichen Anschauung, die maßlose Subjektivität, die mit phantastischen Träumereien ihr Spiel treibt und das leidenschaftslose, sentimentale Behagen des Kleinstädters an den Bildern seines engumgrenzten Daseins.

Jean Pauls Romane sind übrigens nirgends künstlerisch vollendet, und es gibt jetzt nur mehr wenige Leser, die sich in den schwer durchdringlichen, aber überraschend blütenreichen Tropenwald der Jean Paulschen Prosa und Gedankenwelt wagen.

„Anton Reiser“ (1785—1790) von Karl Philipp M o r i z (1757—1793) war der einzige ganz realistische Bildungsroman des 18. Jahrhunderts. Er war ein autobiographischer Roman, der aber durch Goethes Romane in den Hintergrund gedrängt wurde.

10. Goethe.

Von seiner Jugend bis in sein Greisenalter fehrte Goethe (1749—1832) immer wieder zur erzählenden Dichtungsform zurück.

In seinem 25. Lebensjahre schrieb er die „Leiden des jungen Werther“ (1774), ein Werk, das einen ganz ungewöhnlichen Einfluß ausüben sollte. Es war der erste deutsche Nationalroman seit langer Zeit.

Das Werk war insofern eine sittlich-nationale Tat, als es den seltsamen Gegensatz zwischen Leidenschaft und Gefühl, an dem die Zeit krankte, in einem erschütternden Bilde klar vor

aller Augen stellte und damit den ersten Schritt zu seiner Überwindung tat. Trotz gewisser Anregungen von Seiten Richardson und Rousseaus war der Werther ferner ein nationales Kunstwerk sondergleichen, das als Stilmuster geradezu umwälzend auf die ästhetischen Anschauungen der Zeit wirkte.

Drei Jahre nach Erscheinen des Werther begann Goethe einen neuen umfassenden Roman: Wilhelm Meisters theatrale Sendung, aus dem „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ wurden. Fast zwei Jahrzehnte arbeitete er an diesem größeren Vorwurf, verlor die Lust und bekam sie von neuem, rang immer wieder mit sich und dem spröden Stoff, den völlig zu bewältigen ihm leider nicht bis zum letzten gelang, wie er selbst bescheiden gestand. Unter den Händen war ihm aus dem ursprünglich mehr Episodischen und stark Persönlichen das Werk ins Große, ins allgemein Menschliche gewachsen.

Es ist schwer, die Idee von Meisters Lehrjahren anzugeben. Goethe selbst meinte: „Man sucht einen Mittelpunkt darin, und das ist schwer und nicht einmal gut. Ich sollte meinen, ein reiches, mannigfaltiges Leben, das an unserm Auge vorübergeht, wäre auch an sich etwas, ohne ausgesprochene Tendenz, die bloß für den Begriff ist.“ Ein andermal sagte er, Wilhelm Meister verfolge zwei Aufgaben: die Verherrlichung der Schauspielkunst und die Theorie der Erzählung; im ganzen aber sei er „ein infalkulables Werk“. Dies erklärt sich schon daraus, daß das Werk in Zwischenräumen ausgeführt wurde. Goethe wollte durch den Roman zunächst einen weiten Rahmen für die Darstellung seiner Kunst- und Weltansichten gewinnen. Er hat davon soviel hineingebracht, daß manche Teile ermüdend bei der Lektüre wirken. Ferner aber soll, wie der Titel andeutet, der Roman darlegen, wie ein guter, aber charakterschwacher Mensch durch die Kunst und im Strom der Welt erzogen werden kann. Diese Idee ist allerdings nur mangelhaft durchgeführt, denn der Held ist gegen den Schluß hin noch wenig zur Selbständigkeit herangebildet.

In „Wilhelm Meisters Wanderjahren“ häufen sich die Mängel; der epische Rahmen will sich gar nicht schließen, der Entwicklungsgang des einen soll zum Bildungsgang einer Welt werden, die Ansichten über Staats- und gesellschaftliches Leben

rennen durcheinander, ein rechter Fortgang der Erzählung ist nicht zu entdecken und Novellen werden ziemlich willkürlich aneinander gereiht. In der Technik ist Goethe noch mannigfach durch Wieland beeinflusst.

In künstlerischer Vollendung wird „Wilhelm Meister“ übertroffen von dem 1809 erschienenen Roman „Die Wahlverwandtschaften“, der 35 Jahre später als „Werthers Leiden“, während der tiefsten Erniedrigung Deutschlands (1807) geschrieben, mit diesem Werke das gemein hat, daß er eine physische Krankheitsgeschichte der damaligen Welt schildert und gleichfalls die Genesung nicht erreicht, vielmehr nicht erreichen will; denn weit auffallender als im „Werther“ und sogar sichtlich hervorgehoben ist hier der Gedanke, daß die Unterordnung unter die Pflicht die Krankheit, die Hingebung an die Empfindung die Gesundheit sei, oder wie Goethe selbst sich darüber ausgesprochen hat: „Es verkenne niemand in diesem Romane eine tiefleidenschaftliche Wunde, die im Heilen sich zu schließen scheine, ein Herz, das zu genesen fürchte.“ Schon der Titel des Romans, die Anwendung eines chemischen Prinzips auf die sittliche Welt, verkündigt uns, daß wir eine Schilderung des Gebundenseins des höheren Willens der menschlichen Natur an die niederen Naturkräfte erhalten werden.

Der Roman ist keine Apologie des Ehebruchs, ebenso wenig wie „Werther“ eine Apologie des Selbstmords ist. Es wird lediglich eine Krankheit, eine leidenschaftliche Wunde der Zeit bloßgelegt. Liegt auch die Handlung nicht so klar wie bei Werther vor uns, so dürfen wir doch wohl aus des eben verhehlchten Dichters Leben die leidenschaftliche Liebe zu Minna Herzlieb, die Goethe in einer Reihe von Sonetten besungen und als Ottilie in seinen Roman hineingestellt hat, als einen Faden hinnehmen. Sehr im Unterschied von den frivolen Nachwerken eines Julius von Voß, eines Friedrich Laun u. a. läßt Goethe die ganze wunderbar fein gezeichnete Verästelung seelischer Beziehungen und Verirrungen im Siege der Entsagung gipfeln.

11. Die Empfindsamkeitsromane. — Die Schauerromane. — Die Familienromane.

Auf die Robinsonaden und Abenteurergeschichten folgten die empfindsam en Romane, auf diese in der

Sturm- und Drangperiode und mit der herannahenden Revolution die Ritter- und Räuberromane, dann die Familienromane und hierauf endlich die historischen Romane.

Sehr berühmt und beliebt in der deutschen Mondscheinprovinz war der Schweizer Salomon Gessner (1730—1787), der noch bis ins Zeitalter der Romantik hinein selbst im Ausland gelesen wurde. Seine Idyllen, deren erstes Bändchen 1756 gedruckt wurde, sind voll süßlicher Unnatur, aber sie erscheinen uns auch heute noch im Rahmen ihrer Zeit als kleine stilvolle Kunstwerke.

Bekanntlich hatte Goethe durch seinen „Werther“ sich von dem Krankheitsstoffe der Sentimentalität befreit. Daß er zugleich die Zeitgenossen davor warnen wollte, begriff man damals so wenig, daß zahlreiche Nachahmungen erschienen. Johann Martin Miller (1750—1814) schrieb z. B. den tränenreichen Roman „Siegwart, eine Klostergeschichte“, in dem die Sentimentalität der Zeit auf die Spitze getrieben wird. „Siegwart“ (1776) erschien zwei Jahre nach Goethes „Werther“. Im Vergleich zu diesem ist er nur eine abgeblaßte Karikatur. Der ganze Lebenslauf des Helden ist ein bloßes Verschnachten. Erst will er aus idyllischer Grille Mönch werden, da bringen ihn die Blicke seiner Mariane, die ihn im Konzert „bei einem Triller so schmachkend und bedenklich ansah, daß ihm die Tränen in die Augen schossen“, plötzlich auf Heiratsgedanken; dann wieder, da Mariane von ihrem barbarischen Vater in ein Kloster gesteckt wird, wendet er abermals sein Inwendiges um, wird nun wirklich Mönch, hängt ganze Stunden lang mit den Augen am stillen Mond und schreibt melancholische Episteln an Gott und seinen Engel Mariane, bis der verliebte Kapuziner endlich auf ihrem Grabe aus seinem langweiligen Dasein in das glückliche Land hinüberscheidet, „wo gekränkte Zärtlichkeit und Menschheit keine Tränen mehr vergießen.“ Und das sollte ausdrücklich, dem selbstmörderischen Werther gegenüber, das Bild einer tugendhaften Liebe vorstellen! Uns aber kommt vielmehr der ganze Rührbrei mit seinem ewigen Mondschein, Tränenweufzern und Liebestrillern jetzt nur wie eine ergötzliche Parodie der Sentimentalität vor, und die feierlichen Illustrationen Chodowieckis dazu, der dabei offenbar den

Schalk im Nacken hatte, verstärken noch den komischen Eindruck. Der Roman fand, obschon er uns heute unausstehlich langweilig und fade erscheint, zahlreiche Leser und zahlreiche Nachahmungen, und der Siegwartsche Empfindsamkeitston klang noch lange wimmernd und winselnd nach in zahlreichen Klosterromanen und Gefühlsgeschichten.

Obschon Goethes „Werther“ einen internationalen Erfolg hatte, zog die Masse des deutschen Lesepublikums doch auf die Dauer die humoristischen Plattheiten Nicolais, Engels, Hermes', Thümmels, Lafontaines, die im 19. Jahrhundert an Claren einen berühmten Nachfolger fanden, vor allem die aufregenden Ritter- und Räuberromane der Spieß, Cramer und Vulpius Goethe bedeutend vor. „Don Quixote“ und die spanischen Schelmenromane hatten in Deutschland diese Abenteuerromane erzeugt, in denen das Komische, Phantastische, Sentimentale und Lüste sich vereinigten. Die Einwirkung der frivolen französischen Liebesromane, die vielfach Übersetzer fanden, verlieh dieser Gattung noch einen prickelnden Beigeschmack.

Der Privatgelehrte Christian August V u l p i u s (1762 bis 1827), dessen Schwester Goethes Frau wurde, suchte den edlen Banditen in der erzählenden Literatur zu verwerten. Er schrieb einen Roman in drei Bänden, der anonym unter dem Titel: „Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann. Eine romantische Geschichte“ (Leipzig 1797/98) erschien. Die 18 Bücher enthalten nichts weiter als die Aufzählung der Abenteuer, die der große Räuberhauptmann zu bestehen hat. Nur ein lockerer Faden hält die einzelnen Abenteuer zusammen. In der ersten Auflage des Werkes wurde der Held am Schlusse in den Armen seiner letzten Geliebten getötet, da aber das Buch reißend Absatz fand, ließ Vulpius in der zweiten Auflage seinen Helden freundlichst am Leben und schrieb noch mehrere Fortsetzungen unter den Titeln: „Fernando fernandini“, „Sinardo Montebello oder der Carbonari-Bund“ und „Orlando Orlandini“.

Die Nachahmer, die Vulpius fand, beziffern sich auf viele Hunderte. Es ist geradezu erstaunlich, welche Fülle von Räuberromanen von 1790 bis 1850 erschienen. Sie glichen sich alle in ihren pompösen Titeln wie in der Tendenz, den Ver-

brecherhelden als einen im Grunde des Herzens edlen Menschen darzustellen.

Der *f o m i s c h e* *R e i s e r o m a n* war eine Unterart dieser Spezies. Der Gesamtcharakter all dieser Romane aber war schlüpfrig und sinnlich und in seiner Komik wiederum breit und plump. Daß diese Machwerke so viele Leser fanden, ist ein trauriges Zeichen für den Geschmack der damaligen Zeit.

Die Hochflut der Räuberromane ließ um die Mitte des 19. Jahrhunderts allmählich nach; ganz verlief sie aber durchaus nicht. Sie fand vielmehr ihre Fortsetzung in den sogenannten *K o l p o r t a g e - R o m a n e n*, in denen Rinaldo und Cartouche, der bayerische Hiesel, Rosza Sandor, Nickel List und wie die Helden der Räuberromantik alle heißen, zu neuem Leben erwachten.

Der *f a m i l i e n r o m a n* wurde weiterhin und unter dem Einfluß französischer Lüsternheit pikant. Nur Johann Jakob Engel (1741—1802) bot in seinem Roman „Lorenz Stark“ (1801) ein deutsches Familiengemälde mit gutgezeichneten Charakteren. Dieser Lorenz Stark ist aber so dürr und platt, wie alles, was von den Lessingschen Epigonen ausgegangen ist, wiewohl dieser Roman, der zuerst in Goethes und Schillers Horen erschien, eine Zeitlang als eine Art Musterroman gelten sollte.

Im Familienroman war August Lafontaine (1758 bis 1831) ein würdiges Seitenstück zu den Dramatikern Iffland und Kotzebue, schreibselig, reich an tränenerregenden Erfindungen des gewöhnlichen Schlages. Ein anderer Vertreter der sentimental-lüsternen Erzählliteratur war Karl Gottlieb Samuel Heim (1771—1854), der unter dem Namen H. Claren schrieb.

12. Walter Scott.

Der eigentliche Schöpfer des historischen Romans ist der große schottische Dichter Walter Scott (1771—1832), der ursprünglich Advokat in Edinburgh, Sheriff von Selkirkshire und Clerk am Edinburgher Gerichtshof war, bis er verhältnismäßig spät sein Talent zum Romanschreiben entdeckte. Aus der Fülle einer sicheren Geschichtskennntnis schöpfend, verstand

er es, große Epochen zur lebendigen Anschauung zu bringen und das Leben seines Volkes in verschiedenen Phasen der Entwicklung, sowie hervorragende Persönlichkeiten zu schildern.

Sein 1814 anonym erschienener Roman „Waverley“, der eine vorzügliche Schilderung der schottischen Verhältnisse in der Mitte des 18. Jahrhunderts enthält, eröffnete eine lange Reihe historischer Romane, die in den ersten Ausgaben zusammen 74 Bände bilden.

Scott war innig mit dem Boden, der ihn erzeugt hat, verwachsen. Er hat seinen Romanen eine nationale und volkstümliche Grundlage gegeben, während seine deutschen und französischen Vorgänger im historischen Roman ihre Stoffe am liebsten dem Altertum oder dem Morgenland zu entlehnen pflegten. Der echte historische Roman konnte kaum einen günstigeren Boden finden als den schottischen. Die langjährigen Kämpfe der Schotten gegen ihre südlichen Erbfeinde hatten in ihnen ein kraftvolles, nationales Bewußtsein erzeugt, das Scott zum poetischen Ausdruck brachte. So einig aber das Volk nach außen war, so uneinig war es stets im Innern, und diese Kämpfe sind es vor allem, die für Scott der fruchtbarste Boden seiner Romane geworden sind. Auf schottischem Grund und Boden spielen nicht nur seine ersten, sondern auch seine besten Romane. Nur der Neuheit wegen und um seiner eigenen Ermüdung vorzubeugen, verlegte Scott einzelne seiner Romane nach England.

Meisterhaft in der Beschreibung, Natürlichkeit in der Zeichnung der Charaktere, lebensvolle geschichtliche Treue, objektive Darstellung ohne Aufgabe der berechtigten dichterischen Freiheit, das sind die anerkannten Vorzüge seiner noch jetzt vielgelesenen Romane.

Seit dem Jahre 1815 erschienen in Deutschland Übersetzungen der Romane Walter Scotts, und man kann sagen, in dem Jahrzehnt von 1820 bis 1830 beherrschen die Werke des großen Schotten das literarische Interesse fast ausschließlich. Von hier an datiert eine neue Epoche des modernen Romans. Mit ungeheurer Begeisterung aufgenommen, erweckten die Scottschen Romane vielfache Nachahmungen; erst jetzt wurde das große Gebiet der Geschichte für die Dichtung erschlossen.

Scotts Einfluß war wahrhaft international. Cooper wie Dickens bei den Amerikanern und Briten, Spindler, Willibald Alexis, Gustav Freytag, Ebers, Dahn bei den Deutschen, Alessandro Manzoni bei den Italienern, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Balzac u. a. bei den Franzosen haben sich bewußt oder unbewußt an ihm herangebildet.

13. Die Romantiker.

Die deutschen Romantiker schufen teils Zeitromane, teils historische Romane, ohne jedoch ein größeres, abgeschlossenes Werk von bleibendem Wert zu hinterlassen.

Auf dem „Wilhelm Meister“, diesem von der romantischen Schule überschwenglich gefeierten Werk, beruht der moderne Bildungs- und Künstlerroman, wie Tiecks „Sternbald“, Friedrich Schlegels „Lucinde“, Novalis „Heinrich von Ofterdingen“, und in der nachromantischen Zeit Immermanns „Epigonen“ und Gottfried Kellers „Grüner Heinrich“.

Novalis (1772—1801) wollte in seinem unvollendeten Roman „Heinrich von Ofterdingen“ die ganze romantische Poesie erschöpfen und „mit dem Geiste der Poesie alle Zeitalter, Stände, Gewerbe, Wissenschaften und Verhältnisse durchschreitend, die Welt erobern“. Im Gegensatz zu Goethes „Wilhelm Meister“ gedacht, sollte hier die Macht der Dichtkunst als das „Eins und Alles“ dargestellt und gezeigt werden, daß „die Welt am Ende Gemüt“ und „alles Poesie wird.“

Friedrich von Schlegel (1772—1829) entwarf in seinem lüsternten Roman „Lucinde“ (1799) eine bis an die Grenzen des Erklärbaren gehende Analyse der Liebesempfindungen.

Ludwig Tieck (1773—1853) schrieb außer seinem Jugendroman „William Lovell“ (1795 f.) den Roman „Franz Sternbalds Wanderungen, eine altdeutsche Geschichte“ (die Romfahrt eines Dürerschülers). Sein Bestes schuf er in den von romantischem Geist befruchteten Novellen und im Kunstmärchen. Unter seinen Novellen ist die bedeutendste: „Der Aufruhr in den Cevennen“. In einem Spätwerk, dem historischen Roman „Vittoria Accorombana“ (1840) geriet er bis in die Nähe des jungen Deutschlands.

Die beiden Romane Achims von Arnim (1781—1831) „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores“ (1810) und „Die Kronenwächter“ (1817) leiden ebenso wie seine Novellen bei aller Genialität der Erfindung, bei ergreifendem Tiefsinn und Humor an Formlosigkeit und Ungleichheit der Durchführung.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776—1822) war ursprünglich nahe mit Jean Paul verwandt, nachher aber wurde er ausschließlich auf die Bahn des Schauerlichen, Ungeheuerlichen, Wilden und Zerrissenen geworfen. Vom Alltäglichen ausgehend, sucht er alle Schauer und alles Grausen einer finsternen Tiefe in diese Alltagswelt hineinzuschleudern und sie zu einem sinnverwirrenden Zerrbild zu machen. Er erhielt den Beinamen Callot-Hoffmann wegen seiner „Phantasiestücke in Callots Manier“. Seine Erzählungen sind voll Phantastik und Gespensterseherei, voll Gefühls- und Musikschwärmerei. Bemerkenswert ist, daß Hoffmann, wie bis dahin kein anderer deutscher Dichter, in Frankreich bekannt wurde und einen Einfluß auf die französische Romantik ausübte.

Friedrich de la Motte Fouqué (1777—1843) verlieh dem alten Ritterromane eine christliche Tendenz; er verstand es, das Schaurige und Wunderbare packend zu gestalten.

Clemens Brentano (1778—1842) schrieb die „Chronika des fahrenden Schülers“, in der er das Ideal der irdischen Liebe verklärend schildern wollte. Man hat die Chronik, die leider fragment blieb, das Schönste und Vollendetste genannt, was überhaupt im Geiste altd deutscher christlicher Poesie jemals in neudeutscher Sprache geschrieben wurde. Von Brentano haben wir auch liebliche Märchen und eine echte Dorfgeschichte: „Die Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Auerl“.

In Joseph Freiherrn von Eichendorff (1788—1857) fand die Romantik der ersten Periode ihren schönsten Abschluß. Eichendorff ist nur als Lyriker populär geworden. Sein Roman „Ahnung und Gegenwart“ (1815), in dem er Goethes „Wilhelm Meister“ nachahmte, ist ohne strenge Einheit und ohne kunstgemäße Gruppierung. Dagegen waren das naive und das kunstvolle Märchen ihm gleich geläufig. Seine Idylle

„Aus dem Leben eines Taugenichts“ ist eine Perle romantischer Erzählungskunst.

Heinrich von Kleist (1777—1811) schrieb die düstere, aber kraftvolle Erzählung „Michael Kohlhaas“ (1808—1810). Er schildert darin, wie der altmärkische Rosshändler Michael Kohlhaas, dem ein sächsischer Junker zwei Pferde widerrechtlich zurückbehalten hat, nirgends Gehör und Gerechtigkeit findet und aus verletztem Ehrgefühl ein Räuber und Mordbrenner wird.

Karl Immermann (1796—1840) ahmte in seinen „Epigonen“ (1836) „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ nach, indem er darin die ästhetische Bildungsgeschichte seiner Zeit zu geben suchte. Sein Roman bildet das Mittelglied zwischen „Wilhelm Meister“ und den kulturhistorischen Romanen von Keller und Spielhagen. In seinem humoristisch-satirischen Roman „Münchhausen“ (1838—1839) ist die prächtige Dorfgeschichte „Der Oberhof“ enthalten, in der er das westfälische Volksleben naturgetreu schildert.

Der schwäbische Dichter Wilhelm Hauff (1802—1827) schuf in seinem Roman „Lichtenstein“ (1826) ein Werk, das trotz einiger Schwächen neben den besten historischen Romanen steht. Hauff ließ sich darin zu sehr durch seinen Hang zum Phantastischen verleiten; er nennt deshalb sein Werk eine romantische Sage.

Hermann Kurz (1813—1873) war der eigentliche Romandichter des Schwabenlandes, der bei Hauff in die Schule gegangen war und das schwäbische Leben und Treiben meisterhaft dargestellt hat. So sind seine kleinen Erzählungen gewissermaßen eine Kulturgeschichte des Schwabenlandes, ein Vorzug, der in seinen großen Romanen „Schillers Heimatjahre“ (1843) und „Der Sonnenwirt“ (1855) nicht in dem gleichen Maße zur Geltung kommt.

Der ideal veranlagte Graf von Chateaubriand (1768—1848) hatte für den Realismus des wirklichen Lebens keinen Sinn. Er verschwendete in seinen indianischen Geschichten „Atala“ (1801), „René“ (1802) usw., die in seinem Prosaepos „Les Natchez“ enthalten sind, und in seiner farbenprächtigen Novelle „Le dernier des Abencerrages“ (1807) die

ganze Pracht seiner Diktion, die Anmut seines Stils, die Virtuosität seiner Schilderungen (besonders einer einsamen Natur von erhabener Schönheit) und eine nicht gewöhnliche Kraft poetischer Erfindung an die Umgebung von Mittelpunkten, die solcher Ausschmückung kaum würdig sind. „Les Martyrs“ (1809) bilden ein so großes historisches Bild, daß selbst der weite Rahmen des Romans zu eng dafür erscheint, und das Ganze in eine Reihe von Episoden auseinanderfällt.

Mme. de Staël (1766—1817) schrieb zwei bedeutende Romane „Delphine“ (1802) und „Corinne“ (1807), die zu den ersten psychologischen Romanen der modernen Literatur gehören. Sie hatte für ihre Zeit das Verdienst, die Poesie wieder mit dem Leben verbunden und auf die Ideale hingewiesen zu haben. Ihre eigene unglückliche Ehe spielt eine Rolle in dem in Briefform abgefaßten Roman „Delphine“. „Corinne“ ist eine Frucht ihres Aufenthalts in Rom. In beiden Romanen vermögen die Liebenden sich nicht zu heiraten.

Lamartine (1790—1869) verfaßte die poetischen, sentimentalen Novellen „Raphaël“, „Geneviève“, „Le tailleur de pierres de Saint-Point“.

Charles Emmanuel Nodier (1780—1844) schrieb zuerst schwärmerische Romane und ging dann völlig in das Lager der Romantiker über, die ihn anfänglich als ihr Haupt betrachteten. Sein Stil schillert in tausend Farben.

Neu belebt wurde der historische Roman von Alfred de Vigny, Victor Hugo, Alexander Dumas und Mérimée.

Victor Hugo (1802—1885) schrieb in glänzendem, überschwenglichem Stil Romane von lockerer Komposition. Seine Romane sind ungeheuerliche Produkte einer gewaltigen, ohne Zügel losgelassenen Phantasie. Trotz ihrer Mängel sind es bedeutende Werke, in denen auch die sozialen Probleme vielfach stark hervortreten. Das gewaltigste ist der historische Roman „Notre Dame de Paris“ (1831), der in Frankreich noch immer sehr bewundert wird, während man in Deutschland jetzt über Hugos Romane so zurückhaltend urteilt, wie es schon Goethe getan hat. Nur eine betäubende Begriffsverwirrung konnte, nachdem bereits Walter Scott der ganzen gebildeten Welt bekannt geworden war, in Hugo den Meister des modernen Geschichtsromans erkennen. Victor Hugo hielt sich

zu sehr an das Außerliche. Abgesehen von den zahlreichen archäologischen Einzelheiten erschienen ihm Schauer und Entsetzen, Blut- und Gewalttat als die interessantesten Mittelpunkte jeder Erzählung in Prosa, und so steuerte er denn, besonders in seinem sozialen Roman „Les Misérables“ (1862), mit vollen Segeln auf jenes unglückliche Genre los, das alsbald Herr über den größten Teil des französischen Romans werden sollte, auf die sogen. littérature de boue et de sang, die in den „Geheimnissen von Paris“ und dem „Ewigen Juden“, wie in den „Drei Musketieren“ und dem „Graf von Monte-Cristo“ ihren Höhepunkt erreichte.

14. Der französische Feuilletonroman. — George Sand.

In den dreißiger und vierziger Jahren lieferten die französischen Romandichter Lesefutter für Frankreich und die ganze gebildete Welt.

Alexander Dumas Vater (1802—1870) schuf eine ganze Menge mehr oder weniger historischer Romane mit einer schier unerschöpflichen Phantasie. Seine Blütezeit hatte er in den vierziger Jahren, wo die Zeitungen sich um seine Werke rissen. Sein Ruf drang durch ganz Europa und in die fernen Weltteile, und seine Romane werden auch heute noch gelesen. Seine mächtigsten Motive sind fast immer Wollust und Grausamkeit. Die bekanntesten seiner Romane sind: „Les trois mousquetaires“ (1844) und „Le Comte de Monte-Cristo“ (1844—1845). Die Hunderte von Bänden, die er veröffentlichte, schrieb er übrigens nicht alle allein. Bei verschiedenen hatte er Mitarbeiter, und einzelne rühren überhaupt nicht von ihm her.

Eugen Sue (1804—1857) schrieb anfangs der dreißiger Jahre zuerst Seeromane, dann historische Romane und zuletzt moderne Sitten- und Gesellschaftsromane, die sein erfolgreichstes und einträglichstes Gebiet wurden. Seine Romane wußte er pikant und sensationell aufzuputzen. Wie Dumas besaß er eine unbändige, glühende Phantasie, aber wie jener, kennt auch er kein psychologisches Studium, keine Charakterentwicklung, sondern nur die Herrschaft grobsinnlicher Interessen im Menschen, der Intrige, des Gewaltstreichs und des

Zufalls in den Begebenheiten. Sein Pessimismus ist ebenso falsch wie seine Behandlung der sozialen Frage. Wenn er die Schäden der Gesellschaft aufdeckt, so geschieht es nur wegen des sinnlichen Kitzels, des Schauders, des Ekels und des Entzückens, das die gedankenlosen Leser bei der anschaulichen Darstellung spannender Mord- und Wollustszenen empfinden.

Der Erfolg der „Mystères de Paris“ (Geheimnisse von Paris, 1842—1843) brachte in Deutschland in einem Jahre (1844) an deutschen und ins Deutsche übersetzten Nachahmungen derselben 81 Bände auf den Büchermarkt, darunter Geheimnisse von London, Amsterdam, Berlin, Hamburg, Leipzig, Wien und Petersburg. Auch der gegen die Jesuiten gerichtete Roman „Le Juif errant“ (Ewige Jude, 1844—1854) erlangte eine ungeheure Verbreitung, die Sue veranlaßte, noch eine Reihe wertloser Kolportageromane zu schreiben. Seine letzten Romane wandten sich immer mehr sozialistischen Tendenzen zu und wurden nur mehr wenig beachtet. Originell sind bei Sue lediglich die Schilderungen aus dem Volksleben mit ihren Gesprächen im Argot. Im übrigen hat er keine neuen Ideen gebracht, vielmehr zur Verschlechterung des Geschmacks durch rohe Sensation und nachlässige Sprache beigetragen.

Die Romane von Dumas und Sue verdankten ihren Erfolg nicht zum wenigsten ihrer Veröffentlichung im feuilleton großer Tageszeitungen, in denen durch das bruchstückweise Erscheinen die Spannung des Publikums fortwährend wach gehalten wurde. Schon Véron (1798—1867), der Gründer der „Revue de Paris“, hatte 1829 angefangen, Romane in Fortsetzungen zu veröffentlichen. Emile de Girardin (1806—1881) führte darauf in seiner billigen, volkstümlichen Zeitung „La Presse“ 1834 das tägliche Romanfeuilleton ein. Seither sind fast alle bedeutenden Romane zuerst in Tageszeitungen unter dem Strich erschienen.

George Sand (1804—1876), eine leidenschaftliche Verfechterin der Frauenrechte, lehnte sich in ihren Romanen zwar an die romantische Schule an, doch vermied sie deren Ungeheuerlichkeiten. Unglücklich verheiratet, verließ sie ihren Mann und veröffentlichte dann im Verein mit Jules Sandeau einen Roman „Rose et Blanche“ (1831), der Erfolg hatte. Be-

rühmt wurde sie durch den von ihr allein verfaßten Roman „Indiana“ (1832). Das bekannteste ihrer Werke ist aber „Lélia“ (1833). Es ist der Aufschrei eines hysterischen Weibes, das zwischen Religion und Liebe schwankt. Später veröffentlichte George Sand noch zahlreiche Romane, in denen sie die freie Liebe verherrlichte, bis sie 1838 in soziales Fahrwasser geriet. Erst zuletzt wandte sie sich reizenden Dorfgeschichten („La mare au diable“, „François le Champi“, „La petite Fadette“ usw.) zu.

15. Das junge Deutschland.

Das Eintreten George Sands und gleichgesinnter Schriftsteller zugunsten der freien Liebe fand auch in Deutschland lauten Widerhall. Hier hatten die Stürmer und Dränger übrigens schon einen Vorläufer gehabt in Wilhelm H e i n s e (1749—1803). Dieser hatte in seinem Roman „Ardinghello“ den unbedingten, genußsüchtigen Egoismus verherrlicht, der jeden moralischen Maßstab verwirft.

Die Vorkämpfer der freien Liebe und der Frauenemanzipation stellten das Weib in den Vordergrund des Interesses. Vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zu den Jungdeutschen herrschte im Roman der Mann; er liebte und die Jungfrau wurde geliebt; sein Schicksal erregte den höheren Anteil. Die jungdeutsche Periode bis 1848 stellte dagegen mit einem Mal das Weib in den Vordergrund, das seine Rechte von der Gesellschaft verlangte, und da sie die Gesellschaft verweigerte, so gewährte sie der Roman. Wie die Helden in den Romanen Frauen sind, so waren es auch Frauen, die jetzt die Feder des Romanschriftstellers in die Hand nahmen.

Die Romane der J u n g d e u t s c h e n (1830—1848) waren zumeist wenig erfreuliche Zeitromane. Wie man dem Adel als Stand den Krieg erklärte, nicht den Edelleuten und schönen Gräfinnen, zu denen das Herz der Jungdeutschen sich noch immer hingezogen fühlte, so setzte man unter dem Einfluß des französischen Sozialismus, des St. Simonismus und der leidenschaftlichen Romane der George Sand die Stellung der Geschlechter in eine neue Beleuchtung. Die Ehe wurde plötzlich ein „Problem“, das neu gelöst werden mußte.

Nicht der Mann allein, auch das Weib hatte seine Herzensrechte geltend zu machen. So tauchte als neues Schlagwort die „Emanzipation des Fleisches“ auf, die Befreiung der Sinnlichkeit aus den Beschränkungen der Sitte, den Vorurteilen der Philister, den dogmatischen Geboten des religiösen Kultus.

Mächtig stieg die Gärung nach der Juli-Revolution. Man verschlang nicht nur die Romane von George Sand, Alexander Dumas, Eugen Sue, sondern man ahmte sie auch nach und suchte sie zu überbieten. Es waren die ersten unregelmäßigen Windstöße einer sozialen Bewegung, die sich seitdem von Jahrzehnt zu Jahrzehnt organisiert, verstärkt, aber auch geklärt und geläutert hat.

Karl Gutzkow und Heinrich Laube schufen den Zeit- oder Tendenzroman, und ihnen schlossen sich andere Schriftsteller an, die aber heute zumeist vergessen sind. Unter den Vertretern der neuen Schule war Gutzkow (1811—1878) die machtvollste geistige Persönlichkeit. Seine Zeitromane sind stark tendenziös gefärbt. Er hatte durch seine vielberufene „Wally“ (1835) eine Konfiszierung des Buches und ein Verbot aller seiner künftigen Schriften sich zugezogen, aber als die Pressfreiheit erklärt war, begann er seine neunbändigen Zeitromane zu schreiben. „Die Ritter vom Geiste“ (1850—51) sind ein ungewöhnlich breites Zeitgemälde, auf dem der Hof, die bürgerlichen Stände und das Volk im Licht der politischen Reaktion dargestellt werden. Der Roman „Der Zauberer von Rom“ (1858—1860, auch neun Bände stark) ist gegen den politischen Katholizismus gerichtet.

Die Gräfin Ida Hahn-Hahn (1805—1880) stellte in ihren Romanen die Ehe als eine für die Frau schmachvolle Fessel dar, bis sie 1849 katholisch wurde und nur mehr Romane mit belehrender religiöser Tendenz schrieb.

16. Historische Romane und Zeitromane.

Scotts Romane erschienen schon im Laufe der zwanziger Jahre in zahlreichen deutschen Übersetzungen. Er war bereits so volkstümlich, daß Willibald Alexis (1798—1871) seine beiden ersten Romane „Walladmor“ (1823) und „Schloß

Avalon“ (1827) als freie Übertragungen Scottscher Werke erscheinen ließ. Alexis wagte es, die sandigen Kiefernheiden der bisher von keiner Poesie verherrlichten Mark Brandenburg zum Schauplatz seiner Romane zu wählen. In dem Roman „Der Roland von Berlin“ (1840) schildert er im Rahmen eines Zeitbildes aus dem 15. Jahrhundert die Kämpfe des zweiten Hohenzollern-Kurfürsten mit den Städten Berlin und Cölln, die auf ihre durch den steinernen Roland verkörperte Selbstständigkeit pochten.

Als der Sturm von 1848 vorüber war, erzielte den ersten durchgreifenden Erfolg ein ernster vaterländischer Geschichtsroman, eine Dichtung, die es nicht darauf absah, zu zerstreuen, zu schmeicheln, sondern an schwere nationale Verirrungen und Leiden nachdrücklich mahnte, den Lebenden den warnenden Spiegel einer ernsten, nahe liegenden Vergangenheit vorhielt und in dem Kultus des vaterländischen Gedankens über den Streit der Parteien und die Not des Augenblicks sich rein und kräftig erhob. Es war Alexis' Roman „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“ (1852, aus der Zeit vor der Schlacht bei Jena) und dessen Fortsetzung „Nesgrimm“ (1854).

Während Alexis' Romane sich durch Vollkraft des epischen Stromes, Klarheit und Energie der politischen Anschauungen, Einheit der künstlerischen Komposition und Reichtum der Ausführung auszeichnen, gerieten dessen Nachfolger mehr oder weniger auf die Abwege des Anekdoten- und Memoiren-Romans, der historisch-politisch gefärbten Idylle oder des deklamatorischen Leitartikel-Pathos, um von dem Troß der gegen Sprache, Darstellungskunst und Geschichte sich geradezu versündigenden Bücherfabrikanten gar nicht zu sprechen. Aber durch diese ganze Produktion zieht sich die gleiche Grundstimmung: das Bewußtsein des nationalen Berufes, das Vertrauen auf die nicht mehr zu brechende Kraft des deutschen Volksgeistes.

In Deutschland sind als Vertreter des älteren geschichtlichen Romans noch zu nennen: Karl S p i n d l e r (1796 bis 1855), der gegen 100 Bände schrieb, Albert Emil B r a c h v o g e l (1824—1878), Ludwig R e l l f t a b (1799—1860), die sämtlich eine gewisse behagliche Breite der Schreibart besaßen und mit Walter Scott eng verwandt sind.

Georg Hefekiel (1819—1874) begann in den vierziger Jahren den revolutionären Tendenzen seine konservativen gegenüberzustellen und in zahlreichen Romanen die Anschauungen poetisch zu verfechten, die er nach 1848 als einer der Herausgeber der Neuen Preussischen Zeitung in der Presse vertrat. Seine vaterländischen Romane bekunden eine leicht angeregte Phantasie und eine weit ausgebreitete historische und kulturhistorische Belesenheit, ermangeln aber der tiefen Begeisterung und der straffen Handlung.

Die unermüdliche Vielschreiberin Luise Mühlbach (1814—1873) hatte mit ihren ersten Romanen aus dem Zyklus über Friedrich den Großen Anklang gefunden, als sie die Leserschaft mit einer Flut von historischen Romanen zu überschwemmen begann, in denen ihre Arbeitsweise immer mehr verflachte und die zuletzt dem Gespött anheimfielen.

Harmlos und zuweilen recht ansprechend waren die Sittenschilderungen Hackländers und Holteis, die beide den Vorzug besaßen, daß sie nicht in der Studierstube, sondern unter bunten, wechselnden, meist heitern Lebenserfahrungen, im Kontor, auf dem Exerzierplatz oder hinter den Kulissen und auf weiten Reisen in mannigfacher Berührung mit Großen und Kleinen ihre Lehrzeit durchmachten.

Gustav Freytag (1816—1895) schuf in „Soll und Haben“ (1855) den deutschen Kulturroman. Er war der Vertreter des deutschen Bürgertums, denn er schilderte am liebsten die Mittelschichten, den Kaufmann und den Handwerker, sowie den akademisch Gebildeten, während er der Masse der Arbeiter nur geringe Beachtung schenkte, da der Aufschwung der Industrie erst in eine Zeit fällt, wo seine geistige Entwicklung schon ziemlich abgeschlossen war. „Soll und Haben“ zeigt, daß nur die redliche und unermüdliche Arbeit des Bürgers die Quelle des Glückes ist. Das in diesem Roman begonnene Gemälde deutschen Bürgertums hat Freytag neun Jahre später durch eine dichterische Schilderung der sozialen und sittlichen Beziehungen deutschen Gelehrtenlebens in dem Roman „Die verlorene Handschrift“ (1864) vervollständigt.

In den „Ahnen“ (1872—1880) begleitete Freytag ein Geschlecht durch die verschiedenen Zeiträume der deutschen

Geschichte, um gleichzeitig die Schicksale des ganzen deutschen Volkes zu veranschaulichen.

Konrad Ferdinand Meyer (1825—1898) suchte die Menschen, die unter dem Schutte der Vergangenheit vergraben lagen und hauchte ihnen heißes, feuriges Leben ein. Freilich hatte er eine Vorliebe für leidenschaftliche und dämonische Gestalten, und seinen Werken fehlt es nicht an Zügen, die für katholische Leser verletzend sind.

Auch sein Landsmann Gottfried Keller (1819—1890) war ein Meister auf dem Gebiet der Novelle, wo er das Romantische mit dem Realistischen in eigenartiger Weise zu verschmelzen wußte. Er war aber auch einer der hervorragendsten Vertreter des realistischen Romans, soweit dieser sich von einer pessimistischen Verzerrung des Lebens freihält. Sein bedeutendstes Werk: „Der grüne Heinrich“ ist ein Roman, der seiner Anlage und Darstellung nach am ehesten mit Goethes „Wilhelm Meister“ verglichen werden kann.

Sensationelle Machwerke lieferten John Recliffe (mit seinem richtigen Namen Hermann Gödsche, 1815 bis 1878), der sich mit seinem „Sebastopol“ rasch die sensationslüsterne Welt eroberte, und Gregor Samarow (Oskar Meding, 1829—1903), dessen Romane viel gelesen wurden, weil man darin geschichtliche Enthüllungen zu finden glaubte.

Der soziale Tendenzroman fand nach Karl Gutzkow seine hervorragendsten Vertreter in Friedrich Spielhagen, Berthold Auerbach und Levin Schücking.

Friedrich Spielhagen (1829—1911) ist einer der bedeutendsten neueren deutschen Romandichter. Er schrieb eine Reihe von Zeitromanen vom Standpunkt des freisinnig-demokratischen Bürgertums aus. Spielhagen betont stark den Widerspruch gegen den Adel als privilegierte, zu mühelosem Genuß er- und verzogene Kaste. Als Dichter zeichnet er sich durch die Gegenständlichkeit und Kraft seiner Naturschilderungen aus. Seinen Ruf begründete er mit den „Problematischen Naturen“ (1860), in denen er die Zeit vor 1848 schildert, sowie deren Fortsetzung „Durch Nacht zum Licht“ (1862).

Auch Berthold Auerbach (1812—1882) hat sich an den sozialen Roman herangewagt, aber sowohl „Auf der Höhe“

(1861) als auch „Das Landhaus am Rhein“ (1868) haben nur einen schwachen epischen Faden; der Romandichter kommt neben dem Erzähler von Dorfgeschichten und dem spinozistischen Juden nur selten zu Worte.

Levin Schüding (1811—1883) schilderte besonders die Verhältnisse seiner westfälischen Heimat.

Einen nachhaltigen Eindruck machte Joseph Viktor von Schefel (1826—1886) mit seinem historischen Roman: „Ekkehard, eine Geschichte aus dem 10. Jahrhundert“ (1855). Der Verfasser belebt hier die bekannten Überlieferungen des Klosters St. Gallen unter Benützung anderweitigen kulturhistorischen Materials zu einem umfassenden Bilde alemannischen Kloster-, Schloß- und Waldlebens aus der Zeit der Ottonen. Die Färbung des Ganzen ist frei von romantischem Nebel, doch nicht ohne derb-realistischen, modernen Zusatz.

Georg Ebers (1837—1898) führt in seinen historischen Romanen die Leser teils in das alte Agypten, teils in die deutsche Vergangenheit. Die künstlerische Gestaltungskraft ist durchweg gering; der Verfasser hat zuviel gelehrten Stoff verarbeitet, doch wurden seine Romane wegen der Neuheit des Inhalts viel gelesen.

Felix Dahn (1834—1912) schildert in seinem Roman „Ein Kampf um Rom“ (1876) die Blüte und den Untergang der Ostgoten in Italien.

Theodor Fontane (1819—1898) bewährte in seinen Erzählungen echtes Stilgefühl. In den historischen Romanen „Vor dem Sturm“ und „Schach von Wuthenow“ verbindet sich die genaue Kenntnis der Kulturzustände mit der Neigung für absonderliche Lebensläufe und widerspruchsvolle Naturen. In den späteren Berliner Romanen „Erdultera“, „Cecile“, „Irrungen — Wirrungen“, „Stine“, „Frau Jenny Treibel“, „Die Poggenpuhls“ wird je eine scharf begrenzte, breit ausgemalte Episode in einem für sie geschaffenen Rahmen zu höchster Wirklichkeit und Deutlichkeit entwickelt. Neben ihm standen Wilhelm Jensen und Adolf Wilbrandt im Vordergrund des Interesses.

Paul Heyse (geboren 1830) schrieb elegante Novellen und Romane, denen zumeist ein pikantes Element beigemischt ist.

Der soziale Roman lag früher vielfach in den Händen der Frauen. Fanny Lewald, Julie Bürow, A. v. Auers, E. Marlitt, E. Polko, O. Wildermuth u. a. wurden zeitweilig viel gelesen, brachten aber keine Werke von dauerndem Werte hervor. Die fähigste war immerhin noch Fanny Lewald (1811—1889), die bis zum Kriege 1870 die einflußreichste deutsche Schriftstellerin war. Aber sie war nicht so sehr Künstlerin wie George Sand, sondern sie war immer reflektierend, auch wo sie schilderte und dichtete.

Marie von Ebner-Eschenbach (geboren 1830) gibt in ihren Erzählungen feinfühligte Schilderungen aus den Kreisen der Aristokratie wie aus den Hütten der Dörfer.

Auch in der ausländischen Literatur herrschte eine rege Tätigkeit auf dem Gebiete des historischen Romans und des Zeitromans.

Der Italiener Ugo Foscolo (1778—1827) schrieb einen psychologischen Roman: „Die letzten Briefe des Jacopo Ortis“, der stark mit nationalen Freiheitsideen durchsetzt ist und vielleicht die gelungenste Nachahmung des Goetheschen Werther bedeutet.

Alessandro Manzoni (1785—1873) schenkte seinem Volk den historischen Roman. 1827 veröffentlichte er „I promessi sposi“ („Die Verlobten“), eine Mailänder Geschichte aus dem 17. Jahrhundert, die er vorgab, in einer alten Handschrift gefunden und nur modernisiert zu haben.

Von den französischen Schriftstellern sei vorerst Emile Souvestre (1806—1854) erwähnt, dessen Werke die Arbeit, die Opferwilligkeit, die Gerechtigkeit, die Zufriedenheit, verherrlichen. In allen möglichen Formen wiederholt Souvestre immer wieder, daß, wenn die Guten nicht immer äußeren Erfolg haben, den Bösen doch nie das Glück innerer Zufriedenheit zuteil wird und daß das Bewußtsein der erfüllten Pflicht noch immer die sicherste Gewähr für das Glück bietet.

Henri Murger (1822—1861) schildert humorvoll die Welt der Pariser Studenten, Künstler und Dichter („Scènes de la vie de Bohème“, 1848).

Emile Erckmann (1822—1899) und Alexander Chatrian (1826—1890) veröffentlichten gemeinsam unter dem

Namen Erdmann-Chatrion Dorfgeschichten aus dem Elsaß und historische Romane patriotischer Tendenz.

Hendrik Conscience (1812—1883), der Begründer der neueren vlaemischen Literatur, schrieb zahlreiche Erzählungen, in denen er teils das damalige Leben seines Volkes, teils die Kämpfe der Niederlande um ihre Freiheit im Mittelalter und in der Neuzeit, die Parteikämpfe in den reichen Städten, das Aufblühen des Handels usw. in volkstümlicher Sprache schildert.

Als der Schöpfer des sozialen Romans in England ist Edward Bulwer, später Lord Lytton (1805—1873) anzusehen. In „Nacht und Morgen“ schildert er die Gegensätze des gesellschaftlichen Lebens. Er schuf auch vielgelesene historische Romane („Rienzi, der letzte der Tribunen“, „Die letzten Tage von Pompeji“). Von Charles Kingsley (1819 bis 1875), dem Schöpfer des christlichen und des mystischen Romans, sei der historische Roman „Hypatia“ erwähnt.

Der volkstümlichste Erzähler in England war Charles Dickens (1812—1870). Reich an Güte, Milde und Herzlichkeit, stellte er das Familienleben dar, nicht ohne Sentimentalität, aber auch nicht ohne Humor. Er schöpfte den Stoff zu seinen Romanen aus seiner eigenen Erfahrung und er verschönte durch einen prächtigen Humor selbst das Traurige und Häßliche. Seine Pickwickier sind längst als Typen in die Weltliteratur aufgenommen, und sein „Heimchen am Herd“ zählt zu den klassischen Werken der englischen Literatur. In „David Copperfield“ schildert er ein gutes Stück seines eigenen Lebens.

Ein anderer Humorist, William Makepeace Thackeray (1811—1863), war ebenfalls ein tiefer Menschenkenner, der sich unter der Maske des Schalks zu verbergen liebte. War Dickens ein Gemütsmensch, so war Thackeray mehr ein Verstandesmensch, der den tragisch-komischen Familien- und Sittenroman sozialer Tendenz ausbaute. Er wurde zuerst durch humoristische Schriften bekannt und erwies sich dann als bitter satirischer Gesellschaftsschilderer großen Stils in dem sogenannten Roman ohne Helden „Vanity Fair“ (1846/48), dem mehrere Sittenromane folgten.

Der Roman.

Unter der großen Schar der neueren englischen Romanschriftstellerinnen ist namentlich George Eliot (Pseudonym für Mary Anne Evans, 1819—1880) bemerkenswert. „Silas Marner“ ist eine Charakterzeichnung eines einsamen Menschen. In der „Mühle am Floß“ („The Mill on the floss“) verband sie biographische Momente mit der spannenden Handlung. „Adam Bede“ zeichnet anziehende Charaktere aus dem englischen Volksleben.

Harriet Beecher-Stowe (1812—1896) verfaßte den berühmten Sklavenroman „Onkel Toms Hütte“ (1852), der namentlich durch seine menschenfreundliche Tendenz wirkte.

Der amerikanische General Lewis Wallace (1827 bis 1905) schrieb historische Romane, von denen „Ben Hur“ (1880) aus der Zeit Christi neben „Onkel Toms Hütte“ das gelesenste Buch der amerikanischen Literatur wurde.

17. Dorfgeschichten und Heimatkunst.

Karl Immermann hatte mit seinem bereits erwähnten „Oberhof“ (1839) den ersten Anstoß zu der eigentlichen Dorfnovellistik gegeben. Allerdings trat schon vor ihm Jeremias Gotthelf, mit seinem richtigen Namen Albert Bitzius (1797—1854), ein protestantischer schweizerischer Pfarrer, auf, der in seinem „Bauernspiegel oder Lebensgeschichte des Jeremias Gotthelf“ (1836) das Bauernleben als eine Welt für sich hingestellt hat. Seine Dorfgeschichten wurden aber in Deutschland erst bekannt, nachdem Auerbach das Publikum für derartige Erzählungen empfänglich gemacht hatte. Die zahlreichen ländlichen Geschichten von Jeremias Gotthelf zeigen einen stark moralisierenden Zug.

Der schleswig-holsteinische Pfarrer Johann Christoph Biernaßki (1795—1840) wollte als Erzähler mit den „Wanderungen auf dem Gebiete der Theologie im Modefleide der Novelle“ den verderblichen, die Skepsis predigenden Tendenzen des Zeitromans gegenüberreten. Die bedeutendste seiner in diesem Sinne erfundenen Erzählungen „Die Hallig“ erhielt sich jedoch mehr um ihrer lebendigen Schilderungen des einsamen Lebens auf den zerrissenen Eilanden an der schleswigschen Westküste, als um ihres geistigen Gehalts willen.

Adalbert Stifter (1805—1868) bietet in seinen Novellen (Studien, 1844—1850, Bunte Steine, 1853) eine Fülle prächtiger, bis ins kleinste sorgsam ausgeführter Schilderungen aus der Natur und dem Seelenleben. Wenn er auch in der Wahl seiner dichterischen Stoffe, in der Anlage der Charaktere, in der Motivierung des Geschehenen und der ganzen Technik seiner Romane und Novellen ein Romantiker war, der alle Wunderlichkeiten Jean Pauls, Tiecks und E. T. A. Hoffmanns liebte und ihre seltsamen Neigungen teilte, so unterschied er sich doch von seinen Vorbildern durch einen nach Klarheit des Ausdrucks, Wohlklang und Plastik der Sprache strebenden, besonnenen, schönen Stil; und über sie hinausgehend wurde er der eigentliche Schöpfer der modernen, im engsten Sinne psychologischen Novelle.

Berthold Auerbach machte durch die „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ (1843) und spätere Erzählungen die Dorfgeschichte volkstümlich. Er hat zwar manche Außerlichkeiten aus dem schwäbischen Volksleben erfaßt, aber er ist nicht in das Gemüt des schwäbischen Volkes eingedrungen. Seine Erzählungen enthalten viel Maché, Reflexion und Sentimentalität, aber wenig Natur. Dennoch ist es ihm zu verdanken, daß die Dorfgeschichte, als willkommene Erholung von dem geistreichen Phrasentum der Salonromane, in den vierziger Jahren unbestrittene Triumphe feierte. Man genoß sie wie Schwarzbrot nach süßem Kuchen.

Melchior Meyr (1810—1871) verrät in seinen „Erzählungen aus dem Ries“ einen schlichten, gesunden, aber nie rohen Realismus. Joseph Rant (1817—1897) schrieb schon seit 1843, gleichzeitig mit Auerbachs ersten Dorfgeschichten, Erzählungen aus dem Böhmerwald, anmutig-naive ländliche Charakterbilder.

Die plattdeutschen Erzählungen von Fritz Reuter (1810—1874) sind, wie wenige Erscheinungen deutschen Schriftwesens, echte Offenbarungen deutschen Volksgeistes, deutscher Anlage und Sitte und zwar trotz des Dialekts von allgemeiner nationaler Tragweite. Reuters Stärke ist lebenswürdiger, behaglicher Humor, in der besten Bedeutung des Wortes, gereift und zur ganzen Reinheit und Stärke dieser Empfindungs- und Darstellungsweise erhoben durch ein

Lebensschicksal, wie nur eine Natur von dieser urwüchsigem Gediegenheit und Verbtheit es zum Segen ertragen und verarbeiten konnte.

Der Holsteiner Klaus Groth (1819—1899) schrieb plattdeutsche Prosaerzählungen („Vertelln“). Sie gelangten trotz ihrer Vorzüge neben seinen Gedichten des „Quickborn“ nicht zu der Bedeutung und Geltung wie z. B. Hebels Erzählungen des Rheinischen Hausfreundes neben dessen alemannischen Liedern.

Der friese Theodor Storm (1817—1888) machte die sonnige Heide und die üppigen Marschen, wie die einsamen Halligen und Watten seiner Heimat zum Schauplatz seiner Erzählungen.

Wilhelm Raabe (1831—1911) schildert uns zumeist das Leben und Treiben in der niedersächsischen Kleinstadt. Seine Vorbilder sind Dickens und Jean Paul; von jenem lernte er die Kunst, poetische Genrebilder zu malen; mit diesem teilte er den Mangel der logischen Komposition und das Sprunghafte der Darstellung, aber auch die Fülle und Tiefe der Gedanken, die erfindungsreiche Phantasie. Sein Erstlingswerk, die „Chronik der Sperlingsgasse“ (1857), ist eine lebenswürdige, wenn auch anspruchslose Dichtung. Auch in seinen späteren Erzählungen, von denen der „Hungerpastor“ (1864) erwähnt sei, erfaßt er mit besonderem Glück das mit innerer Vorzüglichkeit verbundene Bescheidene, Prunklose und Kleine in den Menschen- und Lebensverhältnissen.

Peter Rossegger (geboren 1843) ist einer der gefeiertsten Volksschriftsteller der Gegenwart geworden. Seine Hauptstärke liegt in der Dorfgeschichte, die er, ausgehend von Auerbach und durch eine scharfe Beobachtungsgabe unterstützt, zu eigenartiger Vollendung gestaltete. Wenn er aber über die Grenzen der Dorfnovellistik hinausgeht, versagt ihm die Kraft der Komposition. So wie seine Auffassung des volkswirtschaftlichen Problems oberflächlich bleibt, ist er in religiöser Beziehung von einer inneren Verschwommenheit.

Dem Pfarrer Heinrich Hansjakob (geboren 1837) gab das Leben der Leute im Schwarzwald Stoff in Hülle und Fülle zu köstlichen Schilderungen.

Immer zahlreicher werden in neuerer Zeit die Verfasser von Dorfromanen und Dorfgeschichten, denn fast in jeder Landschaft, in der das Volksleben noch eine gewisse Eigenart bewahrt hat, erstanden zumeist mehrere Erzähler, die es leicht fanden, durch einige lebendige Sittenschilderungen und volkstümlich lokale Gestalten die überlieferten Motive der Alltagsbelletristik neu herauszuarbeiten.

18. Unterhaltungsromane.

Rudolf Töpffer (1799—1846) trat als Novellendichter zum ersten Male 1832 mit der reizenden Erzählung „La bibliothèque de mon oncle“ in die Öffentlichkeit. Später schrieb er noch weitere Novellen voll harmlosen Humors.

Prosper Mérimée (1803—1870) schrieb zahlreiche Novellen, von denen „Colomba“ (1830) und „Carmen“ (1847) Meisterwerke sind.

Als in den fünfziger Jahren die Begeisterung für Dumas und Sue nachließ, entstand die Blütezeit der Lorettingeschichten, deren hauptsächlichster Träger Dumas Sohn (1824 bis 1895), der Verfasser der „Kameliendame“, war.

Jules Verne (1828—1905) schrieb zahlreiche Romane, in denen er die Leser auf den abenteuerlichsten Fahrten nach dem Monde, um den Mond, nach dem Mittelpunkt der Erde, auf das Eis des Nordpols usw. führte. Er verstand es, seinem Publikum auf diese Weise eine unterhaltende Anschauung von naturwissenschaftlichen Dingen zu vermitteln.

Hector Malot (1830—1907) fand stets ein dankbares Lesepublikum für seine zahlreichen Romane. Am bekanntesten wurde sein Roman „Sans famille“ (1878).

Der Abenteuerroman fand noch eine eifrige Pflege in dem Feuilleton der billigen Blätter (Petit Journal, Petit Parisien).

Den englischen Seeromanen Coopers (1789 bis 1851) und Marryats (1792—1848) taten es in Deutschland Charles Sealsfield, eigentlich Karl Postel (1793 bis 1864), und Friedrich Gerstäcker (1816—1872) nach.

19. Realisten und Naturalisten.

Jede Übertreibung erzeugt eine Reaktion, und so richteten sich die Realisten gegen die Romantiker mit ihrer üppig wuchernden Phantasie, indem sie die Rückkehr zur wahren Natur predigten. Aber auch die Realisten schossen über das Ziel hinaus, indem sie anfänglich die schlechten Instinkte im Menschen und die Tiefen der Gesellschaft ganz einseitig bevorzugten.

Der realistische französische Roman des 19. Jahrhunderts suchte — im Gegensatz zu einer Romantik, wie sie hauptsächlich durch Victor Hugo, George Sand, Alexandre Dumas vertreten ward — seine Aufgabe darin, das wirkliche Leben, wie es sich in den verschiedenen Ständen, Berufsarten, Altersklassen abspielt, zu erfassen und naturgetreu darzustellen. Er schloß daher von vornherein die Erzählung von Dingen, die nachweisbar unmöglich sich zugetragen haben können, aus; er suchte in den Charakteren, in deren Eigentümlichkeiten er mit Fleiß und Scharfsinn einzudringen bemüht war, Abbilder wirklicher Menschen zu geben und hier vor allem an Stelle der erfindenden Phantasie die Beobachtung und Erfahrung zu setzen. Er suchte weiterhin formal in Satzbau, Ausdruck, Komposition die Extravaganzen und die Nachlässigkeiten der Romantiker durch Klarheit und Einfachheit zu ersetzen. Wenn auch die Vertreter des Realismus in einzelnen Punkten voneinander abwichen, so war ihnen doch gemeinsam das Bestreben, der Wirklichkeit in der Natur und im Leben nachzugehen und sie in ihren Werken zu verwerten. Allerdings haftet auch ihnen noch ein gutes Stück Romantik an, und selbst Zola, der kräftigste Naturalist, ist nicht frei davon.

Der Vorgänger der Naturalisten, *Stendhal* (Henri Beyle, 1783—1842) schrieb zwei Romane, die zwar das ganze romantische Beiwerk aufweisen, aber durch die scharfe Beobachtung zeitgenössischer Verhältnisse den Realismus ankündigen: „*Le Rouge et le Noir*“ (1830—1831) und „*La Chartreuse de Parme*“ (1839).

Eine neue Ära im Roman eröffnete Honoré de Balzac (1799—1850), ein glänzender Sittenschilderer, der in seiner „*Comédie humaine*“ Romantiker und Realist zugleich ist, aber der Vater des modernen Realismus wurde. Schon zu Anfang

der dreißiger Jahre, mitten in der Blütezeit des Romantismus, schuf Balzac den realistischen Roman und führte, ausgestattet mit einer unvergleichlichen Beobachtungsgabe und einem feinen Verständnis der Menschen und ihres Treibens, denselben gleich zur Höhe.

Balzac schildert in seinem großen Romanzyklus die verschiedensten Kreise der französischen Gesellschaft während der Restauration. Er war ein Neuerer, insofern er die Sorgen des materiellen Lebens eingehend schilderte. *Primum vivere, deinde philosophari*. Um leben zu können, muß man aber essen, und um essen zu können, muß man Geld verdienen, arbeiten. Das führte naturgemäß dazu, die verschiedenen Stände und Berufe zu schildern.

Gustave Flaubert (1821—1880) erwies sich namentlich in seiner „Madame Bovary“ (1857), der noch mehrere andere Werke, darunter auch der historische Roman „Salammbo“ (1862), folgten, als einer der besten Schüler Balzacs. „Madame Bovary“ leitete eigentlich erst den modernen Naturalismus in Frankreich ein.

Die beiden de Goncourt (Edmond 1822—1896, Jules 1830—1870) vertraten noch viel mehr jenen Naturalismus, der sich besonders in der Schilderung individueller Krankheitszustände gefällt.

Emile Zola (1840—1902) war der gewaltigste Vertreter des Naturalismus (Rougon-Macquart, 20 Bände), doch enthalten seine Werke neben hervorragenden Partien viel Häßliches und Abstoßendes. Er verlegte sich auf eine peinlich genaue Schilderung des Milieus, das seine zum Teil erblich belasteten Helden beeinflusst. Weniger Mühe und Kunst verwandte Zola auf die Darstellung des seelischen Lebens seiner Personen. Brutalität, Sinnlichkeit und kalte Berechnung, gelegentlich mit Romantik und Sentimentalität untermischt, kennzeichnen seine Romane.

Der Naturalismus hatte mit Zolas „Terre“ (1887) den Höhepunkt erreicht. Fünf seiner Schüler: Rosny, Bonnetain, Descaves, Margueritte und Guiches sagten sich von ihm los.

Alphonse Daudet (1840—1897) wahrte sich als Künstler ein Stück Schönheit. Er war zwar auch Realist, aber greift

auch in das Gebiet der Phantasie hinüber (Impressionismus und Humor).

In der naturalistischen Novelle war Guy de Maupassant (1850—1893) Meister.

Die russische Literatur hatte bis 1850 keine kulturhistorische Bedeutung gehabt; erst durch Turgenjew, Dostojewsky und Tolstoi erhielt sie eine solche.

Iwan Turgenjew (1818—1885) war bei Franzosen und Deutschen in die Schule gegangen; deshalb ward er von den Russen oft als ein Verräter an ihrer Sache angesehen. Seine Technik hat viel Ausländisches, aber seine Weltanschauung und seine Naturauffassung sind russisch. Außer seinem „Tagebuch eines Jägers“ (1852) ist der Roman „Väter und Söhne“ (1862) sein Hauptwerk; er ist darin der Schilderer des neuen Rußlands geworden. Seine sozialen Romane sind Dokumente russischer Kultur; sie zeichnen die Symptome und Stadien der Krankheitsgeschichte des Volkes in der Zeit, da es sich zur Genesung durchringt.

Der grübelnde Psychologe Fedor Michajlowitsch Dostojewsky (1822—1881) war von Anfang an subjektiver Tendenzschriftsteller gewesen. Es geht etwas Krankhaftes durch seine ganze poetische Produktion. Er war der Prophet der politischen Revolution; er glaubt an die russische Weltherrschaft und hat kein Verständnis für die anderen Nationen. Seine Hauptwerke sind „Kaskolnikow“ (deutsch zumeist bekannt unter dem Titel „Schuld und Sühne“, 1882) und „Der Dämon“ („Die Besessenen“).

Leo Nikolajewitsch Tolstoi (1828—1911) tritt uns als ein Epiker großen Stils entgegen, sowohl in „Krieg und Frieden“, als auch in seinen kleineren Erzählungen aus dem russischen Volksleben. Er faßte das russische Volk als die Menschheit auf. In seinen Augen ist ein Mann aus dem Volke weiser als all die gelehrten und mächtigen Männer. Tolstoi wollte zuletzt nur mehr der Christ schlechtweg sein, doch hatte er sich ein eigenes Christentum nach seiner Art zurechtgelegt und sich immer mehr als Sonderling ausgebildet.

Zugleich mit Turgenjew hat Dmitrij Wassiljewitsch Grigorowitsch (1822—1900) in seinen Dorfgeschichten das erschütternde Schicksal der russischen Leibeigenen geschildert.

Später hat er lebenswahre, humorvolle Erzählungen aus dem Leben der russischen Beamten und der höheren Gesellschaft geschrieben.

Anton Tschchow (1860—1904), der typische Vertreter des russischen Pessimismus, verfaßte zahlreiche Skizzen, die an die Art Maupassants erinnern und ein düsteres Bild der russischen Verhältnisse bieten.

Auch Maxim Gorki (geboren 1868) schrieb zahlreiche realistische Erzählungen aus seiner Heimat.

Die russischen Realisten von Gogol bis zu den jüngsten Nachahmern Dostojewskys und Leo Tolstois sind die Geschichtsschreiber der gesellschaftlichen Entwicklung der letzten Jahrzehnte im Zarenreiche. Die eindringliche Art, mit der sie die Zustände in ihrer Heimat schilderten, wirkte ebenso wie der äußere Erfolg der französischen Naturalisten in hohem Maße anregend auf die deutschen Realisten.

Der Naturalismus hat auch in Deutschland Anhänger gefunden, doch hat man von der Eigenart Zolas zunächst nur das Außerliche übernommen. Man schrieb soziale Romane mit breiten Schilderungen des Proletariats und mancherlei pikanten Szenen aus dem Leben und Treiben der höheren Kreise. Von 1885 bis 1889 erschienen in Deutschland die ersten naturalistischen Romane, doch hat von diesen keiner sich behauptet. Die einzigen, die von den damaligen Stürmern und Drängern der Erzählungskunst treu blieben, sind Max Kreßer (geboren 1854) und Michael Georg Conrad (geboren 1846). Max Kreßer hat in zahlreichen Romanen und kürzeren Erzählungen das Berliner Leben geschildert und namentlich auch die sozialen Fragen darin darzustellen gesucht.

Der erste und wertvollste Roman von Hermann Sudermann (geboren 1857), „Frau Sorge“ (1886), blieb bei seinem Erscheinen unbeachtet. Sudermann ist auch als Erzähler schnell ein Opfer seiner billigen Theatererfolge geworden.

Zu den Spätdecadents zählt Heinz Tivote (geboren 1864), der mit Vorliebe pikante Geschichten aus der Berliner Halbwelt schreibt.

Kellnerinnen und Dirnen, Sozialisten und Anarchisten, Entgleiste und Revolutionäre der verschiedensten Art waren die Lieblingshelden der deutschen Naturalisten, doch hat sich

keiner dieser Typen in der Literatur zu erhalten vermocht. Der Naturalismus ist an sich selbst zugrunde gegangen. Das Publikum hatte die ewigen Schnapskneipen, Winkelläden, Armenhäuser, Diebeshöhlen und dergleichen Milieus bald satt.

20. Die neuesten Romandichter. — Das Ausland.

Der Naturalismus bedeutet trotz allem Widerwärtigem, das damit verbunden war, einen Fortschritt für die Literatur. Aktuellder Stoff, kräftiges Erfassen der Natur, plastische Zeichnung, packende Darstellung, originelle Ausdrucksweise blieben auch fürderhin die charakteristischsten Kennzeichen der modernen Romane. Aber während die Naturalisten nur Wahrheit und Natur gelten lassen wollten, kommt bei den neueren Realisten auch die Kunst mehr zur Geltung.

Vom Naturalismus verfielen zwar einzelne in ein anderes Extrem, den *S y m b o l i s m u s*, doch hat dieser im Roman weniger Wirkung ausgeübt als in der Lyrik. Die nervösen Romane der Symbolisten konnten ästhetisch nicht befriedigen, und ihr manierierter Stil mit seinen vibrierenden Nuancen wurde langweilig.

Der bedeutendste Vertreter des *p s y c h o l o g i s c h e n* *R o m a n s* ist Paul Bourget (geboren 1852), der in meisterhafter Form die seelische Entwicklung des Menschen darstellt. Er schreibt Romane aus der modernen eleganten Gesellschaft, in denen natürlich auch recht heikle Situationen vorkommen.

Auch Eduard Rod (1857—1910) hat sich durch Romane, die eine getreue Beobachtung des Seelenlebens verraten, viele Leser gewonnen.

Die Romane von Pierre Loti (eigentlich Julien Viaud, geboren 1850) erzählen mit farbenprächtiger, stimmungsvoller Naturschilderung zumeist exotische Liebesgeschichten.

Von den jetzt noch lebenden Realisten ist Anatole France (geboren 1844) am bekanntesten. Er gibt in schöner abgeklärter Sprache mit höchster Kunst treue Bilder aus dem Leben unserer Zeit.

Von den jungbelgischen Naturalisten sind Camille Lemonnier (geboren 1835) und Georges Eekhoud (geboren 1854) die bedeutendsten.

Im allgemeinen herrscht seit Beginn der neunziger Jahre in der französischen Literatur ein unbeschränkter Eklektizismus. Sämtliche Arten des Romans sind dort vertreten: der prähistorische, der historische, der naturalistische, der psychologische, der modern-realistische, der romantisch-idyllische, der soziale und sozialistische, der feministische und der pornographische Schundroman.

Der dogmatische Naturalismus wurde in Deutschland ziemlich rasch durch einen gesunden Realismus überwunden. Dieser ist reich an schönen Talenten, die mit der Weisheit der Beschränkung sich gerade an das Milieu halten, in dem sie selbst erwachsen sind oder das sie durch intimere Beobachtung kennen. Allerdings dürfte es schwer sein, jetzt schon zu bestimmen, welche unter ihnen auch in der Nachwelt fortleben werden.

Richard Voß (geboren 1851) hascht nach Effekten; er liebt das leidenschaftlich überhitzte und das Grausige. Von seinen zahlreichen Erzählungen gelangen ihm die aus Italien am besten. Voß ist, wie Bartels sagt, der franke Paul Heyse, der letzte Münchener, bei dem all die Elemente, die die Münchener Kunst bildeten, in Gärung und Fäulnis übergegangen sind.

Vom Grenzgebiet naturalistischer Tendenz und Einseitigkeit fanden sich gesunde und künstlerisch ehrliche Dichter naturgemäß zur Lebensmitte und unbefangenen Lebensdarstellung zurück. Hierher gehören u. a. Wilhelm von Polen (1861 bis 1903), im „Pfarrer von Breitendorf“ und im „Büttnerbauer“ noch naturalistisch im engeren Sinne, im Roman „Der Grabenhäger“, in der Novelle „Wald“, den Romanen „Thekla Südefind“ und „Wurzellocker“ sich in einen frischen Realisten wandelnd. In der Wahl der Stoffe ist mit ihm verwandt Georg Freiherr von Ompteda (geboren 1863), dessen erotisch-naturalistische Anfangserzählungen durch die ernstesten Romane „Sylvester von Geyer“, „Philister über dir“ und „Eysen“ und einige tiefinnerliche Novellen überwunden wurden.

Der protestantische Pfarrer Gustav Frenssen (geboren 1863) schrieb zuerst „Die Sandgräfin“ (1896) und „Die drei

Getreuen“ (1898). Berühmt wurde er durch „Jörn Uhl“ (1901), der in kurzer Zeit einen beispiellosen Erfolg errang. Es ist ein gemühtiefes, sinnenkräftiges Buch, ein Werk echter Heimatkunst. Der Verfasser schildert niederdeutsches Land und niederdeutsche Art mit feinem Naturempfinden, aber auch ohne die derbe Sinnlichkeit der Bauern zu verhüllen oder zu beschönigen. In vielen Stücken ist Krensen mit Raabe verwandt: in der sinnigen, behaglich verweilenden Kleinmalerei, in der durch allerlei Einlagen unterbrochenen Erzählweise, in dem gesunden Pessimismus, in der Verlegung des Lebensproblems in die Innenarbeit des Menschen und nicht zuletzt in der Sprache. Seine anheimelnde Stimmungskunst, sein schalkhafter Humor, seine bilderreiche Sprache haben wesentlich zu dem Modeerfolg des „Jörn Uhl“ beigetragen.

Clara Diebig (geboren 1860) erwies sich als eine kraftvolle Schülerin Zolas.

Enrica von Handel-Mazzetti (geboren 1871) hat zuerst in „Meinrad Helmpergers denkwürdigem Jahr“ (1900) die Kulturzustände Deutschlands um das Jahr 1701 geschildert und sodann in „Jesse und Maria“, einem Roman aus dem Donaulande (1905), einen großen kulturgeschichtlichen Stoff in hinreißender Lebenswahrheit dargestellt; es ist die objektive Widerspiegelung einer mit genialer Phantasiekraft zum Leben erweckten Welt äußerer und innerer Kämpfe und Stürme in den Tagen der gegenreformatorischen Bewegung in den Donauländern.

Zu den bedeutendsten Romandichtern der neuesten Zeit zählen noch: Thomas Mann, Gerhart Hauptmann, Hermann Hesse, J. C. Heer, Ernst Zahn usw.

Von den nordischen Dichtern sei noch der Norweger Björnstjerne Björnson (1832—1910) erwähnt, der Bauernnovellen und gesellschaftskritische Erzählungen schrieb, in denen weniger die Handlungen als die Gedanken und Beobachtungen interessieren.

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts erweiterte sich auch in England der Stoffkreis des Romans immer mehr. Viel gepflegt wird der Sittenroman mit lokaler Färbung, der Zeitroman, der psychologische Roman, der exotische und Seeroman, der Verbrecher- und Detektivroman (eine sich kaum über den

Schauerroman erhebende Gattung). Auffallend stark ist die Beteiligung der Frauen an der Romanproduktion. Alle Ideen und Bestrebungen, welche die englische Nation bewegten oder noch bewegen, haben sich der bequemen Form des Romans bedient, um sich dadurch den größtmöglichen Leserkreis zu sichern. Politik und Theologie, tiefsinnige Spekulation und leichtfertige Mode, See- und Landleben, Geschichte und Reiseschilderung, alles ist in Romane eingekleidet worden. Doch hat sich in der neueren Zeit der sogenannte Sensationsroman, der nur auf Erregung von Sensation, Überraschung und Gaumenkitzel ausgeht, beinahe zur Herrschaft über alle anderen Richtungen aufgeschwungen.

Verismus nennt man in Italien den künstlerischen Naturalismus, wie er sich nach französischen Vorbildern in den letzten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts geltend machte. Der Führer der veristischen Schule ist der kraftvolle Sizilianer Giovanni Verga (geboren 1840), dessen „Novelle rusticane“ (Bauernnovellen) mit wunderbarer Schärfe den Charakter des sizilianischen Landvolkes zeichnen. Die Romane des Antonio Fogazzaro (1842—1911) stellen eine eigentümliche Mischung von modernem Verismus und romantischer Schwärmerei dar. Gabriele d'Annunzio (1864), der im Roman wie in der Lyrik und im Drama eine führende Stelle einzunehmen sucht, hat dank einer großen Kenntnis ausländischer Literatur die verschiedenartigsten Elemente (Realismus und Symbolismus) in seinen Werken vereinigt unter der glänzenden Hülle einer sonoren Phraseologie.

Die spanische Prosaerzählung hat im 19. Jahrhundert ebenfalls eine beachtenswerte Entwicklung aufzuweisen. Die Wiedergeburt national-spanischer Prosadichtung knüpft sich an den Namen einer Frau, Cecilia de Arrom, bekannt unter dem Pseudonym Fernan Caballero (1796—1877). Diese hochbegabte Frau, die väterlicherseits von deutscher Abkunft war, besitzt das bleibende Verdienst, zu einer Zeit, da die Träger der spanischen Literatur noch ganz vom französischen Einfluß beherrscht waren, nachdrücklich die Notwendigkeit einer Rückkehr zu echt nationaler Dichtung betont zu haben.

Der Jesuit Luis Coloma (geboren 1851) schrieb eine eingehende Sitten- und Charakterzeichnung der Gesellschaft, be-

sonders der Aristokratie, in seinem Roman „Pequeneces“ (Lappalien, 1891). Er schildert in diesem Roman und in andern Erzählungen das spanische Volksleben der letzten fünfzig Jahre mit allen seinen Tugenden und Fehlern. Der geistliche Beruf hat die Weltanschauung des Autors nicht eingeengt, sondern vertieft und erweitert.

In Ungarn war Moritz J o f a i (1825—1904), ein überaus fruchtbarer Erzähler, der nicht weniger als rund 200 Bände schrieb, in denen sich Realismus und Romantik vermischen. In neuester Zeit huldigen die Novellisten und Romandichter zumeist dem französischen Naturalismus.

Aus der polnischen Literatur sei Henryk S i e n k i e w i c z (geboren 1846) erwähnt, der die vielgelesenen und in viele Sprachen übersetzten historischen Romane „Quo Vadis“ (aus der Zeit des Kaisers Nero), „Die Kreuzritter“, „Feuer und Schwert“, sowie den Gesellschaftsroman „Die familie Polaniecki“ schrieb.

In der t s c h e c h i s c h e n Literatur war der Dichter, Erzähler und Humorist Jan N e r u d a (1834—1891) der bedeutendste Schriftsteller der realistischen Periode.

Bei den T ü r k e n nimmt die volksmäßige Unterhaltungsliteratur, ähnlich wie unter den Arabern, einen breiten Platz ein; zumeist sind Persien und Arabien die Quellgebiete.¹⁾

¹⁾ Das vorstehende Kapitel ist ein Auszug aus dem Abschnitt „Geschichte des Romans“ in der 3. Auflage dieses Werkes, wo auch die Quellen und die weitere Literatur angegeben sind.

II.

Der Roman und die erzählende Dichtung.

1. Die epische Poesie.

Abgesehen von der Lyrik kann die epische Poesie die älteste Form der Dichtung genannt werden. Als erzählende Gattung ist sie ja auch die natürlichste und einfachste, denn es ist jedenfalls leichter, Gesehenes oder Gehörtes wiederzugeben, als z. B. einen Stoff durch knappe Zusammenziehung und sorgsame Berechnung seines Aufbaues dramatisch zu gestalten. Deshalb erscheint das Drama auch tatsächlich erst nach den andern Gattungen.¹⁾

Zu der epischen Poesie gehören: das Heldengedicht, das romantische Epos, das religiöse Epos, das bürgerliche Epos, die Idylle, das satirische Epos, das Lehrgedicht und das beschreibende Gedicht, die Ballade und Romanze, die Mythe und das Märchen, die Sage und Legende, die Fabel, Parabel, Allegorie und die poetische Erzählung überhaupt. Die Epik in Prosa umfaßt hauptsächlich den Roman, die Novelle und die verschiedenen Arten kürzerer Erzählungen bis herab zur Anekdote, doch kommen einzelne der kürzeren Arten epischer Gedichte wie Märchen, Sagen usw. auch in Prosa vor. Nur diese sind auch hier wenigstens kurz zu berücksichtigen.

Man unterscheidet beim Epos je nach der Verschiedenheit des Stoffes und der Behandlung hauptsächlich:

¹⁾ Aber die Frage, ob Lyrik oder Epik die ältere Form sei, vergleiche „Die Dichtkunst“ von Tony Kellen. Essen, Fredebeul & Koenen, 1911, S. 27 f.

1. Das heroische Epos (Epopöe, Heldenepos). Dieses verlangt als Stoff eine große, außerordentliche Begebenheit, die entweder für die Gesamtheit eines Volkes oder für die ganze Menschheit von Bedeutung oder Interesse ist. Der Stoff muß aber nicht der Weltgeschichte angehören, sondern kann auch der Mythen- und Sagenwelt entnommen sein. Die berühmtesten Muster des heroischen Epos sind die „Ilias“ und die „Odyssee“ von Homer. Das heroische Epos nennt man Volks- oder Nationalepos, wenn es die Überlieferungen aus dem Heldenzeitalter einer Nation schildert und gewissermaßen poetisches Gemeingut des Volkes ist („Nibelungenlied“, „Gudrun“). Ist das Heldengedicht aber das selbständige künstlerische Erzeugnis eines einzelnen Dichters, wie z. B. Einggs „Völkerwanderung“, so nennt man es Kunstepos.

2. Das romantische Epos entnimmt seinen Stoff meist der Rittergeschichte des Mittelalters und schildert am liebsten die wunderbaren oder abenteuerlichen Erlebnisse eines einzelnen Helden („Parzival“ von Wolfram von Eschenbach, „Tristan und Isolde“ von Gottfried von Straßburg).

3. Das religiöse Epos entnimmt seinen Stoff der Bibel und der kirchlichen Überlieferung (Der „Heliand“, Klopstocks „Messiade“).

4. Das idyllische oder bürgerliche Epos ist eine Idylle größeren Umfangs („Luise“ von Voß, „Hermann und Dorothea“ von Goethe).

5. Das komische Epos ist eine Parodie auf die Erhabenheit des Heldengedichtes (Kortums „Jobsiade“). Verwandt damit ist das Tierepos („Reinecke Vögel“).

Sage heißt ursprünglich so viel wie Erzählung überhaupt; die altnordische Sprache versteht darunter auch eine streng geschichtliche Erzählung. Bei der Sage, wie wir sie heute auffassen, ist vor allen übrigen Seelenkräften das Gedächtnis tätig; aber auch die Phantasie tritt wirkend hinzu, und nicht minder leisten Gemüt und Verstand angemessene Hilfe. Die Sage schöpft aus der geschichtlichen Wirklichkeit; sie liebt namentlich das Wunderbare, und überall ist es die menschliche Phantasie, die dem Gedächtnis bei der Gestaltung

der Anschauung wesentliche Dienste leistet. Sogar wo die alte Ependichtung auf gleichzeitige, frisch erlebte Ereignisse gerichtet ist, kann sie es nicht unterlassen, ihnen eine sagenhafte Färbung zu geben. Eine Auffassung von gemeiner Wahrheit und Treue wäre dem dichtenden Geiste drückend erschienen; sie hätte ihn mit unbequemen Einzelheiten belästigt, denen es schwer war, eine poetische Bedeutung abzugewinnen.

Der *Mythos* ist eine dichterische Erzählung, die Taten und Erlebnisse einer Gottheit vorführt. Er ist demnach vornehmlich auf die Phantasie angewiesen. Übrigens grenzen Sage und Mythos nahe aneinander und durchkreuzen sich wechselseitig auf das mannigfachste, da im Verlaufe der Zeit Götter zu Helden herabsinken und Helden sich zum Range von Göttern erheben.

Der Niederschlag und Nachlaß der entwindenden und entchwundenen Mythologie ist das *Märchen*.²⁾ Dieses ermangelt aller nationalhistorischen Grundlage, und es verleugnet nie, daß es seinen Ursprung bloß aus der Phantasie genommen. Märchen ist übrigens ein Verkleinerungswort von *Maere*, worunter die altdutsche Sprache eine Erzählung, besonders eine dichterische Erzählung oder eine erzählende Dichtung versteht. Die Verkleinerungsform hat einen verächtlichen Sinn und bedeutet eine erdichtete, kaum glaubliche Erzählung.

Das Märchen führt uns in die Zeiten zurück, die vor aller Geschichte liegen, in die Kinderjahre der Menschheit; ihre ersten natürlichsten Regungen, ihre Furcht, ihre Wünsche, ihre Unruhe, ihre Grausamkeit und ihre Lust sind darin aufgefangen und bis auf unsere Tage treu bewahrt. Das ist der eine große Wert des Märchens, daß es uns die Seele des Menschen erschließt in jenen Jahrhunderten, in denen Sitte, Recht, Glauben und Denken werden und sich gestalten wollen.³⁾

Märchen, die nach der volkstümlichen Überlieferung aufgezeichnet sind, besitzen wir namentlich von den Brüdern

²⁾ Adolf Thimme: Das Märchen. (Handbücher zur Volkskunde 2. Band.) Leipzig, Wilhelm Heims, 1909.

³⁾ Friedrich von der Leyen: Das Märchen (Wissenschaft und Bildung. 96. Band.) Leipzig, Quelle und Meyer, 1911. S. 7.

Grimm. Die Erzähler der Romantik haben mit Vorliebe völlig freierfundene Märchen gedichtet.⁴⁾

Zu erwähnen ist noch die *Tierfabel*, insofern darin auch Tiere zu Trägern epischer Anschauungen gemacht werden. Sie wurde später als Tierfabel zur belehrenden Dichtung.

2. Der Roman.

Der Roman gehört der erzählenden Dichtung an. Unter erzählender Dichtung im weitesten Sinne versteht man den dichterisch gestalteten Bericht einer *vergangenen Begebenheit*.⁵⁾ Dadurch, daß der Dichter die Begebenheit als *vergangen*, d. h. als fertig hinstellt, verliert sie den Schein der Freiheit, Selbständigkeit und Unabhängigkeit, den jede *geschehene* Begebenheit an sich trägt. Sie wird eingefügt in den Komplex von Ursachen, der die Geschehnisse der Individuen bestimmt; sie wird mithin notwendig begründet in einem Vorhergegangenen und abhängig von gleichzeitig wirkenden Ursachen. Der Held der Erzählung steht nicht allein, sondern um ihn gruppieren sich zahlreiche Genossen. Weil nun auch diese ihre eigenen Interessen verfolgen und als Handelnde mit dem Ganzen verbunden werden, so gibt die epische Dichtung eine Mannigfaltigkeit von Handlungen. Diese sind organisch untereinander verbunden, ordnen sich einer Hauptbegebenheit oder einem durchgehenden Streben unter und bilden so eine Einheit. Dadurch zieht die epische Poesie einen Teil der Menschheit in den Kreis ihrer Darstellung und gibt ein einheitliches, mehr oder weniger umfassendes *Kulturgemälde* oder *Weltbild*. Diesen Stoff stellt der Dichter ruhig fortschreitend, mit möglichst großer Anschaulich-

⁴⁾ H. Todsien: Über die Entwicklung des romantischen Kunstmärchens. Münchener Dissertation. 1906. — Richard Benz: Märchen und Aufklärung im 18. Jahrhundert. Vorgeschichte zur Märchendichtung der Romantiker. Dissertation. Gotha 1907. Derselbe: Die Märchendichtung der Romantiker. Gotha, F. A. Perthes, 1908. — Rudolf Buchmann: Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens. Leipzig, H. Häffel, 1910.

⁵⁾ Vgl. Vischer: Ästhetik. Stuttgart 1847—1858. 3 Bände. § 865 bis 871.

keit objektiv und unparteiisch dar, sofern er seine Aufgabe richtig auffaßt.

Roman und Novelle sind epische Dichtungen in prosaischer Form. Allerdings verstehen wir heute darunter nicht mehr die in Prosa aufgelösten romantisch-epischen Dichtungen des Mittelalters, sondern eine durchaus selbständige Gattung.

Wenn Lucian⁶⁾ sagt, der Roman sei eine Unterhaltungslektüre, die durch die Zierlichkeit und Anmut der Darstellung und durch die Vermittelung einer gewissen künstlerischen Bildung einen verlockenden Reiz auf den Leser ausübe, so trifft er damit nur das äußere Wesen, nicht den eigentlichen Inhalt des Romans. Richtiger definiert man den Roman als „die prosaische, aber poetisch freie und künstlerisch gehobene Erzählung eines bedeutenden Lebensgeschickes.“⁷⁾

Der moderne Roman verschmäht die märchenhaften Stoffe der mittelalterlichen Ritterepen; dafür gibt er ein umfassendes Bild der vergangenen (historischer Roman) oder bestehenden (Zeitroman) Welt und Gesellschaft, das zugleich den Untergrund bildet für das geistige und seelische Werden des oft mehr bildsamen und eindrucksfähigen als energischen und sichern Romanhelden.

Alle Kulturvölker, Romanen wie Germanen, in neuerer Zeit auch die Slaven, bemühen sich, die Früchte ihres Denkens und Fühlens im Roman niederzulegen; er ist die unermessliche Vorratskammer geworden für alle die Ergebnisse und Erlebnisse des menschlichen, individuellen Lebens; alle Interessen der Öffentlichkeit in ihrer mannigfachen Verzweigung, die kirchliche wie die politische, die staatswissenschaftliche wie die soziale Frage finden Raum im Roman, ja selbst die Wissenschaft hat sich nicht gescheut, einzelne Sorten ihres Inventars in diesem bequemen, jedermann offenstehenden Magazin auf Lager zu bringen.⁸⁾

⁶⁾ Wahre Geschichte I, 1.

⁷⁾ Gerhard Gietmann, S. J.: Poetik und Mimik. Freiburg, Herder, 1900. S. 243 f.

⁸⁾ J. Mähly: Der Roman des 19. Jahrhunderts. Berlin, Habel, 1872. S. 4.

Goethe stellt in seinem „Wilhelm Meister“⁹⁾ folgendes als allgemeine Norm auf bei seinem Vergleich von Roman und Drama: „Im Roman sollen vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden Der Roman muß langsam gehen, und die Gesinnungen der Hauptfigur müssen das Vordringen des Ganzen zur Entwicklung aufhalten Der Romanheld muß leidend, wenigstens nicht in hohem Grade wirkend sein . . . und alle Begebenheiten werden nach den Gesinnungen gemodelt.“

Während im 18. Jahrhundert der Roman dem Zeitgeist entsprechend vielfach frivol war, wurde er erst im 19. Jahrhundert zu einer höheren Kunstgattung ausgebildet. Man gestaltete ihn zu einem abgerundeten Bilde der Lebensentwicklung und legte der Erzählung eine allgemeine Idee bezw. Tendenz zugrunde, um ihr eine größere Bedeutung zu geben. Zugleich wurde die Charakteristik von Personen und Zuständen, die Einheit und kunstreiche Verwicklung der Handlung sowie die sprachliche Form Gegenstand besonderer Sorgfalt.¹⁰⁾

Man hat den Roman ein „verwildertes Epos“ genannt, weil er sein Dasein teilweise der Auflösung des Epos in die Prosaform verdankt. Dem Epos sind aber viele Helden, dem Roman ist ein einziger Held das Natürlichste.

Im eigentlichen Epos erscheint der Mensch als eine nach allen Seiten ausgebildete Persönlichkeit. Der Dichter sucht durch seine Darstellung die im Menschen liegenden Eigenschaften zu entfalten. Er tut zu den Charakteren nichts hinzu, weil sie schon alles besitzen.

Im Gegensatz hierzu ist es die Aufgabe des Romans, die Seele des Menschen in ihrer Entwicklung und Umwandlung zu zeigen, durch Schilderung der Innen- und Außenwelt ein Kulturbild der Zeit zu entwerfen. Er schildert uns die Entwicklung eines Individuums vom ersten Ahnen, vom ersten Anfange des Strebens bis zur Erreichung des Zieles; stellt dar, wie sich unter dem Einflusse des Lebens der Charakter eines Individuums herausbildet;

⁹⁾ 5. Buch, 7. Kapitel.

¹⁰⁾ G. Gietmann, a. a. O. S. 240 ff.

stellt dar, wie das unklare Streben endlich ein bestimmtes Ziel findet; oder er schildert die gewaltigen Revolutionen, die durch innere und äußere Einflüsse in der Seele des Menschen hervorgerufen werden, die Revolutionen, die das Individuum entweder seinem Untergange oder einem vor ähnlichen Stürmen gesicherten Dasein entgegenführen. So sind für den Roman die äußeren Ereignisse ein Mittel, die Seele eines Individuums voll und ganz herauszukehren. Indem der Dichter scheinbar nur das Ereignis zum Gegenstand seiner Darstellung macht, zeigt er uns, welche Wirkungen die Außenwelt, verbunden mit der inneren Anlage der Person, auf die Seele des Individuums ausübt. Er führt uns ein in das Innerste des menschlichen Herzens, in das Werden und Wachsen des Geistes, in das Entstehen, Herrschen und Vergehen der Leidenschaften.

Die Aufgabe des Romans ist daher eine hohe, eine schwierige, eine echt dichterische; denn wenn es nach Schillers Worten Aufgabe der Dichtkunst ist, der Menschheit ihren vollkommensten Ausdruck zu geben, und wenn die Epopöe diese Aufgabe am besten zu erfüllen vermag, so darf dem Roman, seiner Bedeutung nach, die erste Stelle hinter der Epopöe angewiesen werden. Was die Epopöe für eine Nation, das ist der Roman für das Individuum.

Schiller stellt in seinem Briefe an Goethe vom 20. Oktober 1797, in dem er sein ästhetisches Endurteil über „Wilhelm Meister“ zusammenfaßt, die Behauptung auf, daß „jede Romanform schlechterdings nicht poetisch sei, ganz nur im Gebiet des Verstandes liege, unter allen seinen Forderungen stehe und auch an allen seinen Grenzen partizipiere.“ Dies ist entschieden ein Irrtum. Heutzutage ist kaum noch irgend eine andere epische Poesie möglich als in der Form des Romans, denn uns fehlen all die Vorbedingungen, unter denen früher ein eigentliches Epos, das sogenannte Volksepos, zustande kam. „Der legitime Erbe des alten Volksepos ist einzig und allein der moderne Roman, der seine Aufgabe, die weite Welt zu umschweifen und sich liebevoll in das kleinste Detail zu versenken, nur lösen kann, wenn er das Wort — epos — ledig der Fesseln von Metrum, Rhythmus und Reim, zur völligen Freiheit entbindet als Organon des durch kein

ästhetisches Dogma, keine traditionelle Gepflogenheit beschränkten, völlig freien, die Welt durch das Medium der Phantasie betrachtenden Geistes.“¹¹⁾

Die Ökonomie des Romans verlangt eine Masse von sogenannten Kleinigkeiten und Außerlichkeiten, von Beiwerk und Füllsel, die jeder metrischen und vollends dichterischen Behandlung spotten. Eine Menge moderner Erscheinungen und Zustände, die an sich durchaus berechtigt, aber von keiner Seite der dichterischen Behandlung zugänglich sind, müssen im Roman verwertet werden; sie bilden eine notwendige Staffage des Gemäldes. Die neuere Zeit hat Probleme aufgestellt, die rein nur mit der scharfen Sonde des Verstandes geprüft und zergliedert werden können, in die auch nicht der leiseste Strahl des Gemütes hineinleuchtet, und wo die Phantasie mit bleiernem Gewicht darniedergehalten wird.¹²⁾ Das alles verhindert aber nicht, daß auch in dem Roman die Poesie einen Platz findet; denn sogar in den naturalistischen Romanen Zolas sind Stellen von hoher dichterischer Schönheit nicht selten. Ein echter Dichter wird auch das, was rein materieller Natur ist, so darzustellen wissen, daß es die Leser nicht abschreckt.

Großes ist schon geleistet auf dem Gebiete des Romans, vielleicht noch Größeres dürfen wir von der Zukunft erwarten. Kleinliche Ereignisse bildeten den Inhalt der ersten Romane, jetzt finden die höchsten Fragen der Menschheit im Roman ihre dichterische Lösung. Nicht mehr verlegt sich der Roman auf die naht natürliche Darstellung der unbedeutenden Vorgänge des Alltagslebens; nicht mehr sucht er den Leser durch die grobsinnlichen Reize des Ritter- und Räuberlebens zu fesseln; nicht mehr schwankt er führerlos auf den tückischen Gewässern der Vergangenheit — nein, er zieht das ganze geistige Leben des Volkes heran; führt uns das Streben und Kämpfen der Ideen, das reiche, unerschöpfliche Treiben der lebendigen Gegenwart vor. Nicht mehr den kleinen beschränkten Kreis einer bestimmten Menschenklasse führt er uns vor,

¹¹⁾ Friedrich Spielhagen: Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik. Leipzig, E. Staackmann, 1898. S. 53 f.

¹²⁾ J. Mähly, a. a. O. S. 5 f.

sondern ein umfassendes Gemälde aller Abstufungen der Gesellschaft. Was den Höchsten beseelt, was den Niedrigsten leitet, bietet er uns in anschaulichster Weise.

Der Roman ist ein Abbild des Lebens, nicht nur des menschlichen individuellen Lebens, sondern es spiegeln sich auch die öffentlichen Interessen der Zeit, wirtschaftliche, politische, religiöse, pädagogische usw. in ihm wider. Für die moderne Menschheit hat der Roman eine so tiefe Bedeutung, eine so einschneidende Wichtigkeit, weil „keine andere Kunst, und auch kein anderer Zweig der Dichtkunst dem geistigen Bedürfnisse desselben so Rechnung trägt, ein so bequemes, ausgiebiges, zweckdienliches Vehikel der Mitteilung der respektiven geistigen Interessen und Bedürfnisse hinüber und herüber ist.“¹³⁾

Darum kann Sacher-Masoch, wenn auch mit einiger Übertreibung, sagen: „Die höchste Dichtungsart wird immer jene sein, in welcher uns der Dichter die Welt, Natur- und Menschenleben, am totalsten zu geben vermag, und dies ist für uns Moderne der Roman, das Epos der Gegenwart, das den Kreis seiner Darstellung so weit ausdehnen kann, wie es weder die Lyrik noch die Dramatik vermocht hat. Nur im Roman kann der Dichter das ganze Leben umfassen, nur im Roman ist noch ein ganzes Kunstwerk, die vollkommene Verschmelzung von Idee und Realem möglich, alles andere ist Stückwerk; was der Lyriker, Epiker, Satiriker, der beschreibende Dichter, der Didaktiker und Dramatiker einzelnes leistet, der Erzähler vermag es als Ganzes zu geben, er entrollt uns Naturbilder, er läßt Menschen auftreten und reden und handelt wie der Dramatiker, er gibt uns ihre Stimmungen gleich dem Lyriker. Nichts Irdisches ist ihm unerreichbar, alles kann er in den Bereich seiner Darstellung ziehen, und die Sprache, auf einer Stufe angelangt, wo sie des Gängelbandes des Verses nicht mehr bedarf, gibt ihm Mittel der Darstellung und des Ausdruckes an die Hand, wie sie weder dem Musiker noch dem Maler zu Gebote stehen.“ Aber noch ist vieles zu tun, noch schwanken die Meinungen inbezug auf die Anforderungen,

¹³⁾ Spielhagen: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig, E. Staackmann, 1885.

die man an den Roman als Kunstwerk zu stellen berechtigt ist, und noch sind viele Schriftsteller des Glaubens, den Roman als ein Spielzeug betrachten zu dürfen. Diesen gegenüber den Roman nach den Gesetzen der Dichtkunst zu betrachten, die Bedingungen, die an ihn, als an ein Kunstwerk, gestellt werden, aufzusuchen, ist die Aufgabe dieses Werkes.

* * *

Man soll die idealen Forderungen an den Roman nicht allzuhoch spannen. Der Roman ist kein homerisches Epos und kein shakespeare'sches Drama. Es ist ein Prosawerk, und wenn man ihm auch einen hohen ästhetischen Wert wünschen mag, man könnte schon zufrieden sein, wenn die Tausende von Romanen, die in neuerer Zeit produziert werden, keinen anderen Fehler hätten, als daß sie nicht den höchsten Ansprüchen genügen. Deshalb wollen wir bei den Regeln, die wir in diesem Werke aufstellen, nicht jede Ausnahme ausschließen, doch werden wir keinen Zweifel darüber lassen, daß die Romandichter, die für sich Milderungsgründe in Anspruch nehmen, nicht zu den Größten zu rechnen sind.

Wenn auch der Roman eine Kunstform ist, so wäre es doch unbillig, nur danach den geistigen Höhepunkt eines Kulturvolkes zu messen. Der Roman hat hauptsächlich nur Wert für die Gegenwart, als unterhaltende, zuweilen auch bildende und belehrende Lektüre für die Zeitgenossen.

Der Roman dient oft nur zum Zeitvertreib in müßigen Stunden. Viele Leser suchen im Roman nicht mehr als ein zerstreunendes Spiel, wie die Erfindungen einer kühnen launenhaften Phantasie es vorführen. Diese Leser haben oft eine Vorliebe für möglichst spannende oder auch frivol-pikante Romane. Erfreulicherweise gibt es aber auch zahlreiche Leser, die im Roman mehr als einen Zeitvertreib suchen, die sich an dieser Lektüre auch erholen und erfrischen oder auch ihren Gesichtskreis erweitern und ihre Menschenkenntnis vertiefen wollen. Die meisten Menschen werden von ihrem Beruf ganz in Anspruch genommen. Deshalb empfinden sie das Bedürfnis, auch einmal andere Eindrücke in sich aufzunehmen, die sie aus der Enge in die Weite führen und das Interesse an dem allgemein Menschlichen in ihnen lebendig erhalten. Dieses

Bedürfnis kann zum großen Teil durch geeignete Romane befriedigt werden.

Nur wenige Romane behalten eine Bedeutung über ein oder zwei Menschenalter hinaus. Nach hundert Jahren werden die meisten der jetzt vielgelesenen Romane vergessen sein, und man wird höchstens noch einzelne derselben als Dokumente für die Literatur- und Kulturgeschichte aus dem Staub der Bibliotheken hervorholen.¹⁴⁾

3. Epos und Roman.

Der Lyriker schaut Zustände, der Epiker Gestalten, der Dramatiker die Zustände von Gestalten. Die extensive Seite repräsentiert der Epiker, die intensive der Lyriker, der Dramatiker beide, die eine durch die andere modifiziert.¹⁵⁾

Was das Verhältnis zwischen Roman und Epos betrifft, so kennzeichnet Wilhelm Wackernagel in seinem Werk *Poetik, Rhetorik und Stilistik*¹⁶⁾ die Übereinstimmungen und die Unterschiede wie folgt:

Haupt- und Grundgesetz für den Roman wie für das Epos ist die *Einheit*, die Einheit in all ihren Abzweigungen und Spiegelungen: Einheit der Idee, Einheit des Verlaufes der Tatsachen, und worin sich diese vorzüglich kund tun wird, Einheit der Hauptperson und Einheit der Hauptbegebenheit, als des Punktes, in welchem alle etwa zerstreuten Radien des Verlaufes der Tatsachen sich zuletzt doch wieder vereinigen. Denn der Verlauf braucht sich hier so

¹⁴⁾ Gordon de Perce! : De l'usage des romans, où l'on fait voir leur utilité et leurs différens caractères. Avec une bibliothèque des romans, accompagnée de remarques critiques sur leur choix et leurs éditions. Amsterdam 1734. 2 Bände. — (Aub. de La Chenaye des Bois:) Lettres amusantes sur les romans en général, anglais et françois, tant anciens que modernes, adressées à Mylady W**. Amsterdam 1743. — L. Bethleem: Romans à lire et romans à proscrire. Essai de classification au point de vue moral des principaux romans et romanciers de notre époque (1800—1906). Paris 1906.

¹⁵⁾ Otto Ludwig: Werke. Leipzig, Max Hesse. 6. Band, S. 206.

¹⁶⁾ 3. Auflage. Halle, Buchhandlung des Waisenhauses, 1906. S. 329—333. Die Ausführungen Wackernagels sind durch einige Zusätze ergänzt.

wenig als im Epos geradlinig zu entwickeln; ja der Roman liebt, wie die ausgebildete Epopöe, eine kunstreiche Verschlingung, er liebt Episoden, wenn nur der leitende Hauptfaden darüber nicht verloren geht. Die Odyssee bei ihrem Wechsel der Personen und des Lokales und bei ihrer episodischen Gliederung würde einen vollkommeneren Roman abgeben als die Iliade in ihrem zwar einfachen, aber doch nicht recht einheitlichen Verlaufe.

Die Wirklichkeit nun, die in solcher Weise vielgliedrig entfaltet und zugleich durch jene Einheiten wieder zusammengehalten wird, braucht, wie der Roman sich einmal ausgebildet hat, nicht in solcher Weise historisch zu sein, wie das vom Epos gefordert wird. Das Epos verlangt jedesmal einen sagenhaften Stoff: es muß immer entweder Sagen vortragen, oder wenn auch wahrhafte Geschichte, dann diese doch aufgefaßt in Art der Sage. Ebenso war es nun freilich auch in den ältesten Romanen: nicht bloß in denen, die nur prosaische Auflösung von älteren Epopöen waren, sondern auch in den selbständigeren Originalschöpfungen, die zunächst auf sie folgten; auch diese lehnten sich immer an die volksmäßigen, sagenhaften Überlieferungen: so im 16. Jahrhundert der an Riesensagen Südfrankreichs sich anlehrende Roman Gargantua, den Rabelais bearbeitete; ebenso auch der Eulenspiegel und der Schwarzkünstler Johannes Faust; beides sind historische Personen, aber umgestaltet von der ausschmückenden Hand der Sage. Indessen war doch das Epos nur darum untergegangen und hatte sich nur darum in die prosaische Form flüchten müssen, weil diejenige poetische Stimmung, auf welcher allein die Sage fußen kann, vom Volke gewichen war. Da konnte denn auch der Roman nicht länger sagenhaft bleiben, und es ward ein Vorrecht dieser neueren prosaischen Epiker vor den früheren poetischen, daß ihnen freie und willkürliche Erfindung gestattet ist. So willkürliche aber doch nicht, daß die Wirklichkeit, in deren Form der Romanschreiber seine Anschauungen kleidet, ganz frei und ohne Halt in der Luft schweben dürfte; sie muß immer noch einen Anschein von historischem Grund und Boden haben. Dieser historische Anschein kann aber von

doppelter Art sein. Entweder erfindet der Verfasser alles, alle Personen und alle Begebenheiten, und gibt ihnen nur im allgemeinen eine historische Farbe, ein historisches Kostüm, verleiht ihnen nur den Lokalon einer gewissen Zeit und eines bestimmten Landes. Dies Kostüm ist sehr der Mode unterworfen: jetzt wenigstens gilt die jezige Zeit, früher galt der skandinavische Norden, noch früher die Zeit der Kreuzzüge, des Faustrechtes, der heiligen Feme, noch früher, wie in den Schäferromanen Salomon Geßners, jenes allerdings mehr geträumte, als historisch gewußte halbgoldene Zeitalter der Hirten und Hirtinnen in Arkadien. Oder aber man gibt dem Roman geradezu einen wirklich historischen Hintergrund und füllt oder vertieft diesen Hintergrund mehr oder weniger; man erfindet zwar die hauptsächlichsten Personen und die hauptsächlichsten Begebenheiten des Vordergrundes, aber man verflücht sie mit historisch gegebenen und in der wirklichen Geschichte bedeutsamen, mögen diese auch in dem Roman minder bedeutsam eingreifen. Solche halbhistorische Romane sind in England durch Walter Scott sehr beliebt geworden; sie fanden zahlreiche deutsche Nachahmer, die zum Teil mit besonderem Beifall aufgenommen wurden. Beispiele dieser Art sind Willibald Alexis „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“, C. F. Meyers „Jürg Jenatsch“, Manzoni „Verlobte“, E. Wallaces „Ben Hur“, Tolstois „Krieg und Frieden“ und viele andere. Man kann auch nicht leugnen, daß dies halbgeschichtliche Verfahren die Anschaulichkeit um ein Beträchtliches fördert, und man mag in dem großen Beifall, den solche Romane gefunden haben, und immer noch finden, einen erfreulichen Überrest des epischen Geistes erkennen, der einst alle Völker Europas und vor allem das deutsche beseelt hat. Wohl zu unterscheiden von diesen halbhistorischen Romanen sind die eigentlich historischen, wie sie bei uns im 17. Jahrhundert durch Daniel Kaspar von Lohenstein, später wieder, im 18. Jahrhundert, durch August Gottlieb Meißner und Ignaz Aurelius Fessler aufgekomen sind, und wie sie später Luise Mühlbach und Gregor Samarow mit wahrhaft erschreckender Schreibseligkeit zu liefern pflegten. Solche Romane rücken insofern dicht an das Epos, als hier die Hauptpersonen selbst und alle

Hauptbegebenheiten, wie z. B. Alkibiades bei Meißner, Alexander der Große bei Fessler, Arminius und Thusunelda bei Lohenstein historisch sind. Aber mit dichterischer Freiheit werden sowohl die historischen Nachrichten anders gewendet, als Lücken in denselben ergänzt. So wären denn solche Romane ihrem Wesen nach durchaus episch, und es ist nur die Schuld der Schriftsteller, daß sie ihren Vorteil nicht besser verstanden und benutzt haben: aber Lohenstein war dafür zu gelehrt und pedantisch, Fessler zu unklar und ungleichmäßig in sich selbst, Meißner endlich und manch andere zu flach. Andere Romane, die zu dieser Kategorie gehören und eher gerechten Anforderungen entsprechen, sind Bulwer-Lyttons „Rienzi“, Walter Scotts „Kenilworth“ und vielleicht noch „Der Abt“.

Mit der Erlaubnis, den Stoff selbst zu erfinden, ist jedoch dem Romandichter eine Pflicht auferlegt, die sich unter den Anforderungen an die epische Kunst nicht in dem Maße geltend macht: die Pflicht einer sorgfältigen Charakteristik. Der Epiker, dem mit den Begebenheiten und den Namen seiner Personen auch die Charaktere derselben überliefert sind, und der von der Sage und der Geschichte her bei seinen Zuhörern einige Bekanntschaft mit denselben voraussetzen darf, ist deswegen auch der Pflicht und der Mühe überhoben, die Charaktere weitläufig zu entfalten: seine Sache ist nur, daß er die Personen ihrem Charakter gemäß handeln und reden lasse; und in dieser Beziehung genügt dem Epiker oft ein einziges Wort, eine einzige Tat. Anders im Roman. Da hier die Wirklichkeit ganz oder doch zum größten Teile erst erfunden zu werden pflegt, so bringt der Leser nicht die Erwartung mit, wie die Personen ihrem längst gegebenen und bekannten Charakter gemäß handeln und reden, sondern vielmehr die, welchen Charakter sie überhaupt erst zeigen werden. Der Romanschreiber muß also von Anfang bis Ende darauf bedacht sein, seine Personen durch Reden zu charakterisieren: Taten und Reden sind hier nicht, wie im Epos, bloß Ergebnisse des Charakters, sondern zugleich Mittel der Charakteristik. Aber auch wirklich durch Taten und Reden: der gemeinte Charakter muß sich lebendig und wirksam an den Personen selbst erweisen und

in ihnen und durch sie. Es ist verfehlt, wenn man den Charakter, abgelöst von dem, welchem er eigen ist, zum Gegenstande einer besonderen Darstellung macht; man darf nicht sagen: Felix war gutmütig, aber schwach u. s. f., sondern man muß es dem Leser überlassen und es ihm überlassen können, aus der ganzen tätigen Erscheinung der Person sich gerade diesen Charakter zu entnehmen. Reden sind um vieles charakteristischer als Taten. Es gibt Zeiten und Völker, wo man es in epischen Dichtungen liebt, den Verlauf der Begebenheiten mit einem beinahe überwiegenden Dialog zu begleiten. Noch um so mehr muß im Roman, wo die Charakteristik so viel wichtiger ist, die Anwendung charakterisierender Reden vorteilhaft erscheinen. In der Tat gibt es auch genug Romane, die ganz oder doch beinahe ganz in Dialogen abgefaßt sind und damit in das Gebiet des Dramas hinübergreifen, weshalb es denn auch für Schöffe ein leichtes gewesen ist, seinen Roman „Abällino“ späterhin in ein Drama zu verwandeln, wie es umgekehrt auch nicht sonderlich schwer sein würde, aus Goethes erstem Drama, dem Götz von Berlichingen, einen dialogischen Roman zu machen; ja er ist gewissermaßen schon ein solcher.¹⁷⁾ In andern Romanen tritt an die Stelle des Zwiegespräches eine Formgebung, die damit verwandt, die auch dramatischer Art ist, die aber vom Drama mehr nur das lyrische Element, die Fixierung einzelner lyrischer Zustände festhält: das ist die Form der Briefe und die des Tagebuches, wie sie in Goethes „Werther“ vereinigt erscheinen. Ebenfalls dramatischer Art ist diese Form insofern, als eine Reihe von Briefen einem Dialog gleichkommt: sollten sie auch, wie im „Werther“, alle von einer und derselben Person sein, so ist es doch nur eine Reihe von Fragen ohne Antworten, und von Antworten ohne Fragen, zu denen man sich aber die Antworten und die Fragen gar wohl ergänzen kann; also die eine Hälfte eines Dialogs, dessen andere Hälfte sich von selbst versteht. Und die Selbstgespräche in einem Tagebuche stehen ganz gleich den Selbstgesprächen, den

¹⁷⁾ Auch „Jacques le fataliste“ von Diderot besteht fast ganz aus Dialogen, aber das Werk ist von so lockerem Gefüge, daß es kaum als Roman betrachtet werden kann; es ist eine Tendenzschrift, für die der Verfasser lediglich die Erzählungs- und Dialogform gewählt hat.

Monologen eines Dramas: es sind eben Gespräche, die man mit sich selber führt; man wird von der Leidenschaft so außer sich gesetzt, daß ein leidenschaftlicher Monolog, wenn auch nicht die Form, doch Wesen und Gehalt eines Dialoges hat. Aber es überwiegt bei dieser Auffassung und Darstellung des Romanstoffes das Individuell-lyrische; darum taugt auch eine solche Form recht eigentlich zum Ausdrucke einer von Moment zu Moment neu aufgeregten Empfindung, und sie hat von jeher ihre Anwendung besonders in solchen Romanen gefunden, die man sentimentale oder empfindsame nennt: an ihrer Spitze steht Goethes „Werther“.

Bei der Epopöe erweist sich als eine notwendige Folge ihrer sagenhaften Natur die Ausschließung des Komischen; es erweist sich, daß jedes komische Epos von vornherein eine mißglückte Unternehmung ist. Für den Roman, der sich einmal von jener ersten Grundforderung der sagenhaften Natur frei gemacht hat, gelten natürlich auch nicht die weiteren Folgen derselben; er braucht nicht sagenhaft zu sein, es steht ihm also auch das weite Gebiet des Komischen offen. Das Epos ruht so sehr mit beiden Füßen in der Einbildung, daß es einen fortgesetzten Widerspruch des Gefühles und des Verstandes, die Laune und den Spott nicht als herrschenden Charakter der ganzen Dichtung dulden mag. Am Roman hat dagegen vermittelst der verständigen Form der Prosa der Verstand einen solchen Anteil genommen, und das Gefühl ist durch die hier bedeutsamere Charakteristik zu solcher Wichtigkeit gelangt, daß sich beide wohl auch in ihren Widersprüchen können geltend machen, daß im Roman Spott und Laune zulässig sind, samt den Steigerungen und Veredlungen derselben, Ironie und Humor. Man nennt all dergleichen Romane im allgemeinen komische, während dann wieder insbesondere diejenigen komisch heißen, in denen die Wirklichkeit unter dem Lachen des Gefühls mit Laune angeschaut wird, und mehr mit Laune als mit Spott. Überwiegt dagegen der Spott, der lachende Verdruß des Verstandes, so heißt der Roman ein satirischer. Und so bilden denn auch die humoristischen wieder eine besondere Klasse. Diese letzteren zeichnen sich vor den übrigen komischen und überhaupt vor allen Romanen durch die große Einfachheit aus, durch

den Mangel an Verwicklung, der ihrer geschichtlichen Wirklichkeit eigen zu sein pflegt. Führt man „Noricks empfindsame Reise“ von Sterne, führt man die humoristischen Romane von Jean Paul auf den eigentlichen historischen Kern zurück, wie wenig bleibt da, wie wenige Begebenheiten, und in welcher einfachen Verknüpfung! Aber der Humor braucht nicht mehr, ja ein Mehreres würde ihm nur hinderlich sein. Denn eine größere Zahl und eine reichere und buntere Verwicklung der Begebenheiten würde die Produktion wie die Reproduktion innerhalb der angeschauten Wirklichkeit festbannen, während gerade der Humor sich über sie aufzuschwingen strebt; er braucht und faßt aus ihr nur einige wenige Punkte ins Auge und knüpft an diese ein reiches Gewebe. Spott und Laune sind nicht so mit wenigem zufrieden; sie verlangen immer neue und neue Situationen, die ihren Widerspruch reizen, denn Laune ist ja nur das Lachen der Sentimentalität; die Sentimentalität wird aber niemals in so nachhaltige Bewegung versetzt wie das Gemüt; deshalb bedarf auch die Laune einen öfter wiederholten Anstoß als der Humor, das wehmütige Lächeln des Gemütes.

Aber das Wesen des Humors ist schon ungemein viel geschrieben worden, ohne daß bisher eine Einigung darüber erzielt worden wäre.¹⁸⁾

Humor ist die gemütvolle und launige Betrachtung und Darstellung der menschlichen Dinge, Verkehrtheiten und Eitelkeiten, dieses ganzen Weltwirrwesens, aus einem milden, von eigenem Leid geläuterten Herzen heraus, aus einem Herzen, das die Menschen lieb hat und sie uns lieb machen will trotz ihrer Verkehrtheiten (Dr. E. Mackel).

In den satirischen Romanen macht sich der Verstand in höherem Grade geltend, als ihm das jemals in einer Epopöe würde verstattet sein. Gleichwohl macht er sich niemals so ausschließlich geltend, daß nicht auch das Gefühl mit seiner Laune hineinspielen sollte. Und so ist auch hier dem Roman immer noch in prosaischer Form ein poetischer Gehalt

¹⁸⁾ Vergl. die Einleitung des Werkes *Alter und neuer Humor* von Tony Kellen. Essen, Fredebeul & Koenen, 1910. — *Der Humor* Heinrich Seidels und Wilhelm Raabes. Dr. Knoegel: Berufsliche Streifzüge. Gotha, F. A. Perthes, 1910. S. 19—24.

gesichert. Erst in den eigentlich didaktischen Romanen sehen wir alle Poesie gänzlich beiseite geschoben, in solchen Romanen, mit denen es ganz eigentlich nur auf Belehrung des Verstandes abgesehen ist, in denen eine geschichtliche Wirklichkeit nur darum erzählt wird, um damit irgend eine philosophische oder moralische oder politische Tendenz oder dergleichen in lehrhafter Weise zu verfolgen. In solchen Romanen (Deutschland ist zu allen Zeiten reich daran gewesen, im 17. wie im 18. Jahrhundert; es sei erinnert an Friedrich Heinrich Jacobis „Woldemar“) hat die prosaische Form über das epische und poetische Wesen einen vollständigen Sieg davongetragen, denn die Einbildung ist hier ganz zur Dienerin des Verstandes, die angeschaute Wirklichkeit ganz zum bloßen Werkzeug ihrer Lehren herabgesetzt. Gewonnen hat man damit nicht viel, so wenig als mit dem didaktischen Epos. Im didaktischen Epos erscheint das didaktische Element nur unpaßlich für die poetische Darstellung, und im didaktischen Romane das epische Element unpaßlich für die prosaische; einem didaktischen Epiker möchte man am liebsten die Lehre, einem didaktischen Romanschreiber am liebsten die epische Wirklichkeit schenken, an welcher er lehrt.

Es gibt nun noch ein oder zwei Unterarten vom Roman, die sich zu dem, was gewöhnlich Roman heißt, ziemlich ebenso verhalten, wie die poetische Erzählung zur Epopöe. Es sind das die Erzählung und die Novelle.

Die poetische Erzählung unterscheidet sich darin von der Epopöe, daß jener ein kleinerer Umfang, eine geringere Verwickelung, ein leichter Inhalt eigen ist, daß ihre epische Wirklichkeit keine sagenhafte zu sein braucht und sogar erst vom Dichter erfunden sein kann, daß sie endlich deshalb Laune und Spott beinahe mit Vorliebe in sich aufnimmt. So vielseitig ausgebildet ist nun freilich der Unterschied zwischen der prosaischen Erzählung und dem Romane nicht. Denn schon der Roman bedarf keines sagenhaften Bodens, er kann aus Anschauungen der Gegenwart und aus einer freischöpfenden und erfindenden Phantasie hervorgehen, und Spott und Laune, Ironie und Humor können auch seine Dar-

stellung von Anfang bis zu Ende begleiten. Es bleibt daher nur dieser eine Umstand, daß die prosaische Erzählung in sich einfacher und minder verwickelt und von geringerem Umfange sei als der Roman. Und damit ist allerdings keine sonderlich scharfe Trennungslinie gezogen: denn verschiedene Personen und Zeiten haben für das Mehr oder Minder der Verwicklung und Ausdehnung auch einen verschiedenen Maßstab. Zudem halten auch Verwicklung und Ausdehnung nicht immer gleichen Schritt: es gibt erzählende Prosawerke, die in sich so kurz sind, äußerlich aber so lang und breit, daß man sie aus dem einen Grunde Erzählungen nennen könnte und aus dem andern Romane: so die humoristischen Erzählungen Jean Pauls; und umgekehrt liegt nicht selten in dem geringsten Umfange, wie ihn nur die sogenannten Erzählungen haben, eine Fülle des Inhalts, die für den weitläufigsten Roman hinreichen würde: Beispiel die Novellen des Cervantes. Daher herrscht denn auch unter den Schriftstellern wie im Publikum eine beständige Unsicherheit im Gebrauche dieser Namen.

Gebräuchlicher übrigens als die Benennung Erzählung ist eine von den Italienern und Spaniern entlehnte: *Novelle* (*novella, novela*). Und nicht selten wird in der Theorie wie in der Praxis ein Unterschied zwischen beiden gemacht und zwar in folgender Weise. Eine Erzählung, die ruhig vorwärts schreitet, den Verlauf der Begebenheiten beim allerersten Anfange beginnt und ihn in möglichst geradem Gange bis zum letzten Ende vollständig ausführt, eine solche gänzlich und rein epische Erzählung nennt man denn auch eine *Erzählung*. Nimmt dagegen die Darstellung einen mehr dramatisch bewegten Charakter an, verweist sie nur bei den bedeutameren und wichtigeren Situationen, zeigt sie ihren Helden gleich beim ersten Auftreten, so daß er durch Handeln und Leiden eine volle und gespannte Teilnahme in Anspruch nimmt, und bricht sie ab, wenn das Wesentliche geschehen und vollbracht ist, so daß sich der Leser das Minderwesentliche, das noch übrig bleibt, in eigenen Gedanken hinzu ergänzen kann: ist die Erzählung so beschaffen, so heißt sie eine *Novelle*. Eine Erzählung wird also z. B. damit beginnen, daß der Held von Vater und Mutter Abschied nimmt

Der Roman.

und in die Fremde zieht, und wird endigen mit dem Gastmahl und dem Tanz bei seiner Hochzeit; eine Novelle dagegen zeigt ihn, sowie sie anhebt, etwa gleich mitten in der Wanderung, weit fort in der Fremde, gleich in allerlei Reiseabenteuern, und sie ist schon fertig, sowie jeder sieht, daß es zu einer Hochzeit kommen müsse, aber bis zur Hochzeit selbst geht sie gerade nicht fort. Dieser Unterschied wäre ganz gut, und man müßte ihn billigen, wenn er nur durchzuführen wäre. Aber so scharf sondern sich die beiden Arten der Darstellung nicht überall. Man bedürfte dann eigentlich noch einiger Unter-Unterschiede; zur vollständigen Klassifikation würden noch novellenartige Erzählungen und erzählungsartige Novellen gehören. Zudem erscheint dieser Gegensatz auch insofern noch willkürlich, als er weder in dem Worte Erzählung, noch in dem Worte Novelle irgendwie sprachlich begründet ist. Die Italiener haben seit dem Ende des 13. Jahrhunderts, wo diese Gattung der Literatur bei ihnen beginnt, alle und jedwede erzählende Prosa, sobald man meinte, damit etwas bisher noch nicht Erzähltes oder nicht so Erzähltes zu berichten, und sobald der Umfang ein eng begrenzter, selbst wenn er der allergeringste war, novella genannt, d. h. eine kleine Neuigkeit. Novelle bedeutet mithin so viel wie Anekdote, und Anekdote hat ja auch ursprünglich ganz denselben Sinn und bezeichnet eine noch nicht herausgegebene, noch unbekannte, neue Geschichte.

Alle und jede eng begrenzte erzählende Prosa, auch die eigentlich historische, kann also mit dem Namen Novelle belegt werden. So enthält die älteste italienische Novellensammlung, die noch dem 13. Jahrhundert angehörenden „Cento novelle antiche“, unter andern eine ganze Menge solcher Stücke, die wir historische Anekdoten nennen würden, einzelne Taten und Reden von bedeutenden Personen des Mittelalters, die oft nur wenige Zeilen umfassen. Erst über ein halbes Jahrhundert später gelangte die italienische Novelle durch Boccaccios „Decameron“ zu einer größeren Kunst der ausführlichen Darstellung und wandte sich zugleich beinahe gänzlich von dem eigentlich Historischen ab. Aber wohl zu merken: erfunden hat Boccaccio keine einzige seiner hundert Geschichten, sie haben alle, wenn nicht historische, dann immer

sagenhafte Natur, die Darstellung hält sich in allen samt und sonders in der episch ausführlicheren Weise jener sogenannten Erzählungen, und gleichwohl nennt er alle Novellen. Und ebenso sind die spanischen Novellen beschaffen, z. B. die von Cervantes; auch sie würden nach jener Theorie Erzählungen zu nennen sein. Nur darin weicht Cervantes von Boccaccio ab, daß er den Inhalt seiner Novellen wohl größtenteils schon selber erfunden hat: er lebte aber auch in einer Zeit, wo in Spanien wie in andern Ländern das Epos und mit ihm die sagenhafte Richtung der Literatur längst abgestorben war. Nach all diesem ist es nichts als eine pure Willkürlichkeit, wenn wir nun die Sache geradezu auf den Kopf stellen wollen — und Erzählungen der Art, wie sie bei den Italienern und Spaniern Novellen heißen, Erzählungen nennen, solche aber, wie jene eigentlich gar nicht gekannt haben, gerade solche nur Novellen mit diesem italienischen und spanischen Namen. Der ganze Unterschied ist erfunden, wie jener zwischen Ballade und Romanze.

Noch mag, mehr als eine historische Notiz, bemerkt werden, wie man zuweilen Romane aus mehreren in sich abgeschlossenen, aber untereinander zusammenhängenden Novellen zusammengesetzt hat. Es gibt dergleichen Romane von Steffens, z. B. „Die Familien Walseth und Leith“ (1827) und „Die vier Norweger“ (1828); er hat dafür den Namen *Novellenzyklus* erfunden. Da hier das Ganze des Romans aus einer Reihe einzelner Novellen erwächst, so ist damit wenigstens doch wieder bestätigt, daß sich die Erzählung oder Novelle vom Roman unterscheidet durch ihre Einfachheit oder Kürze, oder mit andern Worten, daß sich die Novelle zum Roman verhalte wie die epische Rhapsodie zur Epopöe.

4. Die verschiedenen Arten der Romane.

Dem Stoffe nach unterscheidet man

1. den *historischen Roman* (mit geschichtlichem Stoffe oder Hintergrunde), der sich zum *biographischen Roman* gestaltet, wenn er das Leben einer bedeutenden historischen Persönlichkeit zur Grundlage hat.

2. den *Zeitroman* oder *sozialen Roman*, der Kulturzustände und Kulturfragen der Gegenwart behandelt.

3. den *Familienroman*, der in das Privatleben und zwar entweder als *Salonroman* in das der höheren Stände oder als *Volksroman* und *Dorfgeschichte* in das der unteren Volksklassen einführt.

4. den *Reise- und Seeroman* und die *Robinsonade* (ethnographischer, exotischer Roman), der seiner Natur nach durchweg auch *Abenteurerroman* ist, und den *wissenschaftlichen Roman*, der nach Art der Verneſchen Romane wissenschaftliche Kenntnisse in ansprechender Form vermittelt.

Dies sind die Hauptabteilungen, denen sich einzelne andere Arten anschließen, die der Vergangenheit angehören, wie die idyllischen *Schäferromane* (zu den Familienromanen gehörig) und die zu den Abenteuerromanen zu zählenden *Räuberromane*, die heutzutage meist nur mehr als *Kolportageromane* vorkommen.

Der *Zeitroman* ist ebenso wohl anzusehen als der naturwahrste Ausdruck dessen, was die jedesmalige Gegenwart erstrebt und verwirft, hofft und fürchtet, wie er wiederum zurückwirkt auf seine Zeit, und in die breiten Schichten der Leser neue Ideen einführt, die auf die Gestaltung der Zukunft mächtig einwirken.¹⁹⁾

Am meisten entspricht seiner nächsten Bestimmung der *Familienroman*, wenn er zum *Kulturromane* der mittleren Stände erweitert wird. Er schöpft aus dem Volke und wirkt auf das Volk zurück. Er verträgt eine gesunde Realistik und echten Humor. In Familienromanen ist die englische Literatur besonders reich. Es sind durchweg anständige Erzählungen, zumeist auf Spannung berechnet, aber ihre Lektüre wirkt beruhigend, da der Ausgang fast stets befriedigend ist. Als Unterhaltungslektüre sind diese Romane sehr geeignet, doch finden sich nur wenige darunter, die literarischen Wert haben. Durch Zuspizung der Idee wird

¹⁹⁾ Karl Rehorn: Der deutsche Roman. Köln, Ahn, 1890. S. 100.

der Familienroman zuweilen zum Roman des sozialen Problems.

Man unterscheidet zuweilen auch Stoffromane und Tendenzromane.

Die Stoffromane sind gegenständlicher, ganz vorwiegend auf die Erzählung der Haupthandlung und die Schilderung des mit ihr naturgemäß zusammenwachsenden Zeitbildes beschränkt.

Der Tendenzroman, in der allgemeinsten Bedeutung des Wortes, nimmt die Geschichte gewissermaßen nur zum Vorwande, um sich über allhand Fragen oder Ideen von großer Tragweite auszusprechen. So entstehen die eigentlich wissenschaftlichen, politischen, sozialen, religiösen und die Künstlerromane. Die Grundidee ist eine scharf ausgeprägte, die Geschichte an Interesse weit überwiegende, nicht ohne Künstlichkeit in dieselbe hineingelegte Idee. Die Tendenz ist ästhetisch gerechtfertigt, wenn sie die Geschichte, d. h. die Handlung, nicht schädigt, sondern zu neuer Bedeutung erhebt, wenn sie die Einheit des Kunstwerkes nicht merklich stört und nicht in prosaische Nüchternheit ausartet.²⁰⁾

Die Tendenzromane nennt man wohl auch Lehrromane, wenn die darin niedergelegten wissenschaftlichen Theorien stark hervortreten. Zu dieser Gattung ist hauptsächlich der Staatsroman zu rechnen, der wie jeder Lehrroman auf der Grenze zwischen Poesie und Wissenschaft steht.²¹⁾

Die Romane zerfallen nach dem in ihnen vorherrschenden Tone in ernste und komische. Die ernsten Romane können vorwiegend religiös, philosophisch, politisch, psychologisch, naiv oder sentimental sein. Die komischen Romane sind entweder humoristisch oder satirisch.

²⁰⁾ Gietmann: Poetik. S. 271.

²¹⁾ R. von Mohl: Die Staatsromane im 3. Band des Werkes: Die Geschichte und Literatur der Staatswissenschaften. Erlangen, Enke, 1856. — Dr. Friedrich Kleinwächter: Die Staatsromane. Wien, M. Breitenstein, 1891. — Moritz Brasch: Soziale Phantasiestaaten. Leipzig, Hühth, 1885. — Schlaraffia politica. Geschichte der Dichtungen vom besten Staate. Leipzig, F. W. Grunow, 1892. — Dr. Max Widmann: Albrecht von Hallers Staatsromane. Biel, Ernst Kuhn, 1894.

5. Die Novelle.

Über die Frage, inwiefern die Novelle vom Roman verschieden ist, gibt es eine Menge Theorien, aber ein ganz sicheres Unterscheidungsmerkmal hat noch kein Kritiker aufgestellt, wie schon aus den vorhin wiedergegebenen Erläuterungen Wackernagels zu ersehen ist. Vielfach wird ein tieferer Wesensunterschied überhaupt geleugnet und nur die größere oder geringere Länge als maßgebend angesehen. Immerhin wollen wir versuchen, die wichtigsten Merkmale noch etwas genauer festzustellen.

Die *Novelle* ist eine Dichtungsart, die namentlich in neuerer Zeit eine erweiterte Form und eine psychologische Vertiefung erfahren hat.

Im Gegensatz zu dem Roman, der ursprünglich seine Stoffe aus der alten Heldenzeit nahm, wählte die Novelle anfänglich ihre Gegenstände zunächst aus den Ereignissen der Gegenwart, worauf schon ihr Name (italienisch *novella*, französisch *nouvelle*) hindeutet; doch gibt es natürlich auch historische Novellen, deren Handlung in der Vergangenheit vor sich geht. Der Stoff der Novelle muß ein an sich selbst oder in seinen Folgen auffallender oder bedeutsamer Vorgang von ernster oder komischer Beschaffenheit sein. Die Novelle läßt im Gegensatz zum Roman, in welchem eine Entwicklung der Charaktere, mindestens des Helden stattfindet, fertige Charaktere aufeinander treffen, die sich in dem Kontakt nur zu entfalten, gewissermaßen auseinander zu wickeln haben. Damit die Wirkung des Kontaktes sich nicht zersplittere, dürfen nur wenige Personen in Mitleidenschaft gezogen werden, so daß das Resultat bald hervorspringen, d. h. die dargestellte Handlung kurzlebig sein wird. Eine besondere Eigentümlichkeit der Novelle besteht oft noch darin, daß „der Erzähler die Begebenheit keineswegs selbst erlebt, nicht einmal erfunden, sondern — man denke an jene von Jahrhundert zu Jahrhundert fortgeerbten, wieder und immer wieder behandelten Stoffe! — nur gefunden und etwa nach dem Geschmack und Verständnis seines Publikums angepaßt zu haben braucht“.²²⁾

²²⁾ Spielhagen: Neue Beiträge. S. 74 f.

Auch eine Novelle soll, ebenso wie ein Roman, nicht bloß unterhalten, sondern auch tiefere geistige Interessen wecken und anregen.

Goethe hat sich in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewandelter“ über das Wesen der Novelle ausgesprochen. Er fordert „eine Geschichte von wenig Personen und Begebenheiten, die gut erfunden und gedacht ist, wahr, natürlich und nicht gemein, so viel Handlung als unentbehrlich und soviel Gesinnung als nötig; die nicht stillsteht, sich nicht auf einem Flecke zu langsam bewegt, sich aber auch nicht übereilt; in der die Menschen erscheinen, wie man sie gern mag, nicht vollkommen, aber gut, nicht außerordentlich, aber interessant und liebenswürdig“; sie „hinterlasse uns einen stillen Reiz, weiter nachzudenken.“

Zu Eckermann sagte Goethe: „Was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit? Dies ist der eigentliche Begriff, und so vieles was in Deutschland unter dem Titel Novelle geht, ist gar keine Novelle, sondern bloß Erzählung oder was Sie sonst wollen. In jenem ursprünglichen Sinne einer unerhörten Begebenheit kommt auch die Novelle in den Wahlverwandtschaften vor.“²³⁾

Für Tieck war in seiner späteren Zeit das Charakteristikum der Novelle ein zufälliges Ereignis, das die Handlung aus ihrer bisherigen Richtung drängte und einen Umschwung herbeiführte. „Die Novelle,“ schreibt er, „wird immer jenen sonderbaren, auffallenden Wendepunkt haben, der sie von allen anderen Gattungen der Erzählung unterscheidet.“²⁴⁾ Für Tieck hatte übrigens der Zufall noch eine tiefere symbolische Bedeutung, weil man darin eine Offenbarung der tiefsten Mysterien des Lebens sehen sollte.²⁵⁾

Theodor Storm hat sich in einer Vorrede 1881 über die Theorie der Novelle eingehend geäußert. Die Novelle ist ihm nicht bloß „die kurzgehaltene Darstellung einer durch ihre Ungewöhnlichkeit fesselnden und einen überraschenden

²³⁾ Goethes Gespräche. Ausgabe v. Biedermanns. 2. Auflage. 3. Band. Leipzig, v. Biedermann, 1910. S. 335.

²⁴⁾ Schriften. Berlin 1828—1846. II. Band. S. 87.

²⁵⁾ J. Minor: Tieck als Novellendichter. Akademische Blätter. 1848. S. 129 ff.

Wendepunkt darbietenden Begebenheit“ (nach Tiecks Forderung); sie ist viel mehr. Sie kommt an Geschlossenheit und epischer Spannung dem Drama nahe; sie ist „die Schwester des Dramas und die strengste Form der Prosadichtung.“²⁶⁾

Ähnlich wie Tieck sagt Langmesser: Die Novelle will einen in seiner Besonderheit nicht leicht wiederkehrenden Fall, eine eigentümliche Handlung oder einen Konflikt voll seltener Verkettung zur Darstellung bringen.²⁷⁾ Wenn aber der Inhalt der Novelle die Grenzen einer durch Neuheit anziehenden Anekdote nicht zu überschreiten braucht, so verlangt hingegen die Form eine um so sorgfältigere Behandlung. Der Dichter soll die Begebenheit mit wenigen Strichen anschaulich und lebendig zeichnen; die Diktion soll kräftig und zugleich zierlich sein. Dabei ist neben der Charakterschilderung die Ausmalung der augenblicklichen Lage der handelnden Personen von vorzüglichem Belange, denn gerade hierin pflegt die Novelle ihren Schwerpunkt und ihren eigentümlichen Reiz zu finden.²⁸⁾

Nur selten wird die Novelle in gebundener Form behandelt; sie ist dann ein novellistisches Gedicht.

Kleinere Novellen nennt man auch wohl *Novelletten* oder einfach Erzählungen. Einen zeitlich oder inhaltlich noch unbedeutenderen Stoff behandelt meist die *Skizze*, die wohl auch öfter den Stoff einer gewöhnlichen Novelle enthält, aber infolge ihrer knappen Fassung auf diese Bezeichnung keinen Anspruch machen kann. Oft enthält die Skizze nur eine Darstellung irgend einer Szene aus dem Menschen- oder Naturleben, ein Stimmungsbild oder dergleichen. Diese Gattung, die man früher kaum gekannt hat, ist hauptsächlich durch die moderne Tagespresse, die kurze, abgeschlossene Feuilletons erzählenden Inhalts im Umfang von 200—300 Druckzeilen in großen Mengen braucht, sehr gefördert worden.²⁹⁾

²⁶⁾ Vgl. darüber Albert Köster: Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Gottfried Keller. Berlin 1904. S. 119.

²⁷⁾ C. f. Meyer. Berlin, Wiegandt und Griepen, 1905. S. 277.

²⁸⁾ Dr. Friedrich Beck: Lehrbuch der Poetik. 7. Auflage von Dr. H. Holland. Leipzig, Hermann Zieger, 1896. S. 26.

²⁹⁾ Vgl. E. Lefebvre: Le conte, caractère, origine. Paris 1885. — H.S. Canby: The short story in english. London, G. Bell & Sons, 1909.

III.

Die neueren Richtungen des Romans.

1. Realismus und Naturalismus.

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

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

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

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

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

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

²⁾ Karl Bleibtreu, a. a. O., S. 30.

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

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

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

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

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

⁵⁾ H. Mielke, a. a. O. S. 8.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁾ Le Roman expérimental. S. 48.

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

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

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

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

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

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

⁹⁾ Brunetière, S. 33 f.

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Der Impressionismus.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Der Symbolismus.

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

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

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

4. Psychologische Romane.

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

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

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

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

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

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

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

5. Die Heimatkunst.

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

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

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

¹⁸⁾ Kunstwart, 13. Jahrgang, 6. Heft.

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

—————