



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Der Roman**

**Keiter, Heinrich  
Kellen, Tony**

**Essen, Ruhr, 1912**

II. Der Roman und die erzählende Dichtung.

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

## 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.<sup>1)</sup>

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:

---

<sup>1)</sup> 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 Voss“).

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*.<sup>2)</sup> 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.<sup>3)</sup>

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

---

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

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

Der Roman.

Grimm. Die Erzähler der Romantik haben mit Vorliebe völlig freierfundene Märchen gedichtet.<sup>4)</sup>

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*.<sup>5)</sup> 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-

---

<sup>4)</sup> 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.

<sup>5)</sup> 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 Lucian<sup>6)</sup> sagt, der Roman sei eine Unterhaltungslektüre, die durch die Zierlichkeit und Anmut der Darstellung und durch die Vermittlung 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.“<sup>7)</sup>

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.<sup>8)</sup>

<sup>6)</sup> Wahre Geschichte I, 1.

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

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

Goethe stellt in seinem „Wilhelm Meister“<sup>9)</sup> 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.<sup>10)</sup>

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;

<sup>9)</sup> 5. Buch, 7. Kapitel.

<sup>10)</sup> 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.“<sup>11)</sup>

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.<sup>12)</sup> 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,

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

<sup>12)</sup> 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.“<sup>13)</sup>

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,

---

<sup>13)</sup> 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.<sup>14)</sup>

### 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.<sup>15)</sup>

Was das Verhältnis zwischen Roman und Epos betrifft, so kennzeichnet Wilhelm Wackernagel in seinem Werk *Poetik, Rhetorik und Stilistik*<sup>16)</sup> 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

<sup>14)</sup> 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.

<sup>15)</sup> Otto Ludwig: Werke. Leipzig, Max Hesse. 6. Band, S. 206.

<sup>16)</sup> 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.<sup>17)</sup> 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

<sup>17)</sup> 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 vermittelt 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.<sup>18)</sup>

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

---

<sup>18)</sup> 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.<sup>19)</sup>

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 trägt 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 Zuspitzung der Idee wird

<sup>19)</sup> 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.<sup>20)</sup>

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.<sup>21)</sup>

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.

<sup>20)</sup> Gietmann: Poetik. S. 271.

<sup>21)</sup> 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, Hüh, 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“.<sup>22)</sup>

<sup>22)</sup> 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.“<sup>23)</sup>

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.“<sup>24)</sup> Für Tieck hatte übrigens der Zufall noch eine tiefere symbolische Bedeutung, weil man darin eine Offenbarung der tiefsten Mysterien des Lebens sehen sollte.<sup>25)</sup>

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

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

<sup>24)</sup> Schriften. Berlin 1828—1846. II. Band. S. 87.

<sup>25)</sup> 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.“<sup>26)</sup>

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.<sup>27)</sup> 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.<sup>28)</sup>

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.<sup>29)</sup>

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

<sup>27)</sup> C. f. Meyer. Berlin, Wiegandt und Griepen, 1905. S. 277.

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

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