



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Der Roman

**Keiter, Heinrich
Kellen, Tony**

Essen, Ruhr, 1912

Zweiter Abschnitt. Der Inhalt des Romans.

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

Zweiter Abschnitt.

Der Inhalt des Romans.

Der Inhalt des Romans

I.

Die Idee.

In einem Roman kann entweder eine Person oder eine Gruppe von Personen oder eine Reihe von zusammenhängenden Begebenheiten der Hauptgegenstand der Darstellung sein, aber auf alle Fälle muß der Roman eine Idee haben, d. h. eine innere Einheit der Geschehnisse. Eine bloße Lebensbeschreibung in Romanform mit allen möglichen interessanten Ereignissen mag eine amüsante Lektüre gewähren, ist aber kein Kunstwerk, wenn sie sich nicht durch besondere Eigenschaften auszeichnet.

Wie alle Poesie, so hat auch der Roman die Aufgabe, Geistiges zu veranschaulichen in sinnlichem Gewande und das Wirkliche darzustellen im Lichte der Idee. Der Weg zur Idee ist ein zweifacher: entweder *f i n d e t* der Dichter die Idee oder er *g e w i n n t* sie durch den Stoff.

In den meisten Fällen kommt nicht der Dichter zur Idee, sondern die Idee zum Dichter.

Aber wie kommt sie zu ihm? Das weiß eben nur der Dichter zu sagen. Dem einen fällt sie wie ein Blitzstrahl in die ahnungslose Seele; dem anderen erscheint sie nach tiefen Studien und langem Sinnen, sie erhebt sich ihm aus einem formlosen Chaos in leuchtender Klarheit. Diesem ist sie zuerst ein dunkles Gefühl, das sich allmählich zur Schärfe des Gedankens emporarbeitet, jener endlich gewinnt sie aus langjährigen Erfahrungen.

In allen diesen Fällen hängt das Finden der Idee vom „Naturzwang des Genies“ ab; d. h. die Idee drängt sich dem Dichter gegen seinen Willen auf; er wird gleichsam *g e z w u n g e n*, sie aufzunehmen. Denn er handelt in dem

Augenblick, wo er sie empfängt, nicht mehr freitätig, sondern steht unter dem Einflusse seines dichterischen Geistes.

Aber der Dichter kann die Idee auch mit geistiger Freiheit gewinnen. Er spürt ihr nach, bis er sie findet. Doch auch in diesem Falle zeigt sich ein Einfluß des dichterischen Naturzwanges. Im Innern des Dichters regt sich die Ahnung der Idee; aber sie ist nur noch Ahnung, sie ringt nach Klarheit. Der Dichter hat noch keinen prägnanten Ausdruck für sie gefunden, sie ist ihm noch nicht reif genug, hervorzutreten. Darum geht der Dichter aus, die Idee (eigentlich die Form der Idee) zu suchen, und eben dieses Suchen geschieht in geistiger Freiheit. Lange Zeit kann vergehen, viele Anläufe können gemacht werden, ehe der rechte Wurf gelingt. Oft kann, wie Schiller in seinem Briefe an Körner sagt, „eine einzige und nicht immer wichtige Seite des Gegenstandes einladen, ihn zu bearbeiten, und erst aus der Arbeit selbst entwickelt sich Idee aus Idee.“

Goethe schuf seinen „Wilhelm Meister“, als er den Höhepunkt seiner Entwicklung erreicht, als er zu der Überzeugung gelangt war, daß harmonische Ausbildung des ganzen Menschen das höchste Ziel des Menschen sei. Freytag hatte das Glück des Volkes in der Arbeit erkannt: „Soll und Haben“ war die Frucht dieser Erkenntnis.¹⁾

Einige der besten englischen Romane sind durch ganz triviale Vorfälle entstanden. „That Lad o' Lowrics“ entstand im Keime dadurch, daß ein Trupp Fabrikmädchen über einen Platz in Manchester zog, wo hinter einem Fenster die Dichterin als Schulmädchen ihre Arbeiten machte. „Adam Bede“ war das Ergebnis einer Geschichte, die George Eliots Tante erzählte, die in ihrer Jugend bei einem unglücklichen Mädchen die letzte Nacht im Gefängnis zugebracht und es am folgenden

¹⁾ Die von Karl Emil Franzos herausgegebenen selbstbiographischen Aufsätze „Die Geschichte des Erstlingswerks“ (Leipzig, Adolf Töte, 1894) enthalten zwar interessante Erinnerungen, gehen aber durchweg nicht auf die wichtige Frage ein, wie der Dichter zu einer Idee kommt. — Wie Wilhelm Hegeler die Idee zu seinem Roman „Pastor Klinghammer“ fand, erzählt er in einem Essay „Wie ein Roman entstand“ (Literarisches Echo, 6. Jahrgang (1903—4), Sp. 422—424.)

Tage auf das Schaffot begleitet hatte. Clark Russell stand eines Tages am Meeresufer, als eine Tonne verfaultes Pökelfleisch vor seinen Füßen angeschwemmt wurde. Das Fleisch war von der Mannschaft eines vorüberkommenden Schiffes, das kurz darauf ein Wrack wurde, über Bord geworfen worden, und die Besatzung hatte wegen des ihr gelieferten verdorbenen Fleisches gemeutert. Daraus entstand „Wreck of the Grosvenor“; Russell war seitdem ein erfolgreicher Romandichter. James Payns bester Roman „Lost Sir Massingberd“ wurde durch die Beschreibung eines Baumes angeregt, der, obgleich er von außen fest erschien, inwendig bis unten hohl war. In dieses hohle Gefängnis hätte ein Knabe hineinfallen und niemals wieder entkommen können; aus dieser Vorstellung entstand James Payns Meisterwerk.

Sobald der Dichter die Idee in der einen oder andern Art empfangen hat, wird er nicht selten auch schon Teile der Handlung, wie Umrisse hervorragender Personen, ja selbst schon einzelne bestimmte Szenen aus sich heraus schaffen. Manchmal wird er, noch ehe er die Idee in eine scharf umrissene Form gebracht, unwillkürlich schon einzelne Abschnitte der Handlung entwerfen, die er später dem Ganzen einfügen kann.

Auch der Stoff kann sich dem Dichter bieten. Vielleicht ist es eine merkwürdige Begebenheit in der Geschichte der Völker, ein Zeitereignis, ein großartiger, kühner Charakter, ein eigenes Erlebnis. Einem solchen Stoffe muß dann der Dichter den ideellen Gehalt abzugewinnen suchen. So wurde Goethe von der volkstümlichen Gestalt Fausts angezogen, sie poetisch zu behandeln. Aber in ihrer ursprünglichen Form war sie für den Dichter unbrauchbar. Nun sehe man, welche großartige Umwandlung die Phantasie des Dichters mit dem gefundenen Stoffe vorgenommen. Wie ist der Grundgedanke der Faustsage: die Macht des Menschengeistes über Elemente und Geister, zu einer erhabenen, welterschütternden Idee umgeschaffen! Aus dem Magier, der das Volk zu täuschen sich zur Aufgabe macht, wird der Vertreter des titanischen, nimmer rastenden, immer weiter strebenden, endlich in unendlicher Wissensgier sich selbst zer-

störenden Menschegeistes! In welcher Weise in der Seele des Dichters dieser Prozeß vor sich geht, das hat Freytag am Schauspieldichter sehr schön in seiner „Technik des Dramas“ geschildert, und seine Darstellung paßt in dieser Beziehung auch auf den Romandichter: „In der Seele des Dichters gestaltet sich die Dichtung allmählich aus dem rohen Stoff, dem Bericht über irgend etwas Geschehenes. Zuerst treten einzelne Momente: innerer Kampf und Entschluß eines Menschen, eine folgenschwere Tat, Zusammenstoß zweier Charaktere, Gegensatz eines Helden gegen seine Umgebung, so lebhaft aus dem Zusammenhange mit anderen Ereignissen heraus, daß sie Veranlassung zur Umbildung des Stoffes werden. Diese Umbildung geht so vor sich, daß die lebhaft empfundene Hauptsache in ihrer die Menschenseele fesselnden, rührenden oder erschütternden Bedeutung aufgefaßt, von allem zufällig daran Hängenden losgelöst und mit einzelnen ergänzenden Erfindungen in einen einheitlichen Zusammenhang von Ursache und Wirkung gebracht wird. Die neue Einheit, welche dadurch entsteht, ist die Idee des Dramas. Sie wird der Mittelpunkt, an welchen weitere freie Erfindung wie in Strahlen anschießt, sie wirkt mit ähnlicher Gewalt, wie die geheimnisvolle Kraft der Kristallbildung, durch sie wird Einheit der Handlung und Bedeutung der Charaktere, zuletzt der ganze Bau des Dramas hervorgebracht.“²⁾

So muß auch der Romandichter den Gedanken, der den Erscheinungen der Welt und des Geistes zugrunde liegt, erfassen, ihn weiter bilden und zur Idee erheben. — Hierbei entsteht die Frage nach den *Eigenschaften*, die die Idee haben muß, und da möchten wohl die folgenden als die unerläßlichsten aufzustellen sein. Die Idee muß

1. der dichterischen Behandlung fähig,
2. ihrer würdig,
3. eine allgemein menschliche,
4. eine gesunde sein.

Die Idee muß eine gewisse Bedeutung haben, so daß der Leser am Schluß der Geschichte sich geistig gestärkt und ge-

²⁾ Gustav Freytag: Die Technik des Dramas. 9. Auflage. Leipzig, S. Hirzel, 1901. S. 9.

hoben fühlt. Sie muß allgemeine Gültigkeit beanspruchen, so wie die Ideen, die der Philosoph oder der Historiker aus der Weltgeschichte gewinnt. Sie muß in das Reich des Schönen und damit auch in die Reiche des Wahren und Guten einführen. Das gilt selbst vom humoristischen Roman der Cervantes, Dickens, Thackeray; wenn scheinbar die Bedeutung den Geschehnissen abgeht, so steht doch immer ein schönes Bild im Hintergrund, das sich aus der poetischen Behandlung des Unbedeutenden abhebt. Ob der Leser diese Idee in Worten auszusprechen vermag, darauf kommt es nicht an, aber er muß sie irgendwie inne werden. Sie braucht auch im Roman nirgends ausgesprochen zu sein, ja es dient zu gar nichts, wenn sie aufdringlich betont wird; sie muß nur die Handlung wirklich tragen und sich in ihr als siegreich erweisen.³⁾ Der Wert eines Buches ruht nicht in seiner Fehlerlosigkeit, sondern in seinem Gehalt, in der Größe seiner Schönheit.

1. Ideen, die der dichterischen Behandlung fähig sind.

Alles, was sich ohne Vermittlung der Phantasie an den Verstand wendet, ist von der Poesie ausgeschlossen. Abstrakte Ideen als solche kann mithin der Roman nicht darstellen, er muß sie in reale verwandeln. So ist das Gottesbewußtsein eine abstrakte Idee, die nur der Philosoph zur Auffassung zu bringen vermag; der Dichter aber wandelt sie in die Idee des religiösen Bedürfnisses um, und so wird sie brauchbar für ihn. George Sand behandelt im „Spiridion“ die Umwandlung der religiösen Überzeugung in einem hochbegabten Menschen. Das ist eine gefährliche Aufgabe. Solche Umwandlungen können sich in hochgebildeten Geistern nur durch Mitwirkung des Verstandes vollziehen, das Gefühl wird von untergeordneter Bedeutung sein. Ein Überwiegen der Reflexion, ein beständiges Abwägen des für und Wider ist unausbleiblich, d. h. die Poesie geht verloren. In der Tat zeigt das der genannte Roman. Die verstandesmäßige Entwicklung wiegt

³⁾ Gietmann: Poetik. S. 249.

vor, die für die Poesie notwendige Erregung durch das Gefühl wird vermisst. Diese Idee ist also keine reale.

Eine sehr reale Idee ist die *L i e b e*, weil sie auf das innigste mit dem Leben des einzelnen wie der Gesamtheit zusammenhängt. Sie ist deshalb auch zu allen Zeiten und bei allen Völkern Hauptinhalt der Poesie geworden. Für den Roman ist sie von der größten Bedeutung, da sie, wie noch ausführlicher dargelegt werden soll, auf die Entwicklung und Umwandlung des Individuums großen Einfluß ausübt.

Gleichfalls reale Ideen sind die Ideen der *Ar b e i t*, des *V o l k s w o h l s*, der *B i l d u n g*.

Für Romandichter hat es in der neueren Zeit etwas Verlockendes gehabt, die Arbeit zu schildern. Julian Schmidt sagt sogar: „Der Roman soll das deutsche Volk da suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei der Arbeit.“ Dieser Ausspruch dient Gustav Freytags „Soll und Haben“ als Motto, und man könnte ihn auch manchem späteren Roman voransetzen.

Arbeit ist neben der Liebe das häufigste Thema, das in modernen Prosadichtungen geschildert wird. Und das ist auch leicht begreiflich, denn nie hat die Arbeit eine so große Rolle gespielt, wie heutzutage. Hanns von Sobeltitz betitelt einen seiner Romane sogar geradezu „Arbeit“. Der Untertitel lautet: Roman aus dem Leben eines deutschen Großindustriellen. Der von ihm geschilderte Fabrikant Fritz Haltern erinnert übrigens in vielen Zügen an Alfred Krupp.

Max Krezer schildert in seinem „Meister Timpe“ den Verzweilungskampf des Kleingewerbes, des alten ehrsamten Handwerks gegen die unermessliche Macht des modernen Großbetriebs, des Fabrikwesens, den ungleichen Kampf der Menschenkraft gegen den Maschinenbetrieb, des Individuums gegen die kompakte Masse konzentrierter maschineller Kräfte und Mittel.

Theodor Duimchen zeichnet in seinem Roman „Bruch“ (1904) die deutsche, speziell die Dresdener Geschäftswelt vor und nach dem Kriege von 1870/71, die Gründerperiode und die darauf folgende Krisis. Es ist zwar nur ein Ausschnitt aus jener Periode, und doch ist es ein Kulturroman mit weiten Perspektiven.

May Geißler zeigt in „Am Sonnenwirbel“ (1904), wie auf der Höhe des bayerisch-böhmischen Waldes der alte Einfielman und Waldphilosoph, der Sachsenhesselhans, die Bewohner bewegt, das aus alter Zeit überkommene Klöppeln, das sich nicht mehr rentiert, aufzugeben und lieber Kartoffeln zu bauen und Vieh zu züchten. Auch im „Moordorf“ (1906) behandelt Geißler ein Kulturproblem, indem er zeigt, wie unter harter Arbeit eine Moorgegend urbar gemacht wird. Geißler versichert übrigens: „Der Bauer Sachsenhesselhans lebt, die übrigen Figuren des Romans leben auch; von ihnen, von den Lebenden habe ich, was ich schrieb. Die Gedanken gehören jenen, — die Form ist mein. So sehr sind wir dieses Dichterischen in der Prosa entwöhnt, daß wir es für unwahr halten, sobald es sich zeigt. Aber wir Dichter, die wir zwischen grünen Feldbreiten aufgewachsen sind, wir, die der Morgen- gesang der Vögel durch glückliche Jugendjahre geweckt, die das Abendlied der heimkehrenden Bauern als einen Reichtum schätzen lernten und die im Feiertagsfrieden ländlicher Arbeitstage den herrlichen Segen empfinden durften, wir wissen das besser. Und wir lassen uns das gute Recht, dichterisch zu gestalten, d. h. den Alltag in gesteigertem Ausdruck in die Sphäre des Idealen zu erheben, nicht verkümmern.“

Früher sagte man häufig: Geld und alles, was damit zusammenhängt, bildet kein reines dichterisches Motiv. Diese Auffassung ist aber irrig. Die wirtschaftlichen Verhältnisse spielen im modernen Leben eine so große Rolle, daß in vielen Fällen die Geldfragen nicht zu umgehen sind. Zola hat sogar das Geld als Motiv eines ganzen Romans gewählt, seines bekannten Börsenromans „L'Argent“.

Wertvoll für den Romandichter sind auch alle Konflikte, die innerhalb des Lebens der Seele vor sich gehen, z. B. die Konflikte zwischen Liebe und Ehre, Ehre und Pflicht, Pflicht und Liebe usw., die schon unendlich oft behandelt wurden, stets aber neu bleiben. Hier treten gleich reale und für ein bestimmtes Individuum höchst bedeutende Ideen in Widerstreit und rufen gewaltige Revolutionen hervor.

„Zwischen Himmel und Erde“ von Otto Ludwig ist ein erschütterndes hehres Lied auf die Pflicht der Entsagung und die Reinheit der Ehe.

Wilhelm Raabes Erzählungen sind erfüllt von dem Glauben an die Macht des Guten, die sich offenbaren müsse. Den Gegensatz des zur Entfagung bereiten Idealismus und des rücksichtslosen Materialismus zeigt Raabe in ergreifender Weise in seinem gemütvollen „Hungerpastor“ (1864). Moritz Freudenstein hat es durch seinen rücksichtslosen Egoismus zum Hofrat gebracht, während Hans Unwirsch, ein Gemütsmensch, als Hungerpastor an der fernen Ostsee endet. Und dennoch preist Raabe diesen glücklich, weil nicht der äußere Glanz, sondern der innere Wert allein auf die Dauer zufrieden macht.

Der Romandichter soll nicht ausdrücklich an eine andere Wirkung seines Kunstwerks denken, als an das ästhetische Wohlgefallen. Der Nutzen der Geistesbildung und je nach dem Gegenstand auch die sittliche Förderung des Lesers erfolgt von selbst.

Wenn aber ein Schriftsteller dasjenige ausdrücklich beabsichtigt, was der würdig dargestellte Gegenstand naturgemäß wirkt, nämlich je nach seiner Beschaffenheit geistige Belehrung oder sittliche Förderung oder religiöse Erhebung, so ist er entweder unfähig, ein reines Kunstwerk zu schaffen, oder er hält seine Leser für unfähig, dieses zu verstehen. So kommt es, daß z. B. Erzählungen für die Jugend oder das mindergebildete Volk häufig moralisierend oder überhaupt belehrend gehalten sind. Solche Werke können ihren Zweck sehr wohl erfüllen, und aus dem Grunde soll den Verfassern kein Vorwurf gemacht werden, aber rein ästhetisch betrachtet gehören ihre Arbeiten zu einer untergeordneten Art.

2. Ideen, die der dichterischen Behandlung würdig sind.

Die Idee des Romanes muß eine gewisse Bedeutung haben, muß sich über das Niveau des Alltäglichen erheben, muß weite Aussichten eröffnen auf Welt und Menschheit. Sie muß die Lebens- und Geisteskraft eines Menschen (des Helden) in Anspruch nehmen und durch ihn selbst die Menge interessieren oder begeistern können. Sie muß „kräftig sein, tüchtig, in sich abgeschlossen, damit sie den göttlichen Auftrag, produktiv zu sein, erfülle“ (Goethe). Die bedeutende Idee

aber erfüllt in doppelter Weise ihren „göttlichen“ Auftrag. Einmal, indem sie die Seele des Helden, ihres Trägers, mit aller Gewalt zu ergreifen und zu Taten zu führen imstande ist; zum andern, indem sie es dem Dichter, je nach dem Grade ihrer Bedeutung, leicht macht, das von der erzählenden Dichtung überhaupt geforderte Weltbild zu geben. Denn je bedeutender die Idee ist, um so mehr verwandte und ähnliche Ideen sowohl als auch entgegengesetzte wird sie finden. Ihre Strahlen werden sich nach den verschiedensten Seiten ausbreiten und alles mit ihrem Lichte erleuchten, und so wird der Dichter schon durch die Bedeutung der Idee gezwungen, ein weites Gebiet des Seins in den Kreis seiner Darstellung zu bringen. Denn seine Aufgabe ist es ja, der Idee ihren vollständigen Ausdruck zu geben.

Eine solche bedeutende, ja vielleicht die bedeutendste aller für den Roman brauchbaren Ideen ist die der *a l l g e m e i n e n B i l d u n g*, die Goethe zum Mittelpunkte seines „Wilhelm Meister“, Immermann seiner „Epigonen“, Jean Paul seines „Titan“ machte. Diese Idee ist eine weltbewegende; denn an dem Gebäude der Bildung arbeitet die ganze Menschheit, arbeitet Vergangenheit und Gegenwart, arbeitet hoch und niedrig, und so muß in einem solchen Roman die ganze Menschheit, soweit sie auf den Einzelnen bezogen werden kann, zur Darstellung kommen. Diese Aufgabe ist aber, bei dem jetzigen Reichtum des Wissens, in ihrem ganzen Umfange für den modernen Dichter fast unlösbar.

Eine gleichfalls bedeutende Idee ist die der *A r b e i t*, die aber weniger als die Idee allseitiger Bildung die ganze Menschheit in sich schließt. Wenn letztere Idee die Menschheit in allen ihren Verhältnissen, besonders in ihren größten und höchsten berührt, so beschränkt sich die erstere auf bestimmte Kreise der Gesellschaft. Weil aber Tätigkeit das Gesetz der Welt ist und jede Art der Arbeit nur eine andere Art der Erscheinung der Idee ist, so kann durch An- und Nebeneinanderreihung verschiedener Arten von Arbeit wohl ein vielumfassendes Bild entstehen, wie es Freytags „Soll und Haben“ gibt, dem sich die „Verlorene Handschrift“ anschließt. Alle diese Ideen erheben uns über das Kleinliche der Wirklichkeit. Sie führen uns ein in das Reich des Großen, Erhabenen.

Aber, könnte man einwenden, in den Romanen der Humoristen sucht man eine bedeutende Idee doch wohl vergebens? Allerdings scheint es so, und man wird sie in der Tat in vielen sog. „humoristischen“ Romanen vermissen; aber deren Verfasser verdienen eben darum auch den Namen „Humoristen“ nicht; sie sind bloß Komiker, Spaßmacher. Der humoristische Dichter behandelt stets eine hohe Idee; wir erinnern in dieser Beziehung nur an Cervantes und Jean Paul.

Niedrige Ideen sind, wie von der Kunst überhaupt, vom Romane besonders auszuschließen, weil er auf der Peripherie der Kunst steht und gar leicht ins Prosaische herabsinkt. Wir stehen nicht an, alle Dichtwerke, die auf die Bezeichnung „Roman“ Anspruch machen, aber keine bedeutende Idee zum Mittelpunkt haben, als in ihrer ersten Bedingung verfehlt zu erklären. Unsere moderne Romanliteratur bietet in dieser Hinsicht viel Mittelmäßiges. Den meisten Romanen liegt entweder gar keine Idee unter, oder eine sehr spießbürgerliche Moral, die nur gewaltsam zum Vorschein kommt. Gewöhnlich geht es nach Schillers bekanntem Spruche: Das Laster erbricht sich und die Tugend setzt sich (häufig sehr präventiös) zu Tische (wie bei Eugène Sue und Genossen). Fast immer ist es der Stoff, der diese Romane anziehend machen soll: Räubergeschichten, transatlantische Abenteuer, Kriminalvorfälle vornehmer und gemeiner Art, lockere Geschichten mit pikantem Reiz aus den höheren oder niederen Ständen usw.

Schückings „Schloß Dornegge“, so reich an bedeutenden Gedanken im einzelnen, zeigt in seiner Ganzheit eine erschreckliche Leere. In der Tat ist man am Ende des Romans gedrängt zu fragen: aber weshalb ist dieser Roman geschrieben? Denn der Leser ist nicht imstande, aus den interessanten Begebenheiten und Charakteren ein Ergebnis zu ziehen. Aus anderen Romanen hätte etwas werden können, wenn der Dichter es verstanden hätte, die verborgene Idee zu erfassen.

Große Romandichter haben stets eine bedeutende Idee zum Mittelpunkt ihrer Romane gemacht. Die harmonische Ausbildung des ganzen Menschen ist, wie schon erwähnt, Idee des Goetheschen Romanes, der „Epigonen“ von Immermann, des „Titan“ von

Jean Paul, mit einiger Einschränkung auch von Kellers Roman „Der grüne Heinrich“. Die Ausbildung des Charakters behandeln Bulwers „Pelham“, Dindlages „Tolle Geschichten“, Reuters „Ut mine Stromtid“. Die Idee der materiellen Arbeit benutzte Freytag für „Soll und Haben“, Spielhagen für „Hammer und Amboss“, die Idee der geistigen Arbeit dagegen Freytag für „Die verlorene Handschrift“. Die Idee des Volkswohls wählte Bulwer für „Rienzi“, Spielhagen für „In Reih' und Glied“, und „Die von Hohenstein“. Humanität ist der Grundgedanke von Auerbachs „Landhaus am Rhein“. Die Umwandlung durch harte Schicksale veranschaulicht Goldsmiths „Landprediger“; die unheilvolle Folge einer verbotenen Leidenschaft des Herzens Goethes „Wahlverwandtschaften“. Die Macht der Liebe bringen Goethes „Werther“ und Brachvogels „Falstaff“ zur Darstellung, die Folgen eines irregeleiteten Rechtsgefühls Kleists in „Michael Kohlhaas“.

3. Allgemein menschliche Ideen.

Der Leser muß an der Idee Anteil nehmen können; sie muß seinem, dem modernen Geiste verwandt sein. Sie darf der Anschauungs- und Gefühlsweise der Zeit nicht fremd geworden, sie muß ewig jung, stets wieder in neuer Gestalt darstellbar sein. Ein echter Roman wird daher seinen Wert behalten durch alle Zeiten. Romane, die ephemere Ideen behandeln, Ideen, die von der wild bewegten Oberfläche des geistigen Wogens der Gegenwart geschöpft sind, Ideen, die verschwinden, sobald sich der Sturm gelegt, werden mit eingetretener Windstille vergessen werden. Häufig genug ist und wird der Roman für die Zwecke einer Partei — man denke an die Freidenker des 18. Jahrhunderts — mißbraucht; der Roman soll kein ersterbendes Echo der Gegenwart sein, sondern das Ewige, Geistige im Spiegel des Zeitlichen schauen lassen. Vergessen sind die zahlreichen Romane des 18. Jahrhunderts, die der Mode des Tages, den freigeistigen, frivolen Ideen huldigten. Und vergessen wird man auch

die Romane politischer Schriftsteller, die die Zeitströmung benutzten, ihre Ansichten unter das Volk zu bringen. Auch in historischen Romanen wird noch oft dem Leser zugemutet, sich für Ideen zu erwärmen, die seinem Geiste durchaus fern liegen; an Gefühlen Anteil zu nehmen, die er als Moderner nicht mehr versteht, sich heimisch zu fühlen in einer grauen Vergangenheit, die geistig bedeutungslos ist.

Selbst Gustav Freytag gesteht in der Vorrede zu „Ingo und Ingraban“ mit Bezug auf die Vergangenheit: „Auch haben die alten Ahnen eine unbequeme Vornehmheit; sie wenden dem modernen Enkel nur ein Gewisses von menschlichem Empfinden zu, sie gestatten ungern, lange in ihrer Gesellschaft zu verweilen.“

4. Gesunde Ideen.

Die Idee eines Romans soll nicht den richtigen Grundsätzen der Gesellschaft widerstreben. Geht durch diese aber zeitweise ein kranker Zug, so ist es nicht Aufgabe des Dichters, das Bild des kranken Zeitalters bloß zu fixieren, sondern ihm ein gesundes Gegenbild gegenüber zu stellen. Heinse stürzt in seinem „Ardinghello“ alle Gesetzgebung um, und will Gemeinschaft der Frauen und Güter eingeführt wissen, stellt sogar den Grundsatz auf, nur die Gesundheit stecke die Grenze der Lust. Bulwer sucht in „Eugen Aram“ einen Mörder zu idealisieren, der durch seine Tat die Mittel zur Befriedigung seines Wissensdurstes erlangen wollte. Daß dieser gelehrte Mörder aber keine Gewissensbisse empfindet, ja die Tat hartnäckig leugnet, ist das Ungesunde. Dumas der Jüngere bringt in mehreren seiner Romane die Halbwelt zur Darstellung und will beweisen, daß die Courtisane durch Liebe zu einem reinen Jüngling ihre eigene Reinheit sich zurückeroberne. Spielhagen hat seinen problematischen Naturen zu wenig gefestigte entgegengesetzt. Gutzkow zeigt in den „Rittern vom Geiste“ nur Schatten; — wo sind die Lichtseiten? Wenn aber der Dichter eine ungesunde Idee zum Gegenstande seiner Darstellung machen will, so muß aus dem Verlauf der Handlung hervorgehen, daß die Idee ungesund ist, und die Niederlage der ungesunden muß den Triumph der gesunden bilden.

Dann muß der Dichter nicht allein die Krankheit schildern, sondern auch die Genesung. So behandelt Sacher-Masochs Novelle: „Venus im Pelz“ eine nicht allein ungesunde, sondern auch lächerliche Idee. Der Held findet nämlich den höchsten Genuß seiner Liebe darin, daß seine Geliebte ihn geistig und körperlich auf jede Weise martert. Das schöne Weib tut ihm denn auch den Gefallen und peitscht ihn weidlich. Schließlich aber sagt der Held zu seinem Freunde: „Die Kur war grausam, aber radikal, und was die Hauptsache ist, ich bin gesund geworden.“ Insofern behandelt auch die Novelle indirekt eine gesunde Idee, allein derartige pathologische Erscheinungen, die nach den Erzählungen des erwähnten Verfassers sogar in der medizinischen Welt die Bezeichnung Masochismus erhalten haben, eignen sich wenig zu einem literarischen Kunstwerk und wirken oft sehr nachteilig auf die Leser ein.

Gustav Frenssen hat seinem Roman „Hilligenlei“ als Motto zum 100. Tausend die Verse vorangestellt:

Seht hier die Bilder, die ich gemalt von allerlei Krankheit,
die uns jezo verwirrt: von Sinnengier, Trägheit und Trunksucht,
und von Goldgier, und Armut, und Lüge, und von der Seele
bitterer Not, die auf staubigem Wege das Ew'ge verloren.
Notland hab' ich gemalt und wilde mühsame Meerfahrt. —
Fragst du, warum ich das tat? Aus Freude an Not und am Irren?
Aus Erbarmen malte ich dies. Es mache dich fähig,
das Gesunde zu sehn, das Natürliche, und wie es jammert
unter der Peitsche der Gier und dem Joch der engenden Sitte,
und zu stellen dein Leben auf Grund, der heilig und ewig.

Der Dichter will also belehrend wirken, und dieser gute Wille ist überall auch da anzuerkennen, wo man mit ihm über den von ihm eingeschlagenen Weg und die von ihm empfohlenen Mittel anderer Ansicht ist.

Die Idee eines Romans soll gesund sein — ob aber die aus der gesunden Idee herstammenden Handlungen mit dem in einem bestimmten Lande oder zu einer bestimmten Zeit herrschenden Sittengesetz übereinstimmen oder nicht, ist dabei ohne Einfluß. Nur die in diesen Handlungen sich verkörpernde Idee ist sittlich oder unsittlich. Zuweilen wird ein Dichter angegriffen und sein Werk als unsittlich verschrien, obschon die ihm zugrunde liegenden Ideen im höchsten Grade sittlich sind.

für Handlungen aber, die notwendig aus der Idee hervorgehen oder deren Gegensatz bilden, ist der Dichter nicht verantwortlich. Es kommt nur darauf an, ob die Gesamtidee eine sittliche ist. Romane, die es sich zum Ziel setzen, gerade unsittliche Ideen ohne einen sittlichen Hintergrund zu behandeln, sind auch vom ästhetischen Standpunkte aus verwerflich. Ohne Zweifel ist z. B. die Ehe eine sowohl vom religiösen als vom sozialen Standpunkte aus geheiligte Institution. Wer nun demgegenüber das Evangelium schrankenloser Sinnlichkeit predigt (wie Schlegel in „Lucinde“), dessen Richtung ist unsittlich und verwerflich.

Es erhebt sich jetzt die Frage: Welche Ideen sind in ihrem Wesen nach für den Roman brauchbar? Hierauf antworten wir: Eine jede Idee, die fähig ist, das von der epischen Poesie überhaupt geforderte Bild, ein Weltbild in größerem oder kleinerem Maßstab zu geben. Daraus geht hervor, daß die Idee des Romans stets von einer gewissen kulturhistorischen Bedeutung ist, weil sie mit dem geistigen Leben der Zeit, in der der Roman spielt, auf das innigste verwachsen ist. So läßt sich Schillers Ausspruch begreifen, daß man aus den Romanen eines Volkes seine Geschichte schreiben könne.

Auch die Idee der Liebe ist für den Roman eine Idee von kulturhistorischer Bedeutung, so wenig sie es auch zu sein scheint. Sie ist ja innig mit dem Leben des einzelnen und der Gesamtheit verwachsen; in dem Streben, das geliebte Wesen zu erringen, wird der Held in vielfache Beziehungen zur Außenwelt kommen und dies ermöglicht es dem Dichter, ein umfassendes Bild zu geben. Ebenso die aus der Idee der Liebe zu folgernde Idee der Ehe. Zwar dreht sich das Familienleben des einzelnen in einem engen Kreise — wenn aber ein Dichter sich zur Aufgabe gemacht hätte, die Idee der Ehe nach allen Seiten hin zu beleuchten, so würde er den Palast und das Schloß, das Haus des Wohlhabenden und die Hütte des Armen, so würde er das Familienleben der Fürsten und des Adels, der Geldaristokratie, des Mittelstandes und des Armen in den Kreis seiner Darstellung ziehen müssen, und so imstande sein, dem Leser ein viel umfassendes Gemälde vorzuführen.

Von weitestem kulturhistorischem Umfange ist die Idee der Bildung; einmal weil die Bildung über die ganze Welt zerstreut ist und die ganze Menschheit an dem „Wunderbau der modernen Kultur“ arbeitet; dann weil die Bildung des Individuums um so vielseitiger sein wird, je mehr es sich in der Welt bewegt (So in „Wilhelm Meister“). Auch die religiösen, politischen und sozialen Ideen wird jeder sofort als kulturhistorische erkennen.

5. Die Tendenz.

Wie hat sich nun der Dichter zur Idee zu stellen? Darf er sie mit denselben günstigen Augen betrachten, wie der Held es tut? Darf er sie als die bedeutendste Idee hinstellen und demgemäß alle übrigen Ideen zurücksetzen? Mit nichten! Da würde er in einen Fehler verfallen, den gerade er besonders zu vermeiden hat: er würde tendenziös. Tendenz ist das Bestreben, eine Idee als die in ihrer Gattung einzig richtige darzustellen, die entgegengesetzten aber mit allen Mitteln zu verdunkeln. Oder auch: nur eine Idee, über deren Größe und Tragweite sich noch streiten läßt, in einseitiger Weise darzustellen, den verwandten gar keinen Raum zu lassen. Die hieraus folgende Schilderung kann recht gut Wahrheit enthalten — wohlgemerkt aber nicht die ganze Wahrheit, und wer die halbe Wahrheit als die ganze hinstellt, handelt unrecht. Solche Darstellungen bieten nur die Vorderseite, nicht aber auch die Rückseite, und eben deshalb ist die Darstellung tendenziös. Der Leser wird getäuscht, weil das audiatur et altera pars nicht beachtet ist. Die Nachteile, die durch ein solches Verfahren für den Dichter sowohl wie für sein Werk entspringen müssen, sind leicht zu erkennen. Er wird ungeduldig gegen gleichberechtigte Erscheinungen auf dem Gebiete des Geistes, dagegen blind für die Mängel seiner Idee; er wird weniger gewissenhaft in der Wahl seiner Mittel, er wird didaktisch, anstatt veranschaulichend.

In dem historischen Roman „Die Kreuzritter“ von Heinrich Sienkiewicz hat die national-polnische Auffassung die Schatten im Bilde der deutschen Ordensritter ins Schwarze übertrieben. List, Betrug, Heuchelei, Meuchelmord, Frauen-

raub und Frauenmord, Appigkeit und Grausamkeit, mit einem Worte, ein Übermaß von Schlechtigkeit herrscht unter den Ordensrittern. Während selbst einem polnischen Schurken der Eid heilig ist, ist der Treubruch für einen Kreuzesritter eine selbstverständliche Sache. Auf deutscher Seite nur selten ein schwacher Lichtschimmer, auf polnischer Seite dagegen unendlich viel Licht und Herrlichkeit, so daß man manchmal unwillkürlich an den Kontrast der römischen Teufel und altgermanischen Engel in den Romanen von Felix Dahn denkt.⁴⁾

Man verarbeite nicht in einem Roman politische Zeitartikel, wie es Konrad von Volanden in der Erzählung „Die Sozialdemokraten und ihre Väter“ tut. Volanden läßt seine Helden lange Reden halten und sogar (S. 99—104) eine ganze Reihe von Zeitungsausschnitten vorlesen, um die Absichten der nationalliberalen Partei nachzuweisen. Letzteres mag in einer politischen Zeitung oder Broschüre am Platze sein, nicht aber in einem Roman.

Vielleicht dürfte hier der Ort sein, ein Wort über *katholische* und *protestantische Belletristik* zu sagen, denn die Trennung der Konfessionen ist naturgemäß auch auf das literarische Gebiet übertragen worden. Es gibt Romane und Erzählungen, deren Verfasser offensichtlich ihre Konfession hervorkehren und dann ausgesprochenermaßen auch nur für die Anhänger ihrer Konfession schreiben.

Außer den ausgesprochenen Tendenzromanen gibt es aber auch andere, in denen der Verfasser mehr oder weniger unwillkürlich seinen konfessionellen Standpunkt verrät. Von diesen gilt, was Veremundus (Karl Muth) sagt: „Der Dichter vermag, trotz alles Strebens, sowohl objektiv in der Form, als auch objektiv in der Sache zu bleiben, seine Lebensbeobachtungen doch nur so wiederzugeben, wie er, und nur er sie sieht. Poesie allerdings bleibt Poesie, ob sie nun aus einem katholischen oder protestantischen Gemüt entsprossen, und es ist daher Unsinn, schlechtweg von katholischer oder nicht katholischer Poesie reden zu wollen. Eine Verschiedenheit ist nur insofern denkbar, als die poetischen Ideale verschiedengläu-

⁴⁾ Die Kreuzritter. Nach des Verfassers Volksausgabe aus dem Polnischen übertragen von Theophil Kroczeł. Graz, Styria, 1904. 1. Band. Einleitung von Dr. Joh. Ranftl. S. X f.

biger Dichter, wie diese selbst verschieden sind, als sie ihre poetischen Gedanken und Empfindungen an Begebenheiten, Lebenserscheinungen, Seelenstimmungen, religiöse Überlieferungen und Einrichtungen anknüpfen, die ihnen je nach ihrer Zugehörigkeit zu diesem oder jenem Bekenntnis näher liegen und daher vertrauter sind als andere.“⁵⁾

Auch diejenigen Kritiker, die gegen ausgesprochene Tendenzromane sind, verwehren es einem Dichter nicht, seine religiösen Anschauungen durch einen oder mehrere seiner Helden vertreten zu lassen. Karl Muth schreibt: „In den letzten Jahren ist gegen mich oft der Vorwurf laut geworden, ich hätte dem Thesenroman in der Literatur jede Bedeutung, ja sogar alle Existenzberechtigung abgesprochen. Ich habe mich indes einer solchen Torheit nie schuldig gemacht. Alles, was ich wollte, war, daß man ein ausgesprochenes Tendenzwerk, dessen Begriff ich klar umschrieben hatte, nicht als etwas anderes ausbebe, als was es ist und als was es seiner Anlage, seinem Ursprung und seinem Zweck nach sein kann. Niemals würde ich einen mit Geschick und mit Geist geschriebenen Thesenroman, ja selbst nicht einen konfessionellen Streitroman als eine an sich müßige, unnütze oder bedeutungslose Sache ansehen.“⁶⁾

Unter einem Tendenzroman unkünstlerischer Art versteht Muth einen Roman, dem zu religiösen, nationalen, politischen oder humanitären Zwecken lehrhafte Elemente beigemischt sind, der also als Mittel zur Verbreitung irgend einer lehrhaften Grundidee gilt. Unkünstlerisch gilt ihm der Roman deswegen, weil diese didaktischen Partien nicht in der poetischen Darstellung aufgegangen sind. Er will aber trotzdem die literarische Berechtigung nicht abstreiten, solche katholische Tendenzromane zu schreiben, weil sie ein erfolgreiches Mittel sind, geistigen Ideen ein Publikum zu schaffen, das auf diesem Wege am besten erreicht und ergriffen wird und weil auch die Vertreter anderer Richtungen sich dieses Mittels bedienen.

⁵⁾ Steht die katholische Belletristik auf der Höhe der Zeit? Mainz, Franz Kirchheim, 1898. S. 7.

⁶⁾ Die Wiedergeburt der Dichtung aus dem religiösen Erlebnis. Gedanken zur Psychologie des katholischen Literaturschaffens. Kempten, Kösel, 1909. S. 163.

Es kann auch unter Umständen einem Dichter gelingen, die Tendenz durch große innerliche Teilnahme und vertiefte Psychologie so poetisch zu gestalten, daß sie ganz in echter Poesie aufgeht, wie es Cervantes im „Don Quixote“ und Bourget in einzelnen seiner modernen Romane gelungen ist.⁷⁾

Lorenz Krapp sagt: „Nicht das Ablauschen der Technik der Modernen, nicht der Anschluß an die Nichtkatholiken schafft uns Katholiken große Künstler; nur das Sichvertiefen in unsere eigenen Kräfte, in den Wahrheits- und Schönschatz unseres Glaubens, der zu einem Bestandteil unserer Persönlichkeit wurde, in die reichen Gefühls- und Gemütschätze unseres Volkes.“⁸⁾

Sowohl bei den Katholiken als auch bei den Protestanten hat sich der Tendenzroman zu hoher Blüte entfaltet. In der italienischen Literatur vertritt die katholische Richtung der Jesuitenpater Bresciani, der in seiner Dichtung: „Der Jude von Verona“ besonders die politischen Geheimbünde in Veruruf zu bringen suchte. Der spanischen Literatur gehört Fernan Caballero an. In Deutschland ist es K. von Bolanden, der in seinen Romanen gegen Protestantismus und Liberalismus polemisiert. Außerdem gibt es, ebenso wie auf protestantischer Seite, eine Reihe erzählender Schriftsteller mit ausgesprochener konfessioneller Richtung. Die Romane dieser Autoren halten bei sonstigen unleugbaren Vorzügen „in ihrer tendenziösen Nuanzierung einer ästhetischen Analyse nicht

⁷⁾ P. Dr. Josef Froberger: Weltanschauung und Literatur. Friedliche Gedanken zum katholischen Literaturstreit. Trier, Paulinus-Druckerei, 1910. S. 134 f.

⁸⁾ Für die hier berührte Streitfrage vergleiche man außerdem: Karl Muth: Die literarischen Aufgaben der deutschen Katholiken. Gedanken über katholische Belletristik und literarische Kritik, zugleich eine Antwort an seine Kritiker. Mainz, Kirchheim, 1899. — Heinrich Falkenberg: Katholische Selbstvergiftung. Kevelaer, Bußon u. Bercker, 1903. Derselbe: Wir Katholiken und die deutsche Literatur. Bonn, Karl Georgi, 1909. — Richard v. Kralik: Die katholische Literaturbewegung der Gegenwart. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte. Regensburg, Habbel, 1909. Derselbe: Ein Jahr katholischer Literaturbewegung. Regensburg, Habbel, 1910. — Alex. Baumgartner, S. J.: Die Stellung der deutschen Katholiken zur neueren Literatur. Freiburg, Herder, 1910.

stand.“⁹⁾ Ebenjowenig aber auch die Tendenzromane anderer Richtung. Da hat Sacher-Masoch einen Roman geschrieben: „Die Ideale unserer Zeit“. Er will darin zeigen, daß den Deutschen unserer Tage der Sinn für alles Höhere abhanden gekommen, daß dagegen äußerer Glanz, Reichtum und Genuß ihre Götter geworden, und führt zum Beweise ein staffagenreiches Panorama vor, das mit der schwärzesten Tusche ausgeführt ist, denn die Tendenz verlangt es. Seine Personen sind allerdings elende Kreaturen, aber nun zu behaupten, sie seien die Vertreter des modernen Deutschtums, das ist eine unverzeihliche Kühnheit. Eine solche Einseitigkeit in der Darstellung der Idee — und diese Einseitigkeit ist eine natürliche Folge der Tendenz — ist durchaus unkünstlerisch.

Der Dichter soll nämlich die Idee objektiv entwickeln. Er muß das Verhältnis untersuchen, in dem sie zu verwandten und entgegengesetzten steht. Er wird sie neben ähnliche Ideen stellen müssen; er wird den Grad ihrer Verwandtschaft mit anderen Ideen, endlich die Existenzberechtigung seiner Idee den feindlichen gegenüber festzustellen suchen.

Bei Jeremias Gotthelf lag die Tendenz im Ausgangspunkte seines Schriftstellerberufes. Er wollte nicht „für große Helden, nicht einmal für eidgenössische“ schreiben, sondern „das fogen. Kleine, aber dem Weisen das Wichtigste, auch mit den gewichtigsten Worten darstellen.“ Dadurch, daß er Volksschriftsteller wurde, hat er sich, wie R. Saittschick meint, gleichsam aller ästhetischen Kritik entzogen, da die ästhetischen Begriffe nur von den Gebildeten gepflegt werden, das Volk aber noch keine strenge Vorstellung vom Schönen kennt und das Nützliche und Schöne in eins zusammenfaßt, wie sie auch in der Natur gegeben vorliegen. Seine Phantasie ist aber so gewaltig, bilderreich und anziehend, daß die Tendenz keineswegs die Zeichnung seiner Charaktere durchdringt. In den meisten seiner Werke steht die Tendenz in keinem Zusammenhang mit dem eigentlichen poetischen Gehalte. Darin hat sich das gesunde Naturell Gotthelfs gezeigt, daß der starke Druck der Tendenz der poetischen Seite keinen Schaden zufügen konnte

⁹⁾ Morrenberg: Die katholische Literatur. S. 4.

und nach vergeblichen Versuchen, die Phantasie zu untergraben, sich bloß in Anhängeln und mechanisch hineingezwängten Tiraden ablagerte.¹⁰⁾

Dostojewsky ist nicht bloß ein interessanter Schilderer russischer Zustände und ein gewaltiger dichterischer Verklärer russischen Wesens, sondern auch ein bewußter Apostel der innerlichsten Kräfte des russischen Volkes, von denen er die tiefste Überzeugung hat, daß sie nicht allein Rußland zu einer ungeheuren Geschlossenheit und Macht steigern, sondern auch die westliche Kultur in ihrer jetzigen Richtung brechen und mit ihrem Geiste zu etwas Neuem umbilden werden. Man findet also bei Dostojewsky keine reine Objektivität. „Er ist vielmehr tendenziös“, sagt Otto Julius Bierbaum,¹¹⁾ „aber er ist es in so kolossaler Art, wie es nur ein Genie sein kann, dessen verstandesmäßige Absichten nicht als Absichtlichkeiten, sondern als Selbstverständlichkeiten seines jeweiligen Stoffes zutage treten. Man weiß bei ihm schon nach den ersten Seiten gleich das „Wie und Wann“, genau wie bei Shakespeare. Mit andern Worten: Er hat die geniale Naivität der Tendenz. Es ist das gleiche, wie mit der naiven, selbstverständlichen Absicht einer natürlichen schönen Frau zu gefallen. Sie liegt in ihr, ist wie ein Reflex ihres Wesens, wirkt ohne Zuhilfenahme des bewußten Willens und daher ohne jeden fatalen Beigeschmack, während die Gefallsüchtige durch ihre Absichtlichkeit den feineren Sinn genau so abstößt, wie der ästhetisch empfindliche Leser durch bewußte aufdringliche Tendenz von einem Kunstwerke abgestoßen wird. Es besteht bei der Lektüre Dostojewskys vielmehr die Gefahr, daß wir, ob auch im Anfang von richtigem Instinkte zu abweisender Stimmung aufgebracht, nach und nach so in den Bann seiner großen Persönlichkeit und Kunst kommen, daß wir schließlich das gefährliche Fremde, für uns Giftige seiner Art gar nicht mehr spüren.“

Je bedeutender die Idee ist, desto mehr Anhänger und Gegner wird sie finden. Die ersteren, die bis dahin vereinzelt

¹⁰⁾ R. Saittschik: Meister der schweizerischen Dichtung. Frauenfeld. J. Huber, 1894. S. 4 f.

¹¹⁾ Dostojewsky. München, R. Piper & Co., 1911. S. 2 f.

standen, werden in ihrer Anerkennung und Verteidigung sich vereinigen, die anderen werden gegen sie ankämpfen. Auf welche Schwierigkeiten stößt nicht die soziale Idee in „In Reih' und Glied“, Schwierigkeiten, die sich sowohl innerhalb der Idee wie außerhalb erheben. Gegen diese kämpft die Hauptidee. Ob sie siegreich aus dem Kampfe hervorgeht, hängt stets von der Idee selbst und den Umständen ab. Siegt sie, so kann der Dichter das Ende zu einer Symbolisierung der Idee gestalten, wie es Auerbach im „Landhaus am Rhein“ getan hat. Die Idee der Humanität findet hier einen glänzenden Ausdruck in dem Kriege der Nordstaaten Amerikas gegen den Süden. Letzterer, der Verteidiger der Sklaverei, muß unterliegen. So hat der Dichter den Kampf für das Ideal des Menschentums auf den historischen Schauplatz übertragen und dort den Kampf ausfechten lassen.

Und darin liegt die erste Aufgabe des Romans. Entwicklung der Idee, Darstellung des Kampfes um das Dasein im Reiche des Geistes in sinnlichem Gewande. Deshalb sagt Vischer: „Das Gebiet des Geistes ist das Feld, auf dem der Roman seine Schlachten schlägt.“

Spielhagen vertritt sogar den Standpunkt, „daß es sich überall, wo die epische Phantasie waltet, schließlich gar nicht um den M e n s c h e n handelt, wie er sich als Individuum darstellt, in dieser oder jener besonderen Situation, erfüllt von diesem oder jenem Gefühl, oder in Konflikt mit einem anderen Individuum als handelndes Wesen unter dem Druck dieser oder jener Leidenschaft, sondern vielmehr um die M e n s c h h e i t, um den weitesten U b e r b l i c k über die menschlichen Verhältnisse, um den tiefsten E i n b l i c k in die Gesetze, die das Menschenleben regieren, die das Menschenleben zu einem Kosmos machen.“¹²⁾

6. Die Idee als Leitmotiv.

Die Art, wie die Idee gleichsam als Leitmotiv einen Roman durchzieht, ist bei den einzelnen Dichtern sehr verschieden.

¹²⁾ Beiträge. S. 67.

Was Goethe theoretisch als „Verzahnung“ bezeichnet und empfiehlt: Wichtige Dinge, leitende Ideen, frühere Begebenheiten, die für die Handlung bezeichnend sind, bedeutsam einzuführen und öfter zu erwähnen, um die Aufmerksamkeit des Lesers zu erregen und seine Erinnerung zu schärfen — das hat er selbst und mancher andere große Erzähler mehr oder weniger bewußt befolgt. Die „Wahlverwandtschaften“ bieten ein besonders lehrreiches Beispiel für diese Art leitmotivischer Einführungen und Wiederholungen in Hinsicht auf Ideen, ja auf Gebärden. In Schillers „Geisterseher“ ist gleich am Anfang die Prophezeiung des Armeniers ein flugberechnetes Erregungsmoment. Gustav Freytag sagt uns in seinen Lebenserinnerungen ausdrücklich, daß er die Idee seines Romans „Soll und Haben“ in dem leitenden Anfangskapitel in einem bestimmten Satze ausgesprochen habe. Es ist genau, wie wenn so oft der Musiker in der Einleitung eines Constückes die Motive kurz anklingen läßt, die im weiteren Verlaufe ausführlicher thematisch behandelt werden.

Besonders reizvoll ist es, dies Verfahren bei Th. Fontane zu verfolgen, zumal er selbst auf das Leitmotiv in seinem letzten Roman, dem „Stechlin“, hingewiesen hat. Er schreibt nämlich 1896 an Geheimrat Karl Robert Lessing in einem Briefe, in dem er zuerst seinen eben beendeten Roman „Der Stechlin“ erwähnt: „Um diesen See handelt es sich, trotzdem er nur zu Anfang und zu Ende mit etwa 5 Zeilen vorkommt. Er ist das Leitmotiv.“¹³⁾

An diesen See knüpft sich eine Legende, daß immer, wenn irgendwo auf der Erde ein Erdbeben oder eine Eruption stattfindet, der einsame märkische See einen schäumenden Wassertrichter bildet, aus dem ein krähender roter Hahn aufsteigt. Diese Legende wird übrigens nicht bloß am Anfang und am Ende des Romans erwähnt, sondern ist auch an einigen andern Stellen dazwischen Gegenstand des Gesprächs. Wenn der Dichter selbst aber ausspricht, daß dieser lokale Mythos „das Leitmotiv“ bildet, so hebt er diese poetische Idee weit über das hinaus, wofür es der oberflächliche Leser wohl halten könnte.

¹³⁾ Briefe Fontanes. 2. Sammlung. 2. Band. Berlin, F. Fontane & Co., 1910. S. 388.

Der näheren Einsicht wird es nicht entgehen, daß das Hineinspielen einer gewissen Romantik in das moderne Milieu und der mehrfach betonte unterirdische Zusammenhang des entlegenen märkischen Winkels mit den großen tellurischen Revolutionen der weiten Welt ein fein berechnetes Stilmittel des großen Poeten Fontane sein soll: dem Stechlin-See und dem Adelsgeschlecht, das nach ihm heißt, wird dadurch etwas Besonderes gegeben, das von vornherein spannt, das Interesse erweckt, und immer wieder das scheinbar Nüchterne und Gewöhnliche in eine höhere Sphäre des Wunderbaren emporhebt. Der leichte Humor, der dieses Legendäre ironisiert, sorgt dann wieder für die realistische Einordnung.

Die Frage wird nahe liegen, ob Fontane das, was er hier selbst als „Leitmotiv“ bezeichnet hat, auch in seinen anderen Romanen und Novellen als stilistisches Verfahren angewandt hat. R. Sternfeld bejaht diese Frage auf Grund einer Untersuchung, die wir im Nachfolgenden wiedergeben.¹⁴⁾ Es ergibt sich daraus die Fontane eigene Vereinigung des überlegten Disponierenden und des poetisch Intuitiven; denn es wäre sehr verfehlt, aus der besonnenen und planmäßigen Anlage eines Kunstwerks auf das Überwiegen der Reflexion über die Intuition schließen zu wollen. Fontane hat nur ein Stilmittel angewandt, das wir mehr oder weniger bei allen großen Epikern in Poesie und Prosa nachweisen können.

Bei Fontane kommt noch etwas hierher Gehöriges besonders zur Geltung, worauf er immer wieder in seinen Briefen aufmerksam gemacht hat: daß es bei poetischen Erzählungen besonders wichtig sei, den richtigen Anfang zu machen. Daß dieser Anfang alles sei, betont er aufs schärfste, wie etwa Richard Wagner von Liszts „Symphonischen Dichtungen“ besonders das rühmt, daß schon nach wenigen Anfangstakten der Hörer rufen könne: „Genug, ich habe alles!“ Statt vieler Stellen sei nur eine sehr bezeichnende zitiert, die sich in einem Briefe Fontanes an Karpeles (18. August 1880) findet: „Das erste Kapitel ist immer die Hauptsache und in dem ersten Kapitel die erste Seite, beinah die erste

¹⁴⁾ R. Sternfeld: Das Leitmotiv bei Th. Fontane. Vossische Zeitung. 1910. Nr. 345.

Zeile. Bei richtigem Aufbau muß in der ersten Seite der Keim des Ganzen stecken. Daher diese Sorge, diese Pufferei.“ Das war in der Zeit, als Fontane nach seinem großen Roman „Vor dem Sturm“ daran ging, die lange Reihe seiner erzählenden Kunstwerke zu eröffnen. Aber jener große Roman selbst fällt mit seinen Anfängen schon in eine viel frühere Zeit; Fontane erzählt später, daß er die ersten Kapitel bereits im Winter 1863 auf 64 geschrieben habe, und meint, daß diese Kapitel auch wohl die besten des ganzen Werkes geblieben seien. Es wäre also zu fragen, ob — wie in seinem letzten großen Romane, dem „Stechlin“ — auch in dem ersten jenes von ihm als notwendig hingestellte leitmotivische Verfahren schon zu finden sei.

In der Tat ist dies der Fall, und zwar in einer Art, die für den Dichter Fontane so ganz bezeichnend ist. Der Held des Romans, Levin v. Vitzewitz, wird im ersten Kapitel am Weihnachtsabend 1812, auf der Fahrt von Berlin zu seinem heimathlichen Schlosse, nach Bohlisdorf geführt. Dort in der Kirche liest er auf einem Grabstein einen Vers, dessen letzte Zeile „Und kann auf Sternen gehen“ „einen tiefen Eindruck auf ihn macht, von dem er sich keine Rechenschaft geben kann.“ Dieses ist nun das leitende Motiv oder das Motto des Ganzen, (man beachte, daß Motiv und Motto denselben Wortstamm haben). Im Laufe des Romanes enthüllt sich uns die Bedeutung des Verses. Eine Ideenassoziation verbindet das Bild, das er gibt, mit Marie, der Tochter des „starken Mannes“, und ihrem „Gazekleid mit Sternchen von Goldpapier“. Levin liebt dieses Mädchen (die holdeste aller Fontaneschen Frauengestalten), ohne sich dessen bewußt zu sein, denn eine unstätte Leidenschaft fesselt ihn an die kapriziöse Katinka v. Sadalinski. Der innerste Ausdruck dieser in seinem Herzen schlummernden Liebe zu Marie, also ein echtes Leitmotiv, ist jene Verszeile, was später ganz deutlich hervortritt, wenn es bei einem neuen Ausbruch der Sehnsucht Levins nach Katinka heißt: „Die Sterne flimmerten immer heller; er sah hinauf und in seiner Seele klangen plötzlich wieder die Worte jener Bohlisdorfer Grabsteininschrift: „Und kann auf Sternen gehen“: da fiel alles Verlangen von ihm ab. Er sah noch das Bild Katinkas, aber es verdämmerte mehr und mehr, und der Friede des Ge-

mütes kam über ihn.“ Marie selbst sagt später: „Und vor dem Altar liegt der Grabstein mit dem schönen Spruch, den ich mir seitdem wohl hundert Mal vorgesprochen habe. Mir ist dann immer, als wüchse ich und könnte fliegen.“ Schließlich wird das glückliche Paar in Bohlsdorf getraut, und der alte Seidentopf predigt über den Vers: „Und kann auf Sternen gehen.“

Doch, wie es in einem Musikstück mehrere Leitmotive geben kann, so auch hier neben dem herzedeutenden ein fatalistisches: es ist die alte Prophezeiung bei den Wigwitz:

Und eine Prinzessin kommt ins Haus,
Da löscht ein Feuer den Blutsfleck aus.

Auch diese Verse werden mehrfach leitmotivisch verwandt und am Schlusse mit jenem Hauptmotiv kombiniert.

Wir haben hier also als Leitmotiv einen schicksal bedeutenden Vers. Noch einmal hat Fontane einen solchen in das Geschick seiner handelnden Personen verwebt, in dem Roman „Unwiederbringlich“, einer seiner feinsten Schöpfungen. Ein Lied wird gesungen; der Text von Waiblinger macht auf die fromme, elegische Gräfin einen tiefen Eindruck; unsere Neugier ist gespannt, aber erst in einem späteren Kapitel hören wir die Strophe:

Die Ruh ist wohl das Beste
Von allem Glück der Welt,
Was bleibt vom Erdenfeste,
Was bleibt uns unvergällt?
Die Rose welkt in Schauern,
Die uns der Frühling gibt,
Wer haßt, ist zu bedauern,
Und mehr noch fast, wer liebt.

Und noch einmal sehen wir dabei die schmerzliche Rührung der Gräfin wie eine Ahnung des Kommenden.

Als dann das Geschick sich erfüllt, die von dem geliebten Gatten tief verwundete Frau geschieden, dann aufs neue mit ihm verbunden ist, aber nicht vergessen kann und im Wasser die ersehnte Ruhe sucht — da hinterläßt sie als Abschiedswort jenes wehmütige Gedicht, das am Schlusse noch einmal zitiert wird.

Und ein drittes Mal finden wir als Leitmotiv einen Vers, dessen Bedeutung Fontane hier noch besonders hervorhebt,

Der Roman.

indem er ihn zum Nebentitel seines humoristischen und dabei so bitter satirischen Romans „Frau Jenny Treibel“ gemacht hat. „Wenn sich Herz zum Herzen findet“, das von dem hausfreundlichen Bratenbarden gesungene Lied kehrt mehrfach wieder, um die sentimentale Gefühlsverlogenheit der ins Kommerzienrätliche erhobenen „Berliner Madam“ drastisch mit ihrem praktischen Geldsackphilisterium zu kontrastieren; zugleich deutet es auf die zum Glück noch beseitigte Selbsttäuschung der klugen Corinna hin, die den zahmen Leopold Treibel heiraten will, dann aber doch bei Zeiten zu dem Oberlehrer zurückkehrt, an dem ihr Herz hängt.

Daß statt eines Verses ein Bild die Stelle des Leitmotivs ersetzen kann, sehen wir in „L'Adultera“. Auch hier kommt uns eine Brieffstelle zu statten, die über den Titel der oft angefochtenen Erzählung spricht: „Zu L'Adultera ließ ich mich bestimmen, weil das Spiel mit dem L'Adultera-Bild und der L'Adultera-figur eine kleine Geistreichigkeit, und, was mehr ist, eine rundere Rundung in sich schließt.“ Wir sehen am Anfang des Romans das Ehepaar Vanderstraaten beim Auspacken eines Gemäldes, das Tintoretos Ehebrecherin darstellt. Der Leser erkennt sofort aus dem Gespräch der so ganz ungleichen Ehegatten, daß etwas fatalistisches sich ankündigt: „Es kommt, was kommen soll.“ Das Bild ist ein Programm. Und wieder schließt der Dichter sein Werk mit der Beziehung auf den Anfang. Der alte Ezel Vanderstraaten schickt der Frau, die ihn verlassen und sich dem geliebten Manne verbunden hat, zum Zeichen der Versöhnung als Zulkapp jenes Bild en miniature, und Melanie wiederholt die Worte, die sie damals wie vorahnend über L'Adultera geäußert hatte: „Ach, sie fühlte jetzt, daß das alles auch für sie selbst gesprochen war.“

In „Ellernklipp“ wieder ist es die Lokalität, die vom ersten bis zum letzten Kapitel eine unheimliche Rolle spielt: die abschüssige Wand von Ellernklipp, wo der Vater aus Eifersucht den Sohn hinunterstößt. Dazu aber das immer wiederkehrende Wort des alten Schäfers und Konventiklers Melcher Harms: „Ewig und unwandelbar ist das Gesetz“, das die arme Hilde sich zur Grabschrift erbittet.

Fontane sagt einmal selbst, daß es bei der poetischen Bearbeitung eines Stoffes besonders auf den Ausgleich zwischen

Schuld und Sühne ankäme. Man kann diese Idee in seinen Werken fast überall deutlich verfolgen. In dem Roman „Quitt“ vielleicht zu deutlich; und der Dichter selbst gibt das zu, wenn er schreibt: „Das Aufgehen der Geschichte wie ein Rechenexempel, ganz ohne Bruch, ist gewiß ein Fehler“. Die zwei Hälften des Buches sind durch die Schuld — der schlesische Teil — und die Sühne — der amerikanische — streng gegliedert. Aber auch da wieder das fatalistische, hier sogar klar ausgesprochen: „Es gibt ein fatum, und weil es ein fatum gibt, geht alles seinen Gang, dunkel und rätselvoll“. Damit aber hängt gerade die Technik der Verknüpfung von Anfang und Schluß zusammen. Als der Held der Erzählung seinen Todfeind erschossen hat, hört er den grausigen Ruf „Hilfe“ durch das Gebirge erschallen; und als er nach langen Jahren, nahe dem schönsten Ziele und der Beruhigung des Gewissens, ebenso wie der von ihm Ermordete einsam im Gebirge verschmachten muß, da täuscht ihm sein Ohr denselben Ruf „Hilfe“ vor, und er weiß, wer ihn gerufen. „Gut . . . ich bin fertig . . . ich komme.“

Im „Schach von Wuthenow“ ist dieselbe leitmotivische Anknüpfung des Endes an den Anfang im Sinne einer ausgleichenden Gerechtigkeit des Schicksals wahrzunehmen. Der „Raisonneur“ des Romans, Herr v. Bülow, erinnert in einem Schlußbrief an die Worte, die er einst in einem Gespräch — es findet sich am Beginn des Werkes — über Preußens Politik gesprochen hat. Es kommt ihm — und auch dem Dichter — darauf an, das Wesen und das Schicksal des Helden der Erzählung in Parallele zu stellen mit der Politik und dem bevorstehenden Geschehnisse Preußens (1806: „Hannibal ante portas“): unüberwindliche Eitelkeit eines im Grunde edlen Mannes, falscher Ehrbegriff, der selbst zu feiger Flucht vor Pflicht und Wort und endlich zum Selbstmord führt. „Wir werden an derselben Welt des Scheins zu Grunde gehen, an der Schach zu Grunde gegangen ist.“ Gerade in diesem Roman zeigt Fontane die vollendete Fähigkeit, die beiden Eigenschaften, die er in so hohem Maße besaß, den Historiker und den Dichter, zusammenwirken zu lassen, und zwar so, daß seine Gestalten — obwohl ganz untypisch, weil von stärkster Eigenart — dennoch in ihren Worten und Geschichten den Geist der Epoche

zum Ausdruck bringen, in die sie der Autor mit sicherem Gefühl hineingestellt hat.

In der „Kriminalgeschichte“, die uns unter Fontanes Werken so sonderbar berührt, zeugt es wieder von der leitmotivischen Technik, daß gleich am Beginn der Erzählung der Gastwirt Abel Hradtschek „unterm Birnbaum“ einen dort verscharrten Toten findet, und zwar in dem Augenblick, als er selbst sich schon mit dem Gedanken trägt, einen Raubmord zu begehen; erst dadurch reift der Plan zur Ausführung. Die Warnung der eigenen Frau, die doch zur Mitschuldigen wird: „es ist nichts so fein gesponnen“ wiederholt sich dann in den letzten Worten des Ganzen.

In „Irrungen und Wirrungen“ haben wir den Höhepunkt der Herzensgeschichte in dem Ausflug nach Hankels Ab-lage. Eene weigert sich, den Wiesenstrauß mit ihrem Haar zu binden, denn nach dem Aberglauben ist der Geliebte damit für ewig gebunden. Botho besteht darauf, und das kommt ihm später, lange nach der Trennung, wieder in den Sinn: „Ja, es gibt solche rätselhaften Kräfte, solche Sympathien aus Himmel und Hölle, und nun bin ich gebunden und kann nicht los“.

In „Effi Briest“ hat Fontane seine wundervolle Technik der Verknüpfung besonders kunstvoll bewährt. Aus seinen Briefen kennen wir genau die Entstehung des Werkes und erhalten mehr als sonst bei Fontane einen Einblick in das geheimnisvolle Schaffen des Dichters, besonders in dem entscheidenden Momente der Konzeption. Eine Postkarte an R. Sternfeld berichtet folgendes: „An das Bodetal denke ich oft mit besonderer Freude zurück. Aus vielen Gründen. Wegen Cecile, aber noch mehr wegen Effi Briest. Als ich auf dem Zehnpfund-Balkon an einem kleinen Marmortisch mein Abendbrot verzehrte, stand an der Balkonbrüstung ein englischer Backfisch, ganz so aussehend, wie ich Effi im 1. Kapitel geschildert habe. Da hatte ich denn die Gestalt, die ich brauchte.“ Aber wichtiger ist, was er in mehreren Briefen über den Keim sagt, aus dem ihm das Anziehende des Stoffes kam. Nicht die ziemlich alltägliche Geschichte hätte ihn gelockt, als man sie ihm erzählte, sondern ein ganz bestimmter, scheinbar nebensächlicher Zug. Als Effi Briest, fast noch ein Kind,

dem über doppelt so alten Insetten verlobt wird, rufen die Spielgefährtinnen ihr durch das Fenster zu: „Effi, komm!“ Dieser kleine Zug hat auf Fontane einen solchen Eindruck gemacht, daß „aus dieser Szene die ganze lange Geschichte entstanden ist“. Der Dichter hatte wieder sein Leitmotiv gefunden. Der harmlose Ruf, der sich nur auf das unterbrochene Versteckspiel bezog, wird von den Hauptpersonen, die vor einer Schicksalswende stehen, als Warnung empfunden. „Insetten glaubte nicht an Zeichen und Ähnliches, aber er konnte doch von den zwei Worten nicht los; es war ihm beständig, als wäre der kleine Hergang doch mehr als bloßer Zufall gewesen.“ So nimmt der Dichter selbst im nächsten Kapitel sein Leitmotiv wieder auf und macht es in seiner Weise zum Omen, das die Spannung und böse Ahnung des Lesers erregt. Und zum Schluß, wenn „die arme Effi“ zu ihren Eltern zurückkehren will, um Ruhe im Tode zu finden, da hat ihr Vater, der prächtige Mann mit dem „weiten Feld“, für sie nur den einen, alles verzeihenden Ruf: „Effi, komm.“

Fontane schreibt über „Effi Briest“: „Vielleicht ist es mir so gelungen, weil ich das Ganze träumerisch und fast wie mit einem Psychographen geschrieben habe. Es ist so wie von selbst gekommen, ohne rechte Überlegung und ohne alle Kritik.“ In der Tat ist kaum anderswo bei Fontane die poetische Intuition so bewundernswert, wie in diesem geschlossensten Alterswerk. Mit der instinktiven Sicherheit der Charakterzeichnung verbindet sich in den Gesprächen jenes ihm so eigene Doppeldeutige, Ahnungsvolle und fatidike. Die Worte haben fast immer noch einen anderen, tieferen Sinn, als der Sprechende selbst hineinlegt; sie weisen in die Zukunft undbürden sich dem Leser wie ein Verhängnis auf die Seele. Und umgekehrt wird später oft auf frühere Szenen und Worte Bezug genommen und dadurch ihre Bedeutung erst recht enthüllt. Dazu kommen hier zahlreiche Momente des Geheimnisvollen, Spukhaften, die von falscher Kritik mit Unrecht getadelt worden sind.¹⁵⁾ Wer sich in diese mit hoher Kunst eingeführten

¹⁵⁾ Konrad Burdach in seiner Rede zur Enthüllung von Fontanes Denkmal (Deutsche Rundschau, Juli 1910) spielt hierauf an, wenn er von Fontanes Romanen sagt: „Aber ihre Anwandlungen von Fatalismus kleiden sich mehrfach in romantische Spuksymbolik die an E. T. A. Hoffmann und Storm anklingt.“

Züge versenkt, versteht erst ihre poetische Nothwendigkeit. Der große Seelenfinder Fontane bleibt auch immer der große Romantiker; er zeigt uns, daß Realismus und Phantasie, Reflexion und Divination sich vereinigen müssen, um ein echtes Dichtwerk zu erzeugen.

II.

Die Personen und die Charaktere.

1. Der Held als Träger der Idee.

Der Romandichter zeigt uns in seinem Werk wenigstens die möglichen Menschen der wirklichen Welt.

Wir sprechen beim Roman noch immer von einem Helden, aber es ist dies nur noch eine herkömmliche Bezeichnung, die aus den alten Epen übernommen ist. Jedenfalls verdient nur selten die Hauptperson eines Romans diesen Namen im vollen Ernste, und wenn er selbst ein geschichtlicher Held wäre, so würden doch seine Taten im Romane schwerlich heldenhaft sein. Er erscheint da in engem Kreise, in Privathäusern, als Individuum oder höchstens als Familienoberhaupt. Die Völkerkämpfe und Weltgeschicke werden im Romane zu Haus- und Privatgeschichten. Das Interesse dafür ist nicht das allgemeine eines ganzen Volkes und das einer weitverbreiteten Sage, sondern muß vom Dichter ganz eigens geweckt werden. Der Stoff kann kaum an sich so groß sein, daß er den Anschein einer weltgeschichtlichen Begebenheit annähme.¹⁾

Die Kämpfe des modernen Romanhelden sind, wie Discher ausführt, ganz vorwiegend die Kämpfe des Geistes und Gewissens, der Pflicht, Überzeugung und Weltanschauung; der Hauptkonflikt ist der Zusammenschluß der Ideale des Jünglings mit dem rauhen Leben, indem die unerbittliche Schule der Wirklichkeit ihn durch Enttäuschung zum Manne erzieht. Der ältere Roman und auch heute der historische hat einen mehr objektiv-epischen Charakter und verlegt den Schauplatz der Kämpfe nicht so vorwiegend in Verstand und Ge-

¹⁾ Gietmann: Poetif. S. 244.

müt, sondern mehr in das äußere Leben, indem von innen heraus nur die Phantasie dem Helden mitspielt, ohne ihn aber ie ganz unglücklich zu machen.

Der Dichter kann nach den Gesetzen seiner Kunst Ideen nur zum Bewußtsein bringen, indem er der Idee einen Träger gibt, indem er sie individualisiert. Der Träger der Idee wird eins mit ihr, sie geht in ihn über und wird der Nerv seines geistigen Lebens. Sie beherrscht ihn in jeder Weise; sie bestimmt die Richtung seines Denkens, seine Entschlüsse, seine Taten. Sie ist die Weltanschauung, in deren Lichte er die Dinge erblickt. Sie ist allmächtig in ihm. „Der Held ist gewissermaßen das Auge, durch welches der Autor die Welt sieht, in diesem Roman wenigstens, in diesem Stadium seiner Entwicklung wenigstens; und, wenn das zuviel gesagt ist — meistens wird es nicht zuviel gesagt sein —, so ist der Held doch ganz sicher der Gesichtswinkel, unter welchem uns der Autor das Stück Menschentreiben, das er aus dem Ganzen ausschneidet, gerückt hat, unter dem er wünscht, daß wir es betrachten möchten.“²⁾

Wilhelm Meister ist beseelt von der Idee der Bildung; Münzer, Leo Gutmann („Die von Hohenstein“ und „In Reih und Glied“) sind Träger der Idee des Volkswohls; Georg Hartwig („Hammer und Amboss“), Anton Wohlfahrt repräsentieren die materielle Arbeit, der Professor in der „Verlorenen Handschrift“ die geistige; Erich („Landhaus am Rhein“) glüht für Gleichstellung aller Menschen; der Landprediger von Wakefield vertritt die Idee steter Mäßigung, auch im Glücke.

2. Bildungs- und Entwicklungsromane.

Dieses Streben für die Idee ist das charakteristische Merkmal des Helden im Bildungs- und Entwicklungsroman. Er ist sich ihrer vollkommen bewußt; sie ist das Ziel seines Handelns, er bringt sie zur Geltung oder geht unter. Die Idee ist ihm zum Ideal geworden. Eben diesen Entwicklungsgang des Helden: vom Ahnen

²⁾ Spielhagen: Beiträge, S. 72.

der Idee bis zu dem Zeitpunkt, wo sie ihm Ideal geworden, und den Kampf für dieses Ideal darzustellen, ist die Aufgabe des Entwicklungsromans.

Da die Geschichte des Menschen sein Charakter ist, wie Goethe im „Wilhelm Meister“³⁾ sagt, so ergibt sich, daß ein Bildungsroman vorwiegend biographischer Natur sein muß. Doch darf nicht jeder biographische Roman ein Bildungsroman genannt werden, und es ist auch nicht jeder Erziehungsroman ohne weiteres ein Bildungsroman. Die psychologische Entwicklung des Individuums allein genügt dazu nicht; die Weite des umgebenden Weltbildes und die Höhe der Weltanschauung sind das Entscheidende. Die persönliche Bedeutung des Helden Wilhelm ist bei Goethe verhältnismäßig gering; auch das endgültige Ziel der Erziehung zum tätigen Leben und zur Freude an der Mannigfaltigkeit der menschlichen Individualität ist nicht an sich imponierend, sondern die Art der Erreichung dieses Zieles, die wundervolle, poetisch reife Verkörperung der vielseitigen Zeitbildung, der ganzen, den Helden umflutenden Gesellschaft mit ihrem Reichtum im Fühlen, Wollen und Handeln — das ist das Neue, das schlechthin Einzigartige, das ästhetisch Befreiende, das Weltbewegende in Goethes Roman.⁴⁾

Der Held ist gleichsam der Zögling des Dichters. Seine Sorge ist es, ihn zum Dienste des Ideals heranzubilden. Wenn er den Helden vorführt, sei er noch ein Kind oder ein weltunerfahrener, für alles Große in unklarer Begeisterung schwärmender Jüngling, so weiß noch niemand, wofür der Dichter ihn bestimmt hat. Nur leise läßt er uns ahnen, daß in seinem Jüngling die Keime großer Taten ruhen, daß er einst, wenn er sein Ziel und seinen Wirkungskreis gefunden, Tüchtiges leisten werde. Der echte Dichter wird dies auf eine feine, dem Leben abgelauschte Weise andeuten. In den Neigungen des Kindes ruht im Keime das Streben des Mannes. So glüht Leo Gutmann schon als Kind, für das Wohl seiner Mitmenschen zu wirken und glaubt in kindlichen Phantasien seinen

3) 7. Buch, 5. Kapitel.

4) Hermann Anders Krüger (Hochland 1907. S. 705.).

Wunsch am besten zu verwirklichen, wenn er als Missionar zu den Wilden pilgerte. Georg Hartwig („Hammer und Amboss“) sehnt sich als Knabe nach einem Leben voll Arbeit und Mühe. Das Sitzen auf der Schulbank und das Lernen griechischer Wörter wird ihm unendlich sauer. Anton Wohlfahrt („Soll und Haben“) denkt sich mit Lust in die weit umfassende Tätigkeit eines großen Kaufmanns, dessen kleines Kontor ihm der Mittelpunkt des Handels zu sein scheint. Endlich dürfte auch Wilhelm Meister hier anzuführen sein, dessen Liebe zum Puppenspiel auf seine nachmalige Begeisterung für die Bühne hindeutet.

So kann der Dichter seinen Helden schon in der Kindheit für sein künftiges Ideal vorausbestimmen. Es handelt sich dabei aber um nichts weiter, als das Ahnen der Idee in der Seele des Helden. Er ahnt sie, sie schlummert unbewußt in ihm — ehe sie ihm aber ins Bewußtsein dringt, ehe sie ihm in voller Klarheit vor der Seele steht, hat er noch einen weiten, dornenvollen Weg zurückzulegen und der Dichter noch eine große Aufgabe zu lösen. Denn er hat sich ja zu hüten, in der Darstellung dieses so überaus wichtigen Teiles des Romans irgend welche Lücken eintreten zu lassen. Wenn er einmal den Helden als Kind vorgeführt hat, so muß er ihn auch begleiten durch alle Stufen der Entwicklung bis zum vollständigen Manne; nicht aber darf er ihn nur eine Zeitlang begleiten und dann ihn mit Übersprungung eines langen Zeitraumes wieder als Mann zeigen. Denn gerade diese Periode ist für den Helden die wichtigste. So läßt Gustav Freytag seinen Helden in „Soll und Haben“ nie aus den Augen; Spielhagen in „Hammer und Amboss“ widmet gerade dieser Periode besondere Ausführlichkeit, übergroße aber Holtei seinem Christian Lammfell und Keller seinem Grünen Heinrich. Den gerügten Fehler der Übersprungung finden wir in Spielhagens sonst trefflichem Roman: „In Reih und Glied“. Nachdem der Dichter mit großer Kunst den Helden als Kind vorgeführt und alle Keime seiner künftigen Größe gepflanzt hat, verläßt er ihn, und stellt ihn erst als ausgebildeten Menschen wieder vor. Ebenso Gutzkow im Roman „Die Söhne Pestalozzis“. Waldner wird fünf Jahre lang in Pestalozzis Schule gebildet — der Leser aber erfährt nichts davon. Und

doch ist gerade in dieser Periode ein Überspringen von Jahren nicht zu billigen. Vielmehr muß die Entwicklung eine streng stufenweise sein. Jeder weitere Schritt läßt den Helden sein Ziel klarer erkennen, erweitert seinen Blick, bereichert seinen Geist, stärkt seine Willenskraft. Der Dichter stürzt ihn in den Strudel des Lebens, damit seine Kenntniss der Welt eine möglichst allseitige werde; er setzt ihn zu allen wichtigen Dingen in Beziehung und lehrt ihn zugleich, seine Aufmerksamkeit auf sich selbst zu richten. Das Leben in seinen mächtigen Gestaltungen wirkt gewaltig auf ihn ein. Er wird in viele Verhältnisse gezogen, die ihm persönlich ganz fern liegen, und kommt mit Personen in Berührung, denen zu begegnen er nie geglaubt hätte. Auf ungeahnte Weise werden ihm nicht selten Wünsche befriedigt, deren Erfüllung er sich nie hätte träumen lassen; anderseits aber treten ihm häufig in Erreichung seiner Absicht Hindernisse entgegen von einer Richtung, die ihm ganz unbekannt war. „Er macht einen einzigen Schritt in das Abenteuer hinein und siehe, bald ist er erfaßt und wie von einer übermächtigen Kraft immer tiefer und hilfloser hineingezogen.“⁵⁾

So gerät Anton („Soll und Haben“) fast gegen seinen Willen in das Treiben der vornehmen Welt hinein. Die Umstände bringen ihn in engste Verbindung mit einer Familie, die sich hoch über seinen Stand erhebt. Bernhard Münzer (Spielhagen: „Die von Hohenstein“) kommt, er weiß selbst nicht, wie, mit Antonie von Hohenstein in Berührung — und nun befindet er sich im Zauberkreise dieses schönen Weibes. Georg Hartwig entflieht der strengen Aufsicht seines Vaters und kommt zum wilden Zehren. Welch ein Sprung ins Blaue! Von dieser Flucht ab ist er nicht mehr Herr seines Schicksals. Man kann sagen: die Ereignisse werfen den Helden hin und her, oft willenlos; aber jedes Ereignis fügt seiner Bildung ein weiteres Moment hinzu.

Aber nicht allein äußere Erfahrungen macht der Held, sondern auch innere in Fülle. Mit der äußeren Welt geht ihm die innere auf. Er durchschaut den Zusammenhang des Seins in stufenweiser Folge, er blickt in das Getriebe der Welt, in die

⁵⁾ Schücking: Schloß Dornegge. II., S. 115.

Ursachen menschlichen Handelns und Fühlens. Diese Einblicke erwirbt er durch bittere Erfahrungen, herbe Enttäuschungen. Denn es fehlt ihm an Weltkenntnis, er folgt gern den Eingebungen seines warmen Gefühls, das seinen Verstand zum Sklaven macht — die Welt aber verlacht ihn als Idealisten und benutzt seine geringe Erfahrung zu seinem Nachteil. Mit einem Worte: der Held schwimmt mitten im Meere des Lebens, häufig in Gefahr, von den Wellen verschlungen zu werden, häufig sanft von ihnen getragen. So halten denn mächtige Einflüsse den Helden nicht selten in seinem Laufe an, treiben ihn rückwärts, schleudern ihn, da er sich seiner Idee noch nicht vollkommen bewußt ist, auch in ganz andere Bahnen, bis er endlich zur klaren Einsicht seiner Bestimmung kommt.

Es geht hieraus hervor, daß das Ziel des Romanhelden nicht immer ein aus freier Willensäußerung gesetztes ist, sondern daß es ihm häufig von außen bestimmt wird. Die Ereignisse wirken dergestalt auf ihn ein, daß er endlich die rechte Bestimmung erkennen muß. Daraus erklärt sich der Mangel an Selbsterkenntnis, der ein charakteristisches Merkmal des jugendlichen Romanhelden ist. Er kommt aber immer weiter in der Erkenntnis seiner selbst, bis ihm endlich, vielleicht erst am Schluß, jede Falte seiner Seele offenliegt.

In jenen Romanen, die den Helden als einen mit unklaren Ideen erfüllten Jüngling in die Welt senden, liegt der erste Konflikt stets in den Enttäuschungen, die der Held in der Welt des nüchternen Alltagslebens erfährt. Er muß „die unerbittliche Natur der Wirklichkeit, als einer Gesamtsumme von Bedingungen, die, von unendlich vielen Individuen in Wechsel-Ergänzung verarbeitet, über jedem einzelnen Individuum stehen, gründlich durchkosten.“⁶⁾

Hier ist der Punkt, wo wir beim humoristischen Roman anlangen. Der Held, den der Dichter in die Welt versetzt, kann auch ein durch falsche Weltanschauung verschrobener Kopf sein. Der Dichter nimmt sich nun vor, ihn zu einem vernünftigen Menschen heranzubilden und gebraucht hierbei Begebenheiten, die, an sich unschädlich, gerade durch den vollendeten Gegen-

⁶⁾ Vischer, a. a. O. III. 1508.

saß, in dem sie zu den Anschauungen des Helden stehen, ihm allmählich die Augen öffnen.

Den Plan einer Erziehung zum Ideal in weitestem Umfange durchzuführen, unternahm Goethe in „Wilhelm Meister.“⁷⁾ Als unerfahrenen, von hochfliegenden idealistischen Träumen erfüllten Jüngling führt der Dichter seinen Helden ein. Große Gedanken erfüllen seine Seele; Veredlung der Menschheit mit Hintansetzung des eigenen Selbst scheint ihm die schönste Aufgabe eines Menschenlebens. Darum zieht es ihn mächtig zur Schauspielkunst, in der er eine Lehrerin der Menschheit erblickt; darum fühlt er sich abgestoßen vom Kaufmannsstande, weil dieser nur nach materiellem Besitz zu streben scheint. Aber schon bald macht er die Erfahrung, daß gerade die Schauspieler von der Größe ihrer Aufgabe keinen Begriff haben. Überall Kleinlichkeit, niedrige Gesinnung; nirgend ein Streben für ein Höheres, Geistiges. Nun glaubt er, den bevorzugten Ständen eigne die bei den Schauspielern vermischte Gesinnung. Auch von diesem Irrtum kommt er zurück; so muß er Erfahrungen sammeln, um sich selbst zum Mittelpunkt seines Strebens machen zu können. Dazu löst ihn der Dichter los aus leidenschaftlichen Verwicklungen; Mariane wird ihm entrisen, und auf ihrem Namen haftet für ihn der Flecken der Untreue; Philine zieht ihn anfangs lebhaft an, bis er sich, nachdem er ihr oberflächliches Wesen kennen gelernt, von ihr abgestoßen fühlt. Die Liebe zur schönen Gräfin gibt seiner Liebessehnsucht eine neue, höhere Richtung und hier muß er entsagen. Um seinen Helden noch mehr von dem Alltagsleben abzuziehen und ihn der Idee näher zu bringen, macht der Dichter ihn mit Shakespeare bekannt, dessen Dichtungen ihn zu einer lebhaften Begeisterung hinreißen.

Große Erfahrungen macht auch Anton Wohlfahrt („Soll und Haben“) durch. Spielhagen schießt Georg Hartwig („Hammer und Amboss“) sogar ins Zuchthaus, um ihn hier, unter der Leitung eines hochedlen Mannes der Idee entgegenreisen zu lassen. Agathodämon (in Wielands gleichnamigem Roman) wird durch die Erfahrungen, die er durchkosten muß,

⁷⁾ Vgl. Dünkers Erläuterungen zu „Wilhelm Meister“, wo die Entwicklung des Helden eingehend dargestellt wird.

gründlich von seiner Schwärmerei geheilt und der Vernunft zugeführt. Bittere Leiden muß Christian Lammfell in Holteis Roman durchkämpfen, ehe er zum Bewußtsein seiner Bestimmung gelangt.

Bei Jeremias Gotthelf ist die erste Voraussetzung zur Erziehung eines seiner Helden: ein Leben, das verkehrt begonnen, ein Mensch ohne vorläufigen Halt und Gehalt, ein planloses in den Tag Hineinleben ohne Gedanken, Aufgaben und Ziel, kurz, ein Boden, wo der Betreffende jeden Augenblick versinken kann. Die zweite und bedeutungsvollere Voraussetzung ist: eine gesunde körperliche und geistige Verfassung; diese zweite macht allein eigentlich die Rettung möglich und verständlich, gibt dem Leser auch das Gefühl völliger Sicherheit. Schon beim ersten Auftreten wissen wir an Haltung, Gebärde, Sprache, ob da noch etwas zu retten sei. Das Vorgehen ist sehr einfach; der leitende Gedanke ist der des Pfarrers, der weiß, was seinen Pfarrkindern nottut und der bürgerliche Ordnung als letztes Ziel aufstellt. Die Stadien, die einer durchlaufen muß, bevor er zum Endpunkt, zum Gebet, gelangt, sind: Arbeit, Pflicht, Liebe, Reue, Demut, Einsicht, Selbstbewußtsein.⁸⁾

Die Entwicklung eines jungen Mädchens hat uns in ausgezeichneter Weise Luise von François in ihrem Roman „Die letzte Reckenburgerin“, einem Sittengemälde aus dem Ende des 18. und dem Beginn des 19. Jahrhunderts, dargestellt. Marie v. Ebner-Eschenbach knüpfte in ihrem Roman „Das Gemeindefind“ in den Grundzügen wieder an die großen Überlieferungen des deutschen Erziehungs- und Bildungsromans an, wie sie seit „Wilhelm Meister“ bei unsern besten Dichtern wie Tieck, Arnim, Eichendorff, Immermann, Gotthelf, Keller, Freytag, Wilbrandt usw. fortwirkten.

Alphonse Daudet schildert in „Le petit Chose“ (Der kleine Dingsda, 1865) die Enttäuschung eines körperlich wie seelisch in den Kinderschuhen stecken gebliebenen Instituts-Lehrgehilfen.

⁸⁾ Dr. Lilli Haller: Jeremias Gotthelf. Bern, A. Francke, 1906. S. 72.

Gerade in neuerer Zeit ist es manchem Dichter vorzüglich gelungen, die Entwicklung von der Kindheit an aus ländlicher oder bürgerlicher Umwelt oder niederer gesellschaftlicher Schicht heraus zu schildern. In diesen Werderomanen ist das Ende oft ein Scheitern oder ein Entfagen und Zurückkommen im Engeren.

In „Peter Camenzind“ von Hermann Hesse schildert ein junger Mensch, aus dem nach dem Urteil solider Normalmenschen nichts Gescheites geworden ist, seinen Lebensgang, wie er studierte, sich als Schriftsteller unter Entbehrungen aller Art durchschlug und schließlich in sein Heimatdorf zurückkehrt, um dort als Dörfner zu leben.

„Unterm Rad“ von Hermann Hesse ist der Roman eines Schülers aus dem Nagoldtale im Schwarzwald. Der Junge wird durch den Ehrgeiz seines Vaters und den Unverstand seiner Lehrer so zum Lernen angespornt, daß er schließlich infolge Überanstrengung das Studium aufgeben muß. Er wird Mechaniker und ertrinkt bei einem Ausflug im Flusse.

Die Entwicklungsgeschichte eines Knaben schildert Otto Ernst in „Asmus Sempers Jugendland“ (1905). Er versteht es, die geheimsten Regungen einer Kinderseele zu erfassen und mit köstlichem Humor all die kleinen Erlebnisse des Knaben darzustellen. Wir gewinnen die Überzeugung, daß dieser kleine Asmus einst ein Dichter werden wird. Den Beweis erbringt der Verfasser selbst, denn er hat die Erinnerungen seiner eigenen Kindheit poetisch verwertet.

Einen Bubenroman nennt Hermann Anders Krüger seinen „Gottfried Kämpfer“ (1906). Er schildert darin die Erziehung eines Knaben in der Herrnhutergemeinde, und er führt uns an einem bestimmten Menschenkinde in den Geist und in das Wesen einer wahrhaften Erziehung ein, das darin besteht, daß sie auf individueller Grundlage den Pflegebefohlenen von der Bevormundung befreit und zu einer festgefügtten Persönlichkeit heranbildet.⁹⁾

Der Held eines Romans durchläuft also durch den Lebenskomplex von Kulturformen und durch die Schule der

⁹⁾ Ein Bubenroman. Dr. Wilhelm Knoegel: Berufliche Streifzüge. Gotha, F. A. Perthes, 1910. S. 25—33.

Erfahrung seinen Bildungsgang. Hier tritt nun die große Bedeutung der *L i e b e* ein. Die ganze moderne Welt erkennt in ihr ein Hauptmoment in der Ergänzung und Reifung der Persönlichkeit. Das Ziel des Romanhelden ist schließlich immer Humanität; irgendwie gilt von jedem, was Schiller von Wilhelm Meister sagt: er tritt von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes tätiges Leben, aber ohne die idealisierende Kraft dabei einzubüßen, er wird vom Leben realistisch erzogen, er soll reif werden, zu wirken als ein voller, ausgerundeter Mensch, als eine Persönlichkeit. In dieser Erziehung ist denn die Liebe, da wir das Rein-Menschlich-Ideale im Weibe symbolisch anschauen, ein wesentliches Moment und zugleich Surrogat für die Poesie der episch-heroischen Weltanschauung; die tiefsten Metamorphosen der Persönlichkeit knüpfen sich an eine Leidenschaft, die auf sinnlicher Grundlage den ganzen Menschen ergreift, alle seine geistigen Kräfte in Bewegung setzt, an ihre Wechsel, Leiden, Freuden, sie wird so zu dem Bande, an welchem der innere Entwicklungsgang des Menschen, obgleich er seinem höheren Inhalte nach weit darüber hinausliegt, seinen Verlauf nimmt.¹⁰⁾ So spielt mit Recht in den Romanen die Liebe eine bedeutende Rolle. Aber sie darf eben nur eine Rolle spielen, nicht das g a n z e Werk ausmachen, weil die Bestimmung des Romanhelden über die Befriedigung seiner Liebessehnsucht weit hinausgehen muß. Die Liebe darf nur als t r e i b e n d e s M o m e n t auftreten. Sie soll dem Helden neue Spannkraft verleihen, ihn anspornen zu unermüdlicher Tätigkeit, ihn bestärken in seinem auf das Höhere gerichteten Streben. Denn jede innige Liebe erscheint als etwas Ideales. Will der Dichter aber trotzdem die *L i e b e* a l l e i n zum Inhalt des Romans machen, so muß er einen höheren Gehalt mit ihr verbinden. Ungleichheit der Geburt, des Standes, der Religion, der wirtschaftlichen Verhältnisse, des Alters, des Charakters, der Anschauungen usw., all das kann dankbare Motive abgeben.

Otto Ludwig schildert in seiner Novelle „Die Heiterethei“ die Liebe zwischen dem Holdersfritz und dem Annedorle, die den Spitznamen Heiterethei führt. Er erzählt, wie diese Liebe

¹⁰⁾ Vischer: Ästhetik. 1308.

fast gegen den Willen der beiden entsteht, wie die jungen Leute durch den Klatsch der Nachbarn fast auseinandergebracht und verfeindet werden, bis sie sich nach Überwindung einer Reihe Hindernisse dennoch finden.¹¹⁾

Zumeist ist die Liebesgeschichte der eigentliche Faden. Es ist entweder eine Liebe, deren Entstehung schon unter Hindernissen der Vereinigung geschieht, oder deren Entstehen unter Vereinigung verheißenden Umständen erfolgte, die aber nun Hindernisse findet. Also zwei Liebende, die sich finden auf den Rändern einer Kluft, die bereits zwischen ihnen, oder zwischen denen eine Kluft erst sich auftut, da sie sich schon fanden. Diese Kluft ist entweder in Konventionen begründet, oder sie entsteht aus einer historischen Parteilung. Es ist noch ein Fall denkbar, daß diese Kluft schon vorhanden, aber nicht sichtbar, weil die Liebenden ihre wahre Lage nicht kannten. — Nun wird entweder diese Kluft geebnet, oder auch es erweist sich, daß die Kluft bloß eine scheinbare war. Die Kluft, das Hindernis, ist entweder eine innere, psychologische, moralische oder eine äußere, historische, d. h. sie liegt entweder im Charakter oder in den Umständen.¹²⁾ Wir werden später noch Gelegenheit haben, weiteres über die Liebe im Roman zu bemerken.

Sobald der Held die Höhe sittlicher und intellektueller Bildung erreicht hat, um die Hoheit der Idee voll und ganz in sich aufnehmen zu können, beginnt für ihn eine ganz neue Lebensperiode, die Zeit des Strebens für die Idee. Denn der Held muß nun zur vollen Einsicht seiner Bestimmung gekommen sein. Gil Blas zieht sich schließlich als ein Cavalier aus dem großen Leben zurück, nachdem er es erschöpft und satt geworden, in ein Idyll auf seine Rente. Simplizissimus aber wird überall abgestoßen und fortgejagt, er wird selbst noch um seine letzte Zuflucht geprellt und erscheint uns als der echte deutsche Michel, dem allenthalben das Fell über die Ohren gezogen wird.¹³⁾

¹¹⁾ Dr. Richard Müller-Ems: Otto Ludwigs Erzählungskunst. Berlin, Albert Kohler, 1905. S. 22.

¹²⁾ Otto Ludwig, 6. Band, S. 254 f.

¹³⁾ Heinrich Driesmans: Der Erziehungsroman. Literarisches Echo, 5. Jahrg. 1902/3, Sp. 1521 ff.

Der Roman.

Der echte Romanheld ist meist schon am Schlusse der Lehrjahre ein Mann geworden. Was in unklaren Träumen nebelhaft vor der Seele des Jünglings auf- und niederwogte, bald in gewaltigen Massen drohend sich aufstürmte, bald wie durch einen leichten Schleier die Herrlichkeit der Idee durchblicken ließ, steht jetzt in festen, bestimmten Zügen vor den Augen des Mannes. Er ist überzeugt, das Rechte gefunden zu haben. Aber das Rechte lebt erst nur in seinem Geiste — freilich in vollendeter Klarheit; er brennt vor Verlangen, es verwirklicht zu sehen.

Er sucht demnach seiner Idee in der Welt eine Stelle zu erstreiten, die entweder für ihn selbst von Bedeutung ist (wie bei den individuellen Ideen), oder von der aus er sie der Menschheit zuteil werden lassen kann (wie bei den religiösen, sozialen und politischen Ideen). In letzterem Falle strebt der Held in erster Linie für andere, erst in zweiter Linie für sich selbst. Aber die Welt ist nicht geneigt, sein Streben anzuerkennen; sie ist getränkt von Leidenschaften und diese stellen sich dem Streben des Helden mit aller Entschiedenheit entgegen. Durch diese Gegensätze entwickelt sich der Kampf zwischen dem Streben des Helden und der Leidenschaft der Welt. Besonders heftig wirkt der Kampf, wenn dem Helden Vertreter derselben Idee gegenüberstehen, die aber hinsichtlich der Mittel, sie zu erreichen, durchaus anderer Meinung sind; aber seine höchste Höhe erreicht der Kampf, wenn der Held auch mit seinen Leidenschaften in Konflikt gerät, wenn Leidenschaften den Weg zur Idee zu durchkreuzen, ihn aufzuhalten drohen. Das wird um so leichter der Fall sein, als die Seele des Helden vor steter Aufregung selten zur Ruhe kommt.

3. Der humoristische Roman.

Nur einen Feind kennt der Held des humoristischen Romans: die ihm entgegenstehende Welt. Auch er kämpft, aber sein Ziel ist ein unerreichbares; es hat nur in der Phantasie seinen Ursprung. Der Held ist kein planlos Umherirrender, sondern ein wirklich energisch Strebender, dessen Ziel aber außerhalb des Bereiches der Wirklichkeit liegt. Der humoristische Roman muß also den Helden zur Erkenntnis seines Irrtums

bringen. Die mannigfachen Zusammenstöße mit der nüchternen Wirklichkeit machen ihn stutzig, er erkennt endlich, daß Wirtshäuser eben nur Wirtshäuser und keine Kastele, daß Windmühlen nur hölzerne Türme und keine Riesen sind — durch Nacht gelangt er also zum Licht. Der Schöpfer dieses echt humoristischen Romans ist bekanntlich Cervantes und sein Hauptwerk der „Don Quixote“. Auch in Deutschland machte ein Dichter einen tüchtigen Anlauf zu einem humoristischen Roman — Müller von Iphoe in „Siegfried von Lindenberg“ (1779) —, leider aber schwächte er den Eindruck seiner anziehenden Dichtung dadurch ab, daß er den Helden trotz aller bitteren Erfahrungen nicht Flug werden ließ.

Friz Reuter hat eigentlich nur das Leben seiner mecklenburgischen Heimat geschildert, und doch ist er in ganz Deutschland einer der beliebtesten Erzähler geworden, selbst dort, wo seine Mundart dem Leser manche Schwierigkeit bereitet oder wo man sogar zu einer hochdeutschen Übertragung seine Zuflucht nehmen muß. Allerdings hat sein menschliches Bild viel dazu beigetragen, ihm die Liebe des deutschen Volkes zu gewinnen. Reuter war als Dichter ein wahrer „Bringer der Lust“, der uns den echten, unter Tränen lachenden Humor wiedergegeben hat.

Wilhelm Raabe ist erst ganz allmählich und ziemlich spät ein vorwiegend humoristischer Schriftsteller geworden, denn sein Humor ist wie seine ganze spätere Kunst- und Menschenanschauung das Produkt eines harten Ringens mit sich und mit der Welt, eines Ringens, das zeitweise den Dichter bis in die Tiefen der Tragik hineinstieß und ihm bei vielen Oberflächlichen zum Rufe eines verkappten Pessimisten verholfen hat. Aber gerade durch diesen schweren und endlich siegreichen Kampf um die Weltanschauung ward dann der Raabesche Humor erst poetisch vollgewichtig, ward künstlerisch reifer als z. B. der Jean Pauls, der sich selbst, weder als Mensch noch als Künstler, nie recht zu überwinden lernte. Raabe trat ebenbürtig neben einen Keller und Thackeray, deren Humor ebenfalls aus der Tragik geboren war.¹⁴⁾

¹⁴⁾ Herm. Anders Krüger: Der junge Raabe. Leipzig, Xenien-Verlag, 1911. S. 74.

Wenn Hans Hoffmann¹⁵⁾ auch Recht hat, indem er sich dagegen wendet, daß man Raabe „als Humorist schlechthin“ bezeichnet, und ebenso mit seinem Hinweis darauf, daß gerade in den sogenannten lustigen Geschichten in Raabes Humor etwas forciertes sei, so ist doch eben der tiefe, über dem Leben stehende, von seiner Schwere befreite Humor dann wirklich da, wenn bei Raabe mehr Ernst seiner sprühenden Heiterkeit beigemischt ist.

Raabe ist eine reiche und tiefe Natur; er zeichnet die Menschen nach dem Bilde in seinem Geiste und zwingt die Leser, mit seinem Auge zu sehen.

Der schwermütige Humor Raabes zieht in seinen Bereich alles Menschliche, alles, was an die Schranken des Menschentums erinnert: Verschrobenheit und Eitelkeit, Kummer und Verkümmern, Elend und Menschenweh in allen Gestalten. An allem läßt uns der Dichter als an einem echt Menschlichen teilnehmen, und mit ihm empfinden wir die Niedrigen und Verwahrlosten, die körperlich und geistig Verkrüppelten als Menschen wie wir; wir lernen sie verstehen, ja schätzen als gute, vielleicht gar als Menschen von innerer Größe. Denn das ganze Weltwirrwesen sucht dieser Humorist aus allumfassender Liebe heraus zu begreifen, und so fehlt ihm auch keineswegs das Verständnis für die lichte, sonnige Seite des Lebens. Wie wäre das auch möglich, da er sogar die häßliche Seite zu verklären versteht!

Es ist begreiflich, daß dem schwermütigen Humor durch sein Wesen fast keine Grenzen gesteckt sind, selbst wenn das Können des Schriftstellers die Grenzen zieht.

Die Verwandtschaft dieses Humors mit dem Tragischen ist mit Händen zu greifen, nur daß er auf dem düsteren, grau in grau gemalten Hintergrund die Lichtwirkung des Regenbogens um so mehr zur Geltung bringt. Eben diesen Humor meint wohl Goethe, wenn er von der heilenden und befreienden Kraft des Humors spricht, und ebenso, wenn er ihn ein Element des Genies nennt.

¹⁵⁾ Wilhelm Raabe. (Die Dichtung, Band 44). Berlin, Schuster u. Löffler, o. J., S. 11 f.

Ganz verschieden von Raabe ist Heinrich Seidel, der Schöpfer des Leberecht Hühnchen, obschon er gerne mit ihm verglichen und fast auf eine Stufe gestellt zu werden pflegt. Seidel hat die Betätigung der Kräfte im Leben zur Voraussetzung; sein Humor gilt den im Leben wirkenden Männern, die keine Zeit haben oder keine Zeit sich nehmen wollen, lange grübelnd die Rätsel des Daseins sich zurechtzulegen; er ist ihnen daher das Abendrot der Tagesarbeit und kräftigt sie für den neuen Tag und seine neuen Aufgaben.

Das ist der Humor der *vita activa*, des tätigen Lebens, und es ist kein Zweifel, daß den meisten Menschen der Begriff nur in diesem Sinne geläufig ist.

Ein wesentlich geringeres Verständnis findet der andere, der sinnende, grüblerische, nachdenkliche Humor, der seine Verkörperung gefunden hatte in den freundlichen Zügen Wilhelm Raabes und in seinem milden, nach innen gerichteten Blick. Denn dieser Humor versagt für die Arbeit des Tages, weil er sich nicht mit dem glücklichen Scheine zufrieden gibt, sondern tiefer schürfend den Dingen nachgräbt. Er ist jenen philosophierenden Führern im Reiche des Geistes eigen, denen das Leben nur da ist, um begriffen zu werden. In unserer überhasteten Zeit scheint freilich bei vielen fast der Sinn abhanden gekommen zu sein für die *vita contemplativa*, das beschauliche Leben, weil sie keine Ruhe finden, sich auf sich selbst zu besinnen. Die sich stets mehrende Zahl der Verehrer Raabes scheint aber darauf hinzudeuten, daß sich doch immer größere Kreise wieder jener in sich geschlossenen, harmonischen Lebensauffassung zuwenden, die dem Humoristen fast zur Kunstanschauung wird.¹⁶⁾

Der Held des humoristischen Romans kämpft nur mit der Welt, während der andere von zwei mächtigen Feinden bedrängt wird — von äußeren Gegnern und seinem Selbst. Wer wird gewinnen? Wer als Sieger auf dem Kampfplatz bleiben und triumphierend die Fahne des Feindes schwenken?

¹⁶⁾ Dr. Wilhelm Knögel, a. a. O., S. 20, 23 f. Vgl. auch Hermann Junge: Wilhelm Raabe. Studien über Form und Inhalt seiner Werke. (Schriften der Literaturhistorischen Gesellschaft Bonn, herausgegeben von Berthold Lizmann. IX.) Dortmund, Fr. Wilhelm Ruhfus, 1910.

Wird der Held die Anerkennung seiner Idee erreichen oder im Kampfe für sie untergehen?

4. Die Verwirklichung der Idee.

Das Ideal ist die A n n u n g höchster Vollkommenheit und als solche dem Individuum u n e r r e i c h b a r; daher wird die Seele ihren Blick stets höher richten und in unersättlichem Drange weiter und weiter streben. Wie will also der Held erreichen, was nie erreicht werden kann? Aber er kann eine möglichst vollkommene Erscheinung der Idee erreichen, er kann sie z e i t l i c h v e r w i r k l i c h e n.

Diese Verwirklichung vermögen besonders die individuellen Ideen zu erreichen, weil hier dem Helden ein greifbares Ziel vor Augen steht. Der Held wird die Verwirklichung seiner Idee in der Erreichung eines weiten Wirkungskreises finden, in dem er die eroberten Kräfte erproben kann. Der Träger einer sozialen, religiösen oder politischen Idee wird das Ziel in der Erlangung dieser oder jener Wünsche, in dem Aufbau dieser oder jener Staatsform finden.

Aber hat nun, nachdem der Held soweit gelangt ist, der Roman ein Ende? Für den oberflächlichen Blick wohl — aber bei näherer Prüfung bleibt ein Gefühl des Unbefriedigtseins zurück. Scheint es nicht, als begänne nun für den Helden eine Periode des Genusses, d. h. des Müßiggangs? Eines Müßiggangs, den wir an ihm nicht gewohnt sind, da wir ihn durch ein kämpfevolles Leben bis hierher verfolgt haben. Der Dichter befindet sich in einer schlimmen Lage, denn die Frage, was aus dem Helden wird, bleibt bestehen. „Zum politischen Heroen erzieht der Roman den Helden nicht; unsere Ämter sind eine zu prosaische Form, um das Schiff, das unterwegs mit soviel Bildungstoff ausgestattet ist, in diesem Hafen landen zu lassen. Es bleiben Tätigkeiten ohne bestimmte Form übrig, die aber sämtlich etwas Präkäres haben.“¹⁷⁾ Goethe läßt Wilhelm Meister Landwirt werden, den Wilhelm Meister, der für Erhebung der Menschheit schwärmte! Aber das Ideal des Helden war unerreichbar, es gab dafür kein bestimmtes greifbares Ziel.

¹⁷⁾ Vischer, a. a. O. 1510.

Hier gilt der Satz: „Der Mensch ist nicht eher glücklich, als bis sein unbestimmtes Streben sich selbst eine Begrenzung bestimmt“¹⁸⁾.

Fehlt der glatte Abschluß durch die Tat, so ist dies ein großer Mangel dieser Kunstform.

Wie kann aber ein relativ befriedigender Abschluß erreicht werden? Die Dichter haben verschiedene Wege eingeschlagen, die einen lassen den Helden im Kampfe untergehen, die anderen ihn in den Hafen der Ehe einlaufen.

Geht der Held im Kampfe unter, so sind zwei Fälle möglich: entweder hat die Idee beim Tode des Helden ihren Höhepunkt erreicht oder nicht. Hat sie ihn erreicht, so widerstreitet es der poetischen Gerechtigkeit, den Helden untergehen zu lassen. Wenn er für die Idee sein ganzes Leben gestritten, so ist es nur gerecht, ihn auch die Früchte seines Kampfes genießen zu lassen. Doch gibt es hier, wie im wirklichen Leben, natürlich auch Ausnahmen.

Hat die Idee ihren Höhepunkt noch nicht erreicht, und ist der Held noch durchglüht von Strebelust, so kann es ganz gerechtfertigt erscheinen, ihn untergehen zu lassen. Der Dichter muß aber die Motive sorgfältig prüfen und wählen. Gewöhnlich wird der Konflikt zwischen dem Streben des Helden und seinen Leidenschaften als entscheidendes Moment benutzt, der Held wird, wie schon bemerkt, von der Idee überwältigt. Der Dichter muß aber anstelle des untergehenden Helden einen neu in frischer Kraft erstehenden setzen, der in seine Fußstapfen tritt und die Idee weiterzuführen verspricht. „Oder der Dichter muß uns eine mächtige historische Perspektive eröffnen, die uns über die innere Kraft und Selbständigkeit der Menschenwelt vollständig beruhigt.“¹⁹⁾ Durchaus verfehlt aber ist es, den Helden untergehen zu lassen, ehe er zum Bewußtsein der Idee gelangt, und ihn untergehen zu lassen ohne dringende innere Motive.

Hier tritt die Liebe zum bedrängten Dichter und sagt: „Laß den Helden leben! Er hat so lange gelebt und gestritten und geliebt, gönne ihm jetzt, von dem Kampfe im Arme der

¹⁸⁾ Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. VIII, 5.

¹⁹⁾ Spielhagen: Vermischte Schriften. 1864. 30

Liebe auszuruhen! Und wenn ihm geholfen, so hat auch deine Not ein Ende, denn ich sehe es dir an, armer, grübelnder Poet, daß du deinen Helden doch nirgend zu lassen weißt.“ Und der Dichter hört nur zu gern auf diese schmeichelnde Stimme, die seinem Roman einen harmonischen Abschluß zu geben verspricht. Stritt der Held für eine individuelle Idee, so ist in der Tat ein relativ befriedigender Abschluß da. Anton heiratet Sabine, Moritz seine Solo (Dinklage: „Tolle Geschichten“), und befriedigt schließen wir das Buch.

Wenn aber der Held Träger einer allgemeinen Idee ist, und der Dichter läßt den Helden sich mit der Geliebten vereinigen, ehe er sein Ideal erreicht hat, so erlangt er zwar einen scheinbaren Abschluß, schwächt aber auf der anderen Seite die künstlerische Haltung des Ganzen. Denn es gewinnt den Anschein, als würde der Held seinem Ideal untreu, als opfere er es einem anderen, das an Hoheit jenem nachsteht.

Also auch durch diese Versuche wird der oben berührte Mangel nicht gehoben.

Die Idee der Liebe ermöglicht nur dann einen harmonischen Abschluß, wenn sie den *H a u p t i n h a l t* des Romans bildet. Der Weg, der in diesen Romanen eingeschlagen wird, „ist ohne Wegsäule zu finden und hat ein unverrücktes, bestimmtes Ziel. Es ist die Reise des Helden zur Hochzeit. Mag sein Weg sich noch so oft krümmen, wagt er es sogar, Abstecher zu machen und in Wirtshäusern und Burgen ungebührlich lange zu verweilen, er eilt nachher um so rascheren Schrittes seinem Ziele zu, und wenn er endlich nach so vielen Leiden mit gehöriger Würde in die Brautkammer geschoben ist, pflegt der Autor dem Leser die Türe vor der Nase zuzwerfen und das Buch zu schließen.“ (Hauff: Lichtenstein. 3. Teil, 8. Kapitel.) Und wer fühlt sich nicht befriedigt, wenn er den Helden nach mancherlei Irrfahrten im ruhigen Genusse des Glückes zurückläßt? Man weiß eben, daß solche Abenteuer, wie man sie mit dem Helden erlebt hat, nicht wiederkehren können. Der Held ist in sich gefestigt, und die erstrebte Ehe hält ihn in ihren Banden zurück. „Die Romantik der Existenz hat aufgehört, die Prosa beginnt.“ (Gottschall.)

5. Der Liebesroman.

Der Liebesroman verdient eine nähere Besprechung, einmal wegen der Bedeutung der Liebe für das Individuum, dann wegen ihrer Bedeutung für den Roman selbst.

Die Entwicklung des Liebesromans erfolgt gewöhnlich in der Weise, daß der Dichter zwei Personen für einander bestimmt und sie nach mannigfachen Kämpfen und Verwicklungen zur endlichen Vereinigung bringt. Der Liebesroman wird um so reichere Gestaltungen annehmen können, je schroffer in einem Staate die Stände sich gegenüberstehen, je schärfer der Gegensatz zwischen Arm und Reich hervortritt, je entschiedener die Parteien und Konfessionen getrennt sind. Je energischer diese Verhältnisse in das Streben der Liebenden nach Vereinigung eingreifen, desto mehr Gelegenheit erhält der Dichter, ein weites und reiches Gemälde der Zeit aufzurollen.

Aber wie die Liebe im Entwicklungsromane nur als ein bedeutendes Moment hervortreten darf, so soll sie auch im Liebesromane nicht jede andere Idee verdrängen; das Streben nach Vereinigung soll nicht ausschließlich den Inhalt der Erzählung bilden, sondern die Idee der Liebe muß sich mit anderen Ideen verbinden, so daß sie und mit ihr der Roman einen höheren geistigen Gehalt gewinnt. Diesen erhält er, wenn die Liebenden, jeder in seiner Natur, einen Entwicklungsgang durchmachen, der durch das Entstehen und die weitere Entwicklung der Liebe bewirkt und bedingt wird. Die Liebe bildet so das Verbindungsmittel zwischen dem geistigen und dem prosaischen Inhalt der Wirklichkeit.

Nach beiderseitiger Durchbildung erfolgt die Vereinigung. Einen solchen Liebesroman hat Wagner in seiner „Dichterschule“ (S. 206—18) lebendig charakterisiert. Ein nach seinen geistvollen Intentionen dichterisch, lebensvoll durchgeführter Roman würde den Anforderungen der Kunst vollkommen entsprechen.

Die Ausführung eines solchen Romans, dessen Entwurf schon so viel Lebensfrische zeigt, ist nur dem Genie möglich. Jede geringere Kraft wird an der Schwierigkeit der Aufgabe erlahmen. Denn nur der echte Dichter wird das Werden und Wachsen des Geistes und der Liebe, das innige Zusammengehen

und die endliche Vermählung beider dichterisch zur Anschauung zu bringen vermögen. Gar zu nahe liegt die Gefahr, didaktisch zu werden, zu lehren, anstatt zu veranschaulichen. Selbst Goethe hat im „Wilhelm Meister“ die schwierige Aufgabe, dichterischer Erzieher zu sein, nicht vollkommen zu lösen vermocht. Der zweite Teil seines Romans strotzt von Belehrungen. Der Roman scheint eine Tribüne zu sein; eine Person nach der anderen besteigt sie, um von hier aus ihre Ansichten über Natur, Wissenschaft und Kunst zu verkünden. Unten auf der Bank aber sitzt der Held und hört andächtig zu.

Eine andere, minder bedeutende Behandlung des Liebesromans besteht darin: Zwei Personen für einander zu bestimmen, deren Vereinigung nach den bestehenden Verhältnissen sehr unwahrscheinlich erscheint. Die Liebenden, am meisten der Held, kämpfen lange mit den ihrer Vereinigung sich entgegenstellenden Hindernissen; dadurch stärkt sich ihr Charakter, während der Geist weniger davon berührt wird. Bedeutender wird der Liebesroman, wenn die endliche Vereinigung auch zugleich eine geistige Tat im Gefolge hat, z. B. Vernichtung der bestehenden Vorurteile des Standes, der Partei oder dergleichen.

Betreffs des Abschlusses des Liebesromans könnte ein Kritiker dem Dichter zurufen: „Aber der echte Roman beginnt ja erst in der Ehe! Du hast uns nun zwar erzählt, wie die Liebenden sich fanden und nach langen Kämpfen endlich vereinigten; ja, du hast es verstanden, sie als passend für einander darzustellen; aber wer bürgt dafür, daß sie sich nicht getäuscht haben im Rausche der Leidenschaft? Wird die Entwicklung nicht erst jetzt, in der Ehe, den Anlauf zur Höhe nehmen?“ Dieser Einwand ist gewiß in einzelnen Fällen berechtigt, in andern aber nicht. In der Regel genügt es dem Dichter, gezeigt zu haben, wie die beiden Liebenden der endlichen Vereinigung entgegengereift sind. Es kann aber sein, daß dieselben Widerwärtigkeiten, die die Vereinigung der Liebenden so lange verhinderten, auch in der Ehe noch ihre Wirkung äußern. Dann schließt der Roman am besten mit dem Zeitpunkt, an dem die Gatten heiter der Zukunft entgegensehen können.

In diesen Romanen ist sich der Held seines Strebens vollkommen bewußt; es steht ihm ein leuchtendes Ziel vor Augen. Nun kann aber auch der Held kein Ziel haben — dafür muß aber der Dichter bei Erziehung seines Helden ein solches stets vor Augen haben. Es ist dies vorzüglich der Fall bei humoristischen Romanen. In diesen hat der Held zwar keinen Plan, aber das Stück ist planvoll. Planvoll in der Weise, daß dem Helden nach und nach die Augen aufgehen. So sind die Dichter des Simplizius und des Gil Blas vorgegangen.

6. Umwandlung und Konflikte.

Außer der Entwicklung kann auch U m w a n d l u n g der Inhalt des Romans sein. Der Dichter greift in diesem Falle aus dem Leben des Individuums eine bedeutsame Periode heraus, die dessen Wesen vollständig umwandelt. Es kann diese Periode einen kurzen Zeitraum umspannen, ohne deshalb minder wichtig zu werden. Der Inhalt ist in seinen Grundzügen folgender: Langsam, fast ohne sein Wissen arbeitet sich der Mensch in eine Leidenschaft, in eine Neigung hinein, deren Tragweite und Folgen er nicht zu ermessen vermag. Er gibt sich ihr ganz hin, er wird ihr Sklave. Sein Blick verdunkelt sich, er erkennt den Weg nicht, auf dem er wandelt, sieht den Abgrund nicht, dem er zueilt. Wohl regt sich in seinem Innern von Zeit zu Zeit eine leise warnende Stimme, aber sie wird übertönt vom Toben der Leidenschaft. Aber da weckt ein äußeres Ereignis die schlummernde Erkenntnis, zugleich regt sich im Innern der niederdrückende Gedanke: „Bist du auch auf dem rechten Wege?“ Noch ist aber die Leidenschaft übermächtig, immer noch stößt sie die Gründe der Vernunft von sich weg, sie will nicht hören. Doch das Verhängnis zögert nicht. Schlag auf Schlag saust auf den Betörten nieder, und jeder Schlag zerstört eines seiner schönen Phantasiegebilde. Nun gehen ihm die Augen auf. Er blickt auf die Welt — sie erscheint ihm ganz anders, gar nicht mehr so sonnig und wonnig; er schaut in sein Inneres — da sieht es wüst aus, da hat die blinde Leidenschaft gehaust. Was bleibt ihm übrig? Der Tod oder Umkehr? Feige der Reue entfliehen oder ein neues Leben voll Buße und Reue beginnen? Der Dichter hat die Wahl.

Er muß prüfen, auf welche Weise die Idee am besten zum Ausdruck gebracht wird. Denn die Idee wird beim Umwandlungsroman nicht *bewußt* durch den Helden repräsentiert, sondern sie kann nur aus dem Romanganzen *erkannt* werden.

Man hat den *Selbstmord* im Roman, namentlich den Selbstmord des Helden, als undichterisch verwerfen wollen. Nun ist aber der Selbstmord nicht das Wesentliche, sondern lediglich die Stellung der Idee zu einem solchen Ausgang. Fällt mit dem Helden gleichzeitig seine Idee, die sich dadurch als nicht lebensfähig erweist, so ist gegen einen solchen Ausgang nichts einzuwenden. Denn dadurch gewinnt ja die Idee des Ganzen gegenüber der Idee des Helden einen höheren Wert. Nehmen wir an, der Held strebte für die Emanzipation des Fleisches und in diesem Streben würden ihm so viel Täuschungen bereitet, daß ihm der Abschied von der Welt das beste scheint — würde nicht durch einen solchen Ausgang sein Irrtum am besten bezeugt?

Freilich bleibt auch ein milder Ausgang offen: die *Umkehr*, indessen ist ein solcher nicht immer zu finden.

Durchaus unkünstlerisch aber ist es, *seelische Konflikte* durch *Naturereignisse* zu beenden, denn da spielen die Elemente nur die Rolle des alten *deus ex machina*. Der Dichter hat sich festgefahren; der Held kann nicht rückwärts, nicht vorwärts, da muß denn Jupiter tonans seinen Donnerkeil senden, und dem armen Sterblichen, der mit sich selbst und mit dem der Dichter nichts anzufangen weiß, den Schädel einschlagen. Einen solchen gezwungenen Ausgang haben wir in Eliots „Mühle am Floß“. Eine Überschwemmung nimmt zwei Personen hinweg, der Verfasserin ist geholfen. Wie oft machen die Romanschriftsteller von diesem plumpen Kunstgriff Gebrauch. Durchgehende Pferde, Gewitter, Wolkenbrüche, Feuersbrünste finden wir nur allzuhäufig in Romanen als Retter in der Not des Dichters. Selbstverständlich ist aber nicht jede Katastrophe am Schluß eines Romans als unkünstlerisch zu verwerfen. Die Explosion der Patronenfabrik am Schluß des Romans „La Nouvelle Carthage“ von Georges Eckhoud ist durchaus motiviert; ein Mann wie Béjard, der mit

einer solchen Skrupellosigkeit Menschenleben aufs Spiel setzte, mußte einmal ein gewaltfames Ende finden.

Reuter schildert in „Ut mine Stromtid“ in ergreifender Weise die Verblendung des jungen Herrn von Rambow, der mit allem bricht, um zum Ziele zu gelangen, und doch schließlich umkehren muß. Wahrhaft großartig ist die Umwandlung Kohlhaas' in Kleists gleichnamigem Roman. Selten ist die Verirrung eines von edlen Zwecken geleiteten, aber in den Mitteln fehlgreifenden Menschen mit mehr Wahrheit dargestellt worden. Gleich großartig ist die Umwandlung Friedrichs im „Sonnenwirt“ von Kurz. Da ist bis in die kleinsten Einzelheiten mit erschütternder Wahrheit ausgemalt, wie der nicht unedle, aber heißblütige Charakter des Helden sich nach und nach der menschlichen Gesellschaft feindselig gestaltet. Brachvogel zeigt in „Friedemann Bach“ die Verirrungen eines genialen Künstlers, der das Höchste leisten konnte, und sich selbst verkennend, elend unterging; Lady Fullerton in „Grantley Manor“ die Kämpfe und Umwandlungen zweier liebender Herzen.

Auerbach schildert in „Auf der Höhe“ die gewaltige Revolution, die eine verbotene Leidenschaft im Innern eines Weibes hervorruft. Als eine gefeierte, angebetete, ihrer Reize auch ein wenig bewußte Schönheit tritt uns Irma entgegen; unmerklich schleicht sich die Leidenschaft in ihr Herz, bis sie eines Tages gewaltfam hervorbricht. Berauscht vom Glück, sieht sie sich plötzlich am Rande des Abgrundes, sie taumelt zurück, flieht und verbirgt sich auf den Höhen der Alpen. Hier beginnt jener großartige Läuterungsprozeß, der der Seele der Heldin eine durchaus andere Richtung gibt. Aus dem Weltkinde wird eine büßende Magdalena, aber nicht eine Magdalena, der in träger Reue die Tage hinfliehen, sondern die durch schmerzstillende geistige und körperliche Arbeit ihre Verirrung zu sühnen sucht. Ein ähnliches Thema behandelt Goethe in den „Wahlverwandtschaften“. Brachvogel („Der neue Falstaff“) schildert die Umwandlung eines genialen, aber in verkehrte Bahnen geworfenen Malers durch die Liebe. Liebe schmetterte ihn nieder, Liebe erhebt ihn von neuem. Auch Goethes „Werther“ behandelt Umwandlung durch die Liebe. Grundthema dieser Romane ist also: Umkehrung aller Verhältnisse

durch die Leidenschaft, Umwandlung des Individuums durch innere Einflüsse. Es ist klar, daß hier dem Romandichter ein weites Stoffgebiet eröffnet wird, denn die Einflüsse, die eine Umgestaltung des Menschen herbeiführen können, sind unzählig.

Aber auch hier bleibt also bestehen: Entwicklung von Charakteren bis zu einer gewissen bezw. höchsten Stufe zu geben, ist Aufgabe des Romans.

Aus dem Gesagten dürfte sich nun klar heransstellen, daß der Roman in dieser Gestalt ein echtes Kind des neunzehnten Jahrhunderts ist. Die älteren Dichter haben höchst selten die Bedeutung, die bildsamen Naturen für den Roman haben, zu erfassen gewußt. Erst Goethe erkannte den Wert eines solchen Helden.

Wie wichtig die Entwicklung für die erzählende Poesie ist, ersieht man daraus, daß größere, durch ihren Inhalt bedeutende Dichtungen dieser Art viel verlieren, wenn sie sog. starre Charaktere schildern, z. B. Ilse in Freytags „Verlorener Handschrift“. Ilses Charakter ist bedeutend, nicht anziehend. Sie bleibt dem Leser unnahbar, selbst im Augenblicke, wo sie sich dem geliebten Manne beugt.

7. Die Charakterzeichnung.

Die Charakterzeichnung muß folgerichtig durchgeführt werden, denn der Mensch legt den Charakter nicht wie ein Kleidungsstück ab. Verändert aber eine Person ihren Charakter, wie es ja im Leben häufig vorkommt, so muß dies erklärt und glaubhaft begründet werden.

Als Charlotte von Stein (Ende 1795) zu Goethe sagte, sie sei auf das Ende seiner Personen in „Wilhelm Meister“ neugierig, erwiderte er, im Leben brauche man nicht konsequent zu sein, aber freilich in einem Roman verlange man es.

Des Helden Entwicklung bildet den Mittelpunkt und Hauptinhalt des Romans. Die ihn umgebenden Personen machen, zum Teil wenigstens, ebenfalls eine Entwicklung oder Umwandlung durch — diese aber mit derselben eingehenden Ausführlichkeit zu schildern, wie jene des Helden, würde die

Kraft eines Dichters übersteigen. Zudem würde durch ein solches Verfahren die poetische Perspektive verrückt werden; die untergeordneten Personen würden gleiche Bedeutung mit den hervorragenden erhalten; von stufenmäßiger Gruppierung könnte nicht mehr die Rede sein. Das ist zum Beispiel der Fall in Manzoni's Erzählung: „Die Verlobten“. Es treten da zwei Personen auf, Pater Christoforo und die Edelfronne Gertrude, von denen ersterer sich zweimal erfolglos für die Verlobten verwendet und die letztere Lucia für einige Tage bei sich aufnimmt. Beide sind für den Ausgang des Konflikts durchaus nicht von Bedeutung; trotzdem aber widmet Manzoni der Vergangenheit beider Personen große Ausführlichkeit und verwendet für den Mönch 16, für die Nonne gar 40 Seiten. Ebenso Fielding („Tom Jones“, 8. Buch) für die Geschichte des Alten vom Berge, bei dem der Held sich ein paar Stunden verschnauft, 35 Seiten. Die Dichter vergaßen, daß der Grad der Ausführlichkeit, der den Personen gewidmet werden muß, nach der Stellung zu bemessen ist, die sie im Romanganzem einnehmen. Diese wird durch die Idee bestimmt. In je näherer Beziehung sie zur Idee stehen, desto größere Beachtung wird er ihnen zuwenden müssen. Je entfernter sie zu ihr stehen, desto eher kann der Dichter sie fallen lassen.

Es ergeben sich hieraus für die Gruppierung der Personen folgende Fragen: a) nach der Stellung des Helden zur Idee und nach der Stellung des Hauptcharakters als Helden; b) nach dem Verhältnisse zwischen Held und Nebenpersonen.

a) Der Held.

Die Idee geht, wie schon bemerkt, in die Person über und wird eins mit ihr. Die Person wird die sinnlich erscheinende Idee. Es geht hieraus hervor, daß die Idee mit dem Charakter übereinstimmen muß, damit nicht zwischen beiden ein Widerspruch entsteht. Der Charakter des Helden darf nichts enthalten, was mit der Idee nicht in vollem Einklang steht. Der schlechte Mensch wird nie eine erhabene, der gute Mensch nie eine verwerfliche Idee verfechten können. Ein anderes aber ist es, wenn die sittliche Kraft des Helden zur Vertretung und Erkämpfung seines Ideals nicht ausreicht, wenn z. B. ein

guter Mensch (Kohlhaas) sich verwerflicher Mittel bedient, seine Idee zu verwirklichen; oder wenn ein edler, aber schwacher Charakter vor der Höhe seiner Aufgabe zurückschreckt. In diesem Falle wird der Held sogar an Interesse gewinnen, indem er an dem Widerspruche zwischen Idee und Charakter zugrunde geht und sein Schicksal ein tragisches wird.

Was die Eigenschaften des epischen Helden betrifft, so ist bereits festgestellt, daß er häufig vorzugsweise passiver Natur ist. Er heißt dann nur im ironischen Sinne „Held“, da er nicht eigentlich handelt, sondern wesentlich der „mehr unselbständige, nur verarbeitende Mittelpunkt“ ist. Da liegt die Gefahr sehr nahe, den Helden zu einem Schwachkopf zu machen, der sich willig nach der Seite wendet, wohin der Wind der Ereignisse ihn dreht. Nichts verkehrter als das! Nie darf dem Helden die moralische Kraft mangeln!

„Etwas zu wollen und zu wagen ist Lebenstrieb dem deutschen Gemüt, und so sind in unseren besten Romanen die Helden Wollende und Wagende.“²⁰⁾

Während im *Simplizissimus* die Krisis eine innere Umwandlung und Abkehr vom Leben ergibt, gewinnt sie bei *Wilhelm Meister* nur die Form vornehmer Entsaugung nach tolleren Jugendjahren. Der Held hat den Sohn gefunden, für den und mit dem er lebt, und seine erste lebenbejahende und praktische Tat nach so viel Schwarm und Harm ist die Hilfeleistung, die er dem eigenen Sprößling durch die erlernte chirurgische Kunst gewähren kann. Der Sohn weist in eine Zukunft, und zwar in eine verheißungsvollere Zukunft. Durch diese Perspektive in „der Kinder Land“ unterscheidet sich Goethes großer Erziehungsroman von seinen Vorgängern wie von seinen Nachfolgern. *Wilhelm Meister* bringt es zwar nicht zu dem, was ihn in der Jugend erfüllte, er leidet mit seinen großen Idealen und Hoffnungen durchweg Schiffbruch; aber er leistet doch überall etwas, wenn auch nichts Hervorragendes, und weiß sich schließlich dem praktischen Leben einzufügen.

Seine resignierende Entwicklung zeugt von weiser Einsicht, wenn man auch nicht gerade eine hervorragende Meinung von seiner Persönlichkeit gewinnen kann.

²⁰⁾ H. Mielfke: *Der deutsche Roman*. 4. Auflage. Dresden, Reißner, 1912. S. 12.

Wilhelm Heinses Romanhelden und -Heldinnen erstreben nur ein Glück durch sinnliche Lust. Diese Charaktere entbehren aber psychologischer Tiefe. Sie machen auch keine Entwicklung durch; höchstens finden sich Ansätze dazu.²¹⁾

Der grüne Heinrich hat nicht das Geschick, ein Glück, das ihm über den Weg läuft, beim Schopf zu fassen. Er ist zu ehrlich dazu. Und doch ist es der Mensch als solcher, der uns auch hier anspricht und mit seinem Widerspruch ergreift; es ist das Menschenschicksal, wenn auch in unscheinbarer Form, das uns selbst für diesen armen Heinrich noch Teilnahme gewinnen und uns in ihm ein Symbol des ewig Menschlichen und des allzu Menschlichen erkennen läßt.²²⁾

Kellers grüner Heinrich ist gewissermaßen eine Selbstbiographie, obschon darin natürlich auch Erfundenes enthalten ist. Verschiedene Charaktere greifen in die Bildung des Helden ein, der nach seiner Kleidung der grüne Heinrich genannt wird. Der Held ist eine problematische Natur, ein anderer Wilhelm Meister, der infolge des Widerstreits von Wollen und Können tragisch endet. Geistig und körperlich mußte diese Künstlernatur zugrunde gehen, weil sie weder in sich noch außerhalb einen festen Halt fand. Mit dieser logischen Tragik schloß der Dichter auch wirklich den Roman in seiner ersten Fassung, und erst viel später hat er ihn, wohl beeinflusst von seinen optimistischen Anschauungen, glücklich enden lassen.²³⁾ Bei der Lektüre des Romans finden wir soviel Schönheiten, daß wir kaum das Fehlen einer strengen Komposition beachten.²⁴⁾

Hermann Hesse, selbst ein namhafter Erzähler, schreibt in seinen Gedanken bei der Lektüre des „Grünen Heinrich“: „Was

²¹⁾ Näheres hierüber bei Dr. Edmund Rief: Wilhelm Heinses Romantechnik. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausgegeben von Dr. Franz Muncker. 39. Band.) Weimar, Alex. Duncker, 1911, S. 102—108. — Vgl. auch Hans Nehrhorn: Wilhelm Heinses und sein Einfluß auf die Romantik. Göttinger Dissertation. Goslar 1904, S. 9—13.

²²⁾ H. Driesmans, a. a. O., Sp. 1524 f.

²³⁾ H. Driesmans, a. a. O., Sp. 1525.

²⁴⁾ F. Leppmann: G. Kellers Grüner Heinrich von 1854 bis 1855 und 1879—1880. Beiträge zu einer Vergleichung. Dissertation. Berlin 1902. — Gottfried Keller als Charakteristiker behandelt Dr. Karl Rief. Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn. III (1908), Nr. 3.

ist der grüne Heinrich? Ein Roman in Form einer Selbstbiographie. Ein noch nicht alter Mann schreibt sein Leben auf, er macht sich zum Mittelpunkt der Welt und stellt vom Hausrat seiner alten Mutter bis zum lieben Gott alles Erinnerungsgut seines Lebens dar als einer, der für sich selber schreibt und keine erzwungene Objektivität nötig hat. Trotz der Unbefangenheit aber, mit der er sich und sein Leben zu seiner Zeit und zu seinem Lande in Beziehung setzt, ist dieser Memoirenschreiber ein erstaunlich bescheidener Mensch, der sich selber durchaus nicht mit dem gerührten Interesse betrachtet, das Autobiographen meistens für ihre Person haben. Vielmehr hält er sich alle seine Torheiten und Verfehlungen, selbst solche aus frühen Kinderjahren, ungeschminkt vor und geht mit sich ins Gericht, aber auch das ohne Wichtigtuerei. Wodurch wird nun dieser Roman bedeutend und unvergesslich? Was macht ihn klassisch? Der Stoff (im gewöhnlichen Sinne) tut es nicht, eine virtuose Bewältigung des Stoffes auch nicht, und eine Tendenz ist nicht vorhanden. Der Stoff ist ein Durchschnittsleben, in welchem alle Sensationen fehlen, die Komposition ist sorglos und ziemlich locker, wichtige Erlebnisse nehmen eine Seite ein, und reine Schilderungen breiten sich zu Kapiteln aus. Wesentlich neue Gedanken finden sich kaum, es wird keine verblüffend originelle Weltanschauung gepredigt. Was ist denn also das Geheimnis dieser Dichtung? Was ist ihre Größe? Was nötigt uns, sie neben Werke zu stellen, die viele Generationen überdauert haben? Nun, das Geheimnis des grünen Heinrich ist dasselbe wie bei Homer, Dante, Boccaccio, Shakespeare und Goethe. Es beruht auf zwei Gewalten, die nicht Kunstmittel, sondern das Genie selbst sind. Die eine ist das, was ich die Ewigkeit des Stoffes nennen möchte, die zweite Gestalt ist die Sprache. Ein beliebiger Roman aus den siebziger, ja achtziger Jahren ist heute alt, und desto älter, je moderner er damals war. Der Inhalt ist uns nimmer wichtig, die neuen Ideen sind nimmer neu, die Gesellschaftstypen und Sitten sind anders geworden, die Sprache ist rückständig, man schreibt jetzt nimmer so. Weshalb haben wir dieses Gefühl nicht dem „Wilhelm Meister“ und auch nicht dem „Grünen Heinrich“ gegenüber? Eine Romanfigur, die nach dreißig Jahren altmodisch erscheint, ist nur eine Interessantheit, nicht ein Sinnbild gewesen. Figuren, deren

Wesentliches zeitlich ist, vergehen. Sinnbilder, deren Zeitliches nur ein Kleid des Ewigen ist, bleiben. Der Graf von Monte-Cristo ist gestorben; aber Odysseus lebt. Es lebt auch noch Don Quixote, Wilhelm Meister, Hamlet, es leben auch heute noch Quintus Fixlein, Siebenkäs und der grüne Heinrich, der kleine, harmlose Taugenichts von Eichendorff nicht minder als Schillers großer Wallenstein. Denn sie alle sind nicht in erster Linie Repräsentanten ihrer Zeit, sondern schlechthin Menschen. Das, was ihr Schicksal ausmacht, ist zu allen Zeiten vorhanden und wieder möglich. Das ist die Ewigkeit des Stoffes".²⁵⁾

In dem Roman „Frau Sorge“ schildert Hermann Sudermann die Lebensgeschichte eines jungen Mannes von seiner Kindheit bis zu seiner Heirat. Der Dichter erzählt in anschaulicher Weise, wie Paul und seine Mutter unter der unverständigen Wirtschaft des leichtsinnigen, prahlerischen Vaters leiden, und wie der vom Vater verachtete Paul allein den väterlichen Hof über Wasser hält und für die Geschwister sorgt.

Ein richtiger Held soll moralisch kräftig sein. An Willen darf es ihm nicht mangeln, wohl aber am Können. Die Welt, die ihn als Willenlosen das eine Mal weiter trägt, stellt sich ihm das andere Mal hindernd entgegen. Damit steht in innigem Zusammenhange, daß der Held auf die Personen des Romans eine große Anziehungskraft ausübt. Die meisten fühlen sich von ihm angezogen; und wer seinen Grundsätzen gegenüber sich feindlich verhält, kann trotzdem seiner persönlichen Liebenswürdigkeit nicht widerstehen. Daraus entstehen Verwicklungen, die immer neue nach sich ziehen. So Wilhelm Meister, Hermann (Immermanns „Epigonen“), Erich („Landhaus am Rhein“), Oswald („Problematische Naturen“), Leo („In Reih und Glied“) usw. Besonders ist hier Anton Wohlfahrt („Soll und Haben“) zu nennen. Die Auflader begrüßen ihn mit Vergnügen. Er wird Karls Liebling. Das ganze Kontor fühlt sich ihm zugeneigt. Fink wird sein vertrautester Freund und folgt seinen Winken. Die adeligen Roués erklären ihn für einen „verdammten guten Jungen“. In der Tanzstunde erwirbt er sich imfluge die Gunst der jungen Damen, besonders

²⁵⁾ März, 1. Jahrgang (1907), 5. Heft, S. 456 f.

der stolzen Lenore. Herr Schröter schließt ihn in sein Herz. Die Tante kann ohne ihn nicht leben. Und Sabine — liebt ihn mit voller Glut. Der Leser aber wird dem Helden herzlich gut. Das ist echt episch. Der Dichter muß sich aber hüten, diese Wirkungen dadurch hervorzubringen, daß er den Helden mit Übertreibung als einen ganz außerordentlichen Menschen darstellt; als einen Geist, der über alle hinausragt; als einen Menschen, der die Gesellschaft in jeder Weise beherrscht. Leider ist diese Manier sehr beliebt. Die Helden vieler Romane, namentlich aus stümperhaften Dilettantenfedern, sind wahre Halbgötter. Nur schade, daß ihre Reden und Gedanken meist so wenig diesem göttlichen Auseren entsprechen!

Georg von Ompteda sucht in seinem zweibändigen Roman „Sylvester von Geyer“ (1896), wie er selbst sagt, „ein Menschenleben mit all seinen Irrtümern und Niederlagen, mit seinen Höhepunkten und Siegen aufzurollen, von der Geburt bis zum Tode“. Im großen und ganzen ist dem Dichter diese Aufgabe gelungen und wenig fehlte, so wäre die rührend einfache Geschichte des Kadetten und jungen Offiziers Sylvester zu einem ebenso typischen wie unvergänglichen Stück deutschen Lebens geworden; aber dieses wenige fehlte eben leider und blieb Ompteda dauernd versagt: das geheimnisvolle Etwas, das aus der exaktesten Beobachtung, aus der peinlichsten Wiedergabe des Lebens und des Milieus erst wirkliche Poesie zu schaffen vermag. Ompteda blieb auch in diesem seinem besten Buche gar zu oft in der Nüchternheit des Alltags stecken und rang sich nicht zu der freien, großen und bei einem so tragischen Stoff allein versöhnenden Weltanschauung hindurch.²⁶⁾

Der Roman „Jörn Uhl“ von Gustav Frenssen enthält das innere und äußere Ringen eines tüchtigen Charakters, dem es endlich trotz vieler Mühseligkeiten und Widerwärtigkeiten gelingt, die rechte Lebensbahn zu finden. Nicht ohne Grund stellt deshalb der Dichter an den Eingang den Satz: „Wir wollen in diesem Buche von Mühe und Arbeit reden.“ Jörn Uhl läßt sich durch die Schicksalsschläge nicht

²⁶⁾ Hermann Anders Krüger: Der deutsche Roman der letzten 20 Jahre. Literarische Neuigkeiten. Leipzig, K. F. Koehler. 5. Jahrg. (1905), Nr. 1, S. 5.

besiegen; er zieht sich nicht in tatenlose Resignation zurück. Die furchtbaren Widrigkeiten haben ihn innerlich gereift und gestählt und mit frisch quellender Willenskraft ausgerüstet. Wohl konnte er äußerlich unterliegen und sinken, aber sein fallen war kein Untergang, sondern ein Auferstehen. Zuletzt scheiden wir von dem neuaufgerichteten Jörn Uhl, der erst auf weiten Umwegen seine eigentliche Lebensbahn gefunden, mit dem beruhigten Bewußtsein: „Obgleich er zwischen Sorgen und Särge hindurch mußte, er war dennoch ein glücklicher Mann. Darum, weil er demütig war und Vertrauen hatte.“²⁷⁾

In einem reineren Sinne als im Altertum spielt in der epischen Poesie das Schicksal eine Rolle. Hier ist nicht gemeint das Walten finsterner Mächte, denen der Mensch von Ewigkeit her verfallen ist, sondern die Folge des Zusammenstreffens verschiedenster Ursachen. Vischer nennt dieses ursächlich begründete Schicksal „das tragische Gesetz des Universums“.

Diesem tragischen Gesetze ist der Held unterworfen. Das Schicksal bestimmt seine Entschlüsse und treibt ihn zur Tat. „Der innere Prozeß des Willens, wie gründlich er auch aufgedeckt werden mag, wird ebensosehr als ein äußeres Bestimmte erscheinen.“ „Der Held schwimmt mit starkem Urme, aber nicht gegen, sondern mit den Wogen, und die Wassermasse, die er teilt, hält ihn doch selbst.“²⁸⁾ Für den physischen Charakter des Helden entspringt hieraus die Forderung, daß er nicht von „allzu cholericem Temperamente sei“ (Spielhagen), sondern mehr aufnehmend, verarbeitend. Er bewegt sich im Gewühl des Lebens, um mit offenen Sinnen jeden Eindruck in sich aufzunehmen. Daher ist ihm ein reiches Gemüt und eine lebhaftere Phantasie eigen; er ist aus dem Grunde „gewissen Verirrungen, z. B. der religiösen und idealen Schwärmerei viel leichter ausgesetzt, als nüchterne Verstandesmenschen, die sich auf den gebahnten Wegen der Ebene bewegen“.²⁹⁾ Ein starrer Charakter ist als Held völlig unbrauchbar, weil er sich den Einflüssen der Welt gegenüber

²⁷⁾ Paul Sommer: Erläuterungen zu Gustav Frenssens Jörn Uhl. Leipzig, Hermann Beyer, 1906.

²⁸⁾ Vischer, a. a. O. III. 1266, 1269.

²⁹⁾ Perty: Anthropologie I. 298.

abwehrend verhält. Humoristische Charaktere als Helden zu wählen, ist bedenklich, da einerseits der Humor nur Ausfluß eines durchgebildeten Geistes ist, andererseits humoristischen Charakteren gewöhnlich das Streben fehlt. Weit mehr eignen sie sich zu Begleitern des Helden.

b) Die Nebenpersonen.

Um den Helden als Mittelpunkt gruppieren sich die übrigen Personen. Sie stehen entweder auf seiner Seite oder ihm gegenüber. Unter den Anhängern der Idee ist der Held ein primus inter pares. Er steht nicht absolut höher als seine Anhänger und Genossen, sondern nur relativ. Es können innerhalb des Kreises seiner Idee Nebenbuhler entstehen, die ein gleiches Ziel verfolgen, doch nicht mit gleicher Wärme und mit denselben Mitteln. So in Spielhagens Romanen: „In Reih und Glied“ und „Die von Hohenstein“.

Die Gegenpartei kann der Partei des Helden ebenbürtig entgegenstehen. Ein Zeichen geringer poetischer Gestaltungskraft oder tendenziöser Schwäche ist es, wenn der Dichter durch Herabsetzung der Gegner seine Personen zu heben sucht, wie es in den meisten Tendenzromanen der Fall ist. Bei Volandens sind z. B. sämtliche glaubensfeindliche Gelehrte und sämtliche Liberale nicht allein verlachenswerte, sondern auch verächtliche Geschöpfe. Die Männer der Wissenschaft sind aufgeblasene Halbwisser; die Liberalen ehrlos, geldgierig, sittenlos usw. In Sacher-Masochs Roman: „Die Ideale unserer Zeit“ sind alle Nationalliberalen, alle Patrioten Lumpen; in Brescianis Roman „Der Jude von Verona“ geht es den Anhängern des italienischen Einheitsstaates nicht besser. Andererseits werden in manchen Romanen die Katholiken in den dunkelsten Farben gemalt und geradezu karikiert.³⁰⁾ — Diese tendenziösen Dichter haben immer nur zwei Klassen von Personen, gute und schlechte, während der parteilose Dichter alle Abstufungen

³⁰⁾ Vgl. hierzu: Konfessionelle Brunnenvergiftung. Die wahre Schmach des Jahrhunderts. Von Heinrich Keiter. Regensburg 1896; dritte Auflage, bearbeitet von Bernhard Stein. Essen, Fredebeul u. Koenen, 1908. — Neuere Dichter im Lichte des Christentums. Gesammelte Aufsätze von Bernhard Stein. Ravensburg, Friedrich Ulber, 1907.

von Charakteren zu erreichen sucht. Bei ihm gibt es nicht nur durchaus gute und nur durchaus schlechte Menschen, sondern beide Gattungen mit den verschiedensten Zwischenstufen. In je größerer Anzahl diese vorhanden sind, desto höher ist die Gestaltungskraft des Dichters zu schätzen. Einige Romanschriftsteller haben nur wenige Figuren, die in allen ihren Dichtungen mit derselben Regelmäßigkeit wiederkehren. Der schon häufiger erwähnte Voland hat z. B. fünf Klassen: ritterliche Jünglinge, minnigliche Jungfrauen, biedere Väter (seltsamerweise sämtlich Witwer), tapfere Verteidiger des Glaubens, und deren nichtswürdige Gegner. Jean Pauls Personen können, wie Menzel in seiner „Geschichte der deutschen Dichtung“ ausführt, auf sechs regelmäßig wiederkehrende zurückgeführt werden: der hohe Mensch und ein diesem entsprechendes edles Mädchen, ein kapriziöser Freund des hohen Menschen, ein schwindstüchtiges Mädchen, ein dito Jüngling, endlich ein zynischer Arzt.

Spielhagen verlangt in seinen „Beiträgen zur Theorie des Romans“ (S. 25), daß die im Roman vorkommenden *Nebenpersonen* „mit einer gewissen pragmatischen, aus dem Schicksal des Helden resultierenden Notwendigkeit in den Rahmen der Geschichte eintreten müssen.“

Kommen viele Nebenpersonen vor, so geschieht es leicht daß der Dichter im weiteren Verlauf die eine oder andere von ihnen vergißt und ihr Schicksal nicht bis zu einem gewissen Abschluß führt. Friedrich de la Motte Fouqué ist in seinen Ritterromanen dieses Versehen einmal zugestossen, indem er im „Ulwin“ die Flaminia im Fortgang des Romans völlig vergessen hat.³¹⁾

c) Interessante Charaktere.

Nun erhebt sich die Frage, wie die Personen des Romans beschaffen sein müssen. Die einzige Forderung ist, daß sie *anziehend* seien, daß sie *unser Interesse erregen*. Keine bedeutende Person darf uns gleichgültig sein, denn wenn sie es wäre, hätte der Dichter sie dann schaffen dürfen? Die

³¹⁾ Dr. Lothar Jenthe: Friedrich de la Motte Fouqué als Erzähler. Breslau, Ferd. Hirt, 1910. S. 37.

Forderung der Anziehungskraft seiner Personen hat der Dichter streng zu berücksichtigen; es ergeben sich daraus wichtige Folgerungen inbezug auf den ethischen Gehalt der Personen. An sich kümmert es den Dichter durchaus nicht, ob seine Personen gut oder schlecht sind, aber durchaus gut und durchaus schlecht dürfen sie nicht sein.

Das erste nicht, weil ein vollkommener Tugendheld, der nicht den Mut hat, einer Leidenschaft Raum zu geben, oder, wenn sie an ihn herantritt, sie mit seinem unbesiegblichen Pflichtgefühl erstickt, ein langweiliges Geschöpf ist. Natürlich kann dem Dichter nicht verwehrt werden, einen tugendhaften Charakter als Helden zu wählen; aber er muß ihn unserem fühlen dadurch nahe zu rücken suchen, daß er uns auch seine Schwächen zeigt, daß er ihn uns im gewaltigen Ringen mit einer Leidenschaft vorführt und dadurch, daß er ihn auch einmal fallen läßt. Aber a complet and perfect character is in a poem the greatest monster (Shaftesbury). Fielding sagt in dieser Hinsicht („Tom Jones“ XI.) . . . „da wir aber in unserem ganzen Leben keine einzige solche Person getroffen haben, so mochten wir auch im vorliegenden Werke keine auftreten lassen.“

Der Held darf wohl menschliche Schwächen besitzen, aber er muß doch unserer Teilnahme noch würdig bleiben. Er darf deshalb kein Ausbund von Schlechtigkeit sein.

Zuweilen führt uns ein Dichter ziemlich unkultivierte Typen vor, aber er erregt unser Interesse für sie dadurch, daß sie emporstreben oder daß er uns wenigstens zeigt, wie sie unter der Ungunst der Verhältnisse nicht höher hinaufkommen können. So wird uns z. B. der russische Bauer in zahlreichen Dorfgeschichten geschildert als Vertreter einer ungebildeten Masse mit guten Anlagen, aber überwuchernden schlechten Instinkten, erniedrigt durch Trunksucht und erdrückt unter der Steuerlast. Und immer wieder dringt durch alle Schilderungen das Motiv durch: „Die heilige Gerechtigkeit dringt bei uns, in unserem heiligen Rußland, nicht durch; Ehrgefühl und Gewissenhaftigkeit sind noch unbequeme Gäste, welche weder den oberen noch den unteren Klassen willkommen sind. Wer unverschämt und frech ist, der findet sein Glück; wer aber so dumm ist, recht-

schaffen zu sein, wahrlich, den kann man ruhig noch bei Lebzeiten begraben, kein Hahn wird weiter nach ihm krähen.³²⁾

Ein verworfener Mensch mit niederen Gelüsten, der die Gesetze der Sittlichkeit verachtet; ein Mensch, der zugleich die Macht besitzt, seine Begierden mit Leichtigkeit zu befriedigen; ein Mensch endlich, den nie ein Gefühl der Beschämung und der Reue überkommt — der ist kein würdiger Gegenstand dichterischer Behandlung. Wohl aber kann der Dichter einen schlechten Charakter dadurch interessant machen, daß er ihm irgend eine Eigenschaft verleiht, die ihn menschlichem Fühlen nahe bringt.

Darum verleiht Auerbach seinem Sonnenkamp („Landhaus am Rhein“) die Liebe zu seinen Kindern, den weltmännischen Takt, den verachtenden Mut, Eigenschaften, die uns den finsternen Mann nahe bringen; darum macht Gutzkow seinen Schlurf („Ritter vom Geiste“) zu einem geistvollen Lebemann; darum besitzt Veitel Jhig („Soll und Haben“) eine so uner-schöpfliche Strebelust; darum ist der Fürst („Die verlorene Handschrift“) so tief unglücklich; darum ist Lovelace, Clarissas Verführer (in Richardsons „Clarissa“) eine durchaus noble Natur, ein geistvoller, energischer Mann, dessen Schritten wir mit Spannung folgen, den wir abwechselnd verabscheuen und dann wieder bewundern.

Wie unbefriedigt lassen uns dagegen die Romane Gabriele d'Annunzios trotz ihrer hohen Formvollendung. Sie sind im wesentlichen die Geschichte einer Liebe, der Liebe des Dichters in verschiedenen Variationen mit etwas Staffage. Denn in allen seinen Romanen ist das einzig wahrhaft lebende Wesen nur der liebende Held, jener künstlerisch-weltmännische Aristokrat, in dem der Verfasser seine eigene Seele verkörpert. Alles äußere, auch alle anderen Personen, sind nur geschildert, soweit sie in dieser einen Seele sich spiegeln. Deshalb packen, deshalb ergreifen sie uns auch nicht; immer sehen wir sie nur durch die schwermütig-ruhige Stimmung des Dichters. Schwermütig, leidenschaftslos, wie die Sprache d'Annunzios, so sind auch die Charaktere seiner Gestalten, trotz aller äußeren ihnen aufgemalten Leidenschaft, an die wir nicht glauben, an die wir

³²⁾ S. T. Semenov: Onkel Ilya und andere Dorfgeschichten. Autorisierte Übersetzung von Johann Hermann. Leipzig, Felix Dietrich, 1906. 1. Band. S. 75.

nicht glauben können, da d'Annunzio selbst sie nicht empfindet. Hierin liegt der eigentliche Grund seines künstlerischen Mangels. Er, der Dichter selber, ist keine Persönlichkeit, weder im Guten noch im Schlechten. Ein Salonmensch, der alle Freuden der großen Welt überreichlich gekostet, doch dabei nie die äußere oder die innere Haltung verloren hat. Ein Salonmensch von ausgezeichnetem Geschmack, gerade deshalb immer bemüht, sich auch innerlich stets im richtigen Gleichgewicht zu erhalten, unfähig, selbstvergessen begeistert zu sein, selbstvergessend zu lieben, selbstvergessend zu hassen.³³⁾

Der Deutsche lehrt so gern; er kann der Versuchung nicht widerstehen, die Studien, die er um eines Romans willen gemacht, und ihr Ergebnis gleich mit zum Besten zu geben. Möchte er das immer, aber an einem andern Orte. Das Reinhalten der Gattung nicht allein, sondern auch das Reinhalten der Poesie selbst von Elementen, die nicht ihr, sondern der Publizistik, der Wissenschaft gehören, ist nichts Geringses.³⁴⁾

Manchmal läßt sich auch ein Dichter verleiten, seinen Personen Ideen unterzuschieben, die ihm selbst eigentümlich sind. So entstehen häufig Zerrbilder, die mit naturwahren Typen nichts mehr gemein haben.

Auerbach ließ sich vom Spinozismus, nicht von einer naturtrohen Weltanschauung leiten. Deshalb muß man Rudolf v. Gottschall recht geben, wenn er in seiner Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts³⁵⁾ schreibt: „Auerbach ist und bleibt auch als Volkschriftsteller Spinozist. Wo es gilt, bestehende Zustände in ihrem verständigen Zusammenhang zu schildern, die Verhältnisse durch eine eiserne Kette von Ursachen und Wirkungen aneinander zu schmieden, die Menschennatur mit den angeborenen Triebfedern ihrer Handlungsweise, gleichsam mit ihren inneren Rädern und Gewichten wie eine Schwarzwälder Uhr auseinanderzulegen und nachzuweisen, warum sie so gehen und schlagen *m u ß* und nicht anders schlagen *f a n n*, zugleich aber eine pantheistische Poesie der Natur und ihres

³³⁾ Max Freiherr von Münchhausen: Gabriele d'Annunzio. Deutsche Zeitschrift. 15. Jahrgang (1902), Heft 9. S. 319 f.

³⁴⁾ Otto Ludwig, 6. Band, S. 211.

³⁵⁾ 7. Aufl., 4. Band, S. 467—469.

gesetzmäßigen Waltens um das Leben und Treiben der Menschen hinzuhauchen: da ist jene Lehre der Substanz, die ihr eigener Grund ist, an ihrem Platz, da kann sie die dichterische Beseelung fördern und ihr den Reiz jener großen einleuchtenden Wahrheit geben, der ihren eigenen unerbittlichen Konsequenzen beiwohnt. Mit Andacht versenkt sich ein Spinozist in die still waltende Notwendigkeit des Volkslebens, in diese fernhaften, klaren, abgeschlossenen Gestalten. . . Es sind alles starre Charaktere, hingezeichnet auf die ewige Nacht der spinozistischen Substanz, unfähig der rettenden Selbstbestimmung der sittlichen Freiheit, verfallen dem alten zürnenden Gott des Judentums, der die Sünden der Väter heimsucht bis ins tausendste Glied. . . . Die Menschen Auerbachs sind kalt aneinander zerschellende Atome, bewegt von mechanischem Stoß und Gegenstoß; es fehlt diesem äußerlichen Treiben ein sittlicher Mittelpunkt des Gemüts, eine warme Beleuchtung von innen heraus.“

Hansjakob sagt von seinen originellen Bauern und Handwerkergestalten in den „Wilden Kirschen“ und „Schneeballen“, er habe sie streng nach der Natur und dem wirklichen Leben gezeichnet. „Auerbachs und Roseggers Volksgestalten, so wunderbar poetisch sie auch sind, haben mir zu viel von der Phantasie der beiden Dichter. Ich will nicht so schreiben; ich lasse meine Kinzigtäler aufmarschieren, wie sie lebten und lebten. Das allein hat nach meiner Ansicht für die Kenntnis der Menschennatur, wie sie im Volk auftritt, einigen Wert.“⁸⁶⁾

Wie aber, wenn die Geschichte dem Dichter einen Charakter überliefert, dem in der Tat jede edle, menschliche Gesinnung abgeht und von dem Uhland sagt:

„Denn was er sinnt, ist Schrecken, und was er blüht, ist Wut,
Und was er spricht, ist Geißel, und was er schreibt, ist Blut;“
wie aber, wenn er, ohne der historischen Wahrheit zu nahe zu treten, einen solchen Charakter nicht vermenschlichen kann? Nun, so wähle er ihn überhaupt nicht. Wenn dieser Charakter aber bei seiner Grausamkeit, seiner Despotie, seiner Ungerechtigkeit frei ist von allen anderen Mängeln, wenn er uns erhebt durch seine großartigen Pläne, seine übermenschliche Energie, seine persönliche Kühnheit, so wird die Sache eine ganz andere.

⁸⁶⁾ Vorwort zu den „Wilden Kirschen“, S. IV.

„Die größten Ungerechtigkeiten und Unterdrückungen beflecken kaum den Charakter eines großen Eroberers; sie halten uns nicht ab, an seinen Schicksalen eifrig teilzunehmen, ihn bei seinen Taten zu begleiten und für sein Glück bekümmert zu sein. Der Glanz und der Enthusiasmus des Helden, der in die Leser seiner Taten übergeht, erhebt ihre Seelen weit über die Regeln der Gerechtigkeit und macht sie gegen das Unrecht, das er tut, fast unempfindlich“ (Home: Elemente der Kritik). Hier verschwindet der Widerwille, den wir gegen den bloß bürgerlichen Bösewicht empfinden und wir gelangen beinahe zu der Einsicht, daß es, nach Hegels Ausdruck, das Schicksal großer Männer ist, schuldig zu sein.

Hat der Dichter die Wahl, bleibt es gänzlich seiner Erfindungsgabe überlassen, die Charaktere zu gestalten, so führe er uns kräftige, großer Leidenschaften und kühner Unternehmungen fähige Personen vor; „außerordentliche Menschen, aber doch nur solche, die es durch den Grad ihrer Kraft, durch die Reinheit ihres Wesens, nicht aber durch eine seltene Organisation sind“, Menschen, die „mit allem, was nur überall das Menschlichste und Natürlichste ist, in dem vollkommensten Einklang stehen.“³⁷⁾ Namentlich versäume er nicht, auch für echt humoristische Charaktere Raum zu lassen. Zwei Rücksichten gebieten es dem Dichter. Zuerst die Forderung der Lebenswahrheit, die er zu erfüllen hat; zweitens die Forderung des Interesses, der er nur dann nachkommen kann, wenn er den ernstesten Charakteren durch humoristische ein Gegengewicht schafft. Viel verliert Goethes „Wilhelm Meister“ durch den Mangel an launigen Personen. Viel gewinnen Spielhagens Dichtungen, weil eine jede einen echten, harmonisch ausgebildeten humoristischen Menschen aufweist.

In neuerer Zeit ist es unter den Romandichtern Mode geworden, gerade anormale, krankhafte, rätselhafte Naturen zu Helden zu wählen, an ihnen psychologische Studien zu machen. So z. B. Wilbrandt in seiner Novelle „Fridolins heimliche Ehe“ und Sacher-Masoch in „Venus im Pelz“. Fridolin in ersterer Novelle ist ein geistiger Hermaphrodit; er vereinigt in sich ein männliches und weibliches Gemüt. Beide haben ihre Neigungen und darum entstehen selt-

³⁷⁾ W. v. Humboldt: Hermann und Dorothea. Kap. 88.

same Konflikte. Verliebt sich die eine Hälfte in ein schönes Weib, so hält die andere mittlerweile einen Mittagsschlaf. Nach einiger Zeit aber erwacht die weibliche Hälfte. Sie sieht das Objekt der männlichen Zuneigung mit kritischen Blicken an und entdeckt endlich, daß es der Liebe gar nicht wert ist. Die Liebe der männlichen Hälfte erstirbt. Nun geht es der weiblichen geradeso. Fortzusetzen ad libitum.

In der „Venus im Pelz“ findet der Held Severin den höchsten Genuß der Liebe darin, sich von seiner Geliebten auf das brutalste mißhandeln zu lassen. Wie der Held zu einer solchen Verirrung kommt, wird sorgfältig motiviert. Man könnte noch zahlreiche andere Beispiele anführen,³⁸⁾ aber ist es denn die Aufgabe der erzählenden Dichtkunst, „das menschliche Herz zu einem weit größeren Labyrinth zu machen, als es vielleicht in der Tat ist?“ (Lessing.) Soll der Effekt der Dichtkunst im Pikanten, im Mysteriösen, im Pathologischen liegen? Gewiß nicht! Unsere großen Dichter, sowohl der klassischen Periode als der Neuzeit, haben einfach natürliche, aber außergewöhnliche Menschen, nie aber geistige siamesische Zwillinge zum Hauptgegenstand ihrer Darstellung gemacht.

Während Goethe das geradezu Kriminalistische vermied, war ihm das rein Pathologische nur gelegentlich dichterisch verwendbar. Schon im „Clavigo“ haben wir die schwindstüchtige Marie Beaumarchais und im „Wilhelm Meister“ Aurelie. Goethe hält uns aber auch hierbei das eigentlich Krasse, die unschönen Zuckungen des geplagten Geschöpfes fern; er führt uns alsbald wieder in die freie Bewegung, wo wir frisch und leicht aufatmen.³⁹⁾ Mignon ist zwar eine eigentümliche Natur, keineswegs aber eine durchaus rätselhafte.

L. Marbeau hat in den „Lettres d'une opérée“ (1906) alle Empfindungen notiert, die eine Frau vor und nach einer Operation hat. Aber was haben diese ergreifenden Schilderungen mit schöner Literatur zu tun?

Einen ganz eigenartigen medizinischen Fall verwertet Adam Karrillon in seinem Roman „O domina mea“. Inno-

³⁸⁾ Vgl. Dr. Emile Laurent: *L'amour morbide*. 3. édition. Paris, Société d'éditions scientifiques, 1895. S. 295—311.

³⁹⁾ Berthold Auerbach: *Goethe und die Erzählungskunst*. Deutsche Abende, Neue Folge. Stuttgart, Cotta, 1867. S. 35.

cenz Lorum, ein Landarzt, findet seine Jugendgeliebte wieder. Ihr Mann ist im Gefängnis und ihr körperlicher Zustand läßt alle Welt vermuten, daß sie während dieser Zeit einen unerlaubten Verkehr gepflogen hat. Schließlich stellt es sich aber heraus, daß das ein Irrtum war. Sie muß sich einer Operation wegen ihres Leidens unterziehen und stirbt unter dem Messer der Ärzte. Ein solcher Fall kann gelegentlich vorkommen, und es bedarf einer sehr dezenten Darstellung, um ihn nicht anstößig erscheinen zu lassen. Diese Vorsicht hat Karrillon angewandt, aber ob alle Leser des Rätsels Lösung zwischen den Zeilen herauslesen werden, ist eine andere Frage.

III.

Der Stoff.

Den S t o f f bietet die Welt freigebig dar; der Gehalt muß darin gefunden oder hineingelegt werden. Nur derjenige findet ihn, der etwas dazu zu tun hat (Goethe). Geist und Stoff erzeugen ihn bei ihrer Begegnung; der Geist ist der Sonnenstrahl, der dem toten Stoffe Leben entlockt und mitteilt. Die beste Poesie liegt uns ganz nahe, und ein gewöhnlicher Gegenstand ist nicht selten ihr liebster Stoff (Novalis). Es braucht nichts als den zündenden Geistesfunken. Niemals ist es der Stoff allein, sondern die Behandlungsweise, was den Künstler und Dichter macht (Schiller).

Wie poetische Roman-Stoffe und -Motive auftreten und behandelt werden, bis sie, abgenutzt und verbraucht, in Vergessenheit geraten, ist keine Sache des Zufalls; der Geist der Zeit beschwört herauf, was eine lebendige Wurzel in seinen Empfindungen trägt, und er vernichtet es wieder, sobald diese Wurzel gestorben ist.¹⁾

Die Stoffwahl eines jeden Dichters ist keineswegs eine freie, sondern sie hängt mehr oder weniger von der Weltanschauung seines Zeitalters ab. Er selbst wird ja, ohne es zu wissen, von seiner Zeit beeinflusst, und die Mitlebenden, für die er doch nun einmal arbeitet, wirken durch ihre Geschmacksrichtung unwiderstehlich auf ihn ein. Dem ersten Einfluß kann er sich nicht entziehen, weil der Wille dazu nie in ihm aufstauen wird; dem andern darf er sich nicht entziehen, weil sonst sein ganzes Streben erfolglos wäre. So ist es ihm denn nicht erlaubt, willkürlich diesen oder jenen Stoff herauszugreifen, sondern stets muß er sich fragen: steht der Stoff im Einklang mit den Forderungen des Zeitalters? Ist

¹⁾ H. Mielke: Der deutsche Roman, S. 10.

nichts in ihm enthalten, was meinen Zeitgenossen nach ihrer Denkungsart anstößig erscheinen muß?

Für die Stoffwahl des Romandichters ergibt sich hieraus die wichtige Konsequenz, daß er nur solche Stoffe wählen darf, die der realistischen Denkweise unseres Zeitalters nicht entgegen streben, und deshalb ist „die Grundlage des Romans die erfahrungsmäßig erkannte Wirklichkeit“ (Vischer).

Die Epopöe bewegt sich, ihrem Ursprunge entsprechend, auf dem Boden des Wunderbaren. Die schöpferisch waltende Phantasie des Dichters hat hier freies Spiel. Die Einflüsse des Lebens gestaltet sie zu Geistern, Kobolden, Nixen, Feen, Riesen und Dämonen, läßt die Götter eingreifen in das Handeln der Menschen und dichtet den Göttern selbst menschliche Empfindungen und Schwächen an. Die Epopöe fordert eben ihrer Natur nach gläubige Hinnahme des Erzählten, und diese ist ihr, wie leicht erklärlich, stets zuteil geworden. Anders aber der Roman. Hier stellt sich der Dichter absichtlich auf den Boden der Wirklichkeit. Er will nichts erzählen, was nicht in der geschilderten Weise für möglich gehalten wird und unserem prüfenden Verstande nicht Stand hält. Er verbannt alles aus seiner Dichtung, was mit dem Leben nicht übereinstimmt.

Dadurch tritt der Roman gegen seine ältere Schwester, die Epopöe, auf der einen Seite in Vorteil, auf der anderen aber verliert er manche Reize, die dieser eigen sind. Im Vorteil, weil der Dichter sich auf einem festen, nie wankenden Boden bewegt und nie Gefahr läuft, von Geistern, die er rief, überwältigt zu werden. Im Nachteil, denn die Epopöe hat schon, eben weil sie sich über das Natürliche in stolzem Fluge erhebt und sich übersinnliche Gewalten dienstbar macht, viele Momente, die auf die Phantasie ungemein anregend wirken und sie in eine Stimmung versetzen, die notwendig ist, um die Erzählung des Dichters gläubig hinzunehmen. Der Stoff des Romandichters aber entbehrt an sich zumeist der poetischen Eigenschaften oder besitzt nur wenige, weil die Ereignisse der Wirklichkeit selbst sie nicht bieten. Der Dichter muß also versuchen, entweder die im Stoffe liegenden dichterisch brauchbaren Momente zu verstärken, oder aber den gefundenen Stoff zu einem dichterischen umzugestalten. Mit anderen Worten, er muß den Stoff zu einem

der poetischen Handlung würdigen, zu einem interessanten, und ihn fähig machen, die Forderung des Weltbildes zu erfüllen.

Es gibt drei Stoffgebiete, denen die einzelnen Motive angehören:

1. die äußere oder, wie Goethe sagt, die physische Welt. Äußere Motive sind: Intrige, Mißverständnis, Verfehlung, Nichtkennen usw.;
2. die innere Welt, die Goethe die sittliche nennt. Innere Motive sind: Leidenschaft, Affekt;
3. die dritte Welt, die Welt der Phantasien, Ahnungen, Erscheinungen, Zufälle und Schicksale.

Die drei Arten von Motiven treten fast nie einzeln auf. Sie sind zumeist miteinander vermischt, oft in der mannigfaltigsten Weise.

Früher waren bei den Romandichtern als Motive sehr beliebt: Kinderraub und Vertauschung, räuberische Überfälle, Zweikämpfe, Gefangenschaft und Befreiung (in den meisten Ritter- und Räuberromanen), Kämpfe zu Wasser und zu Lande, Verschwörungen und geheime Gesellschaften, freiwilliger oder gezwungener Eintritt ins Kloster, Angriffe gegen Mönchtum und Kirche, gewaltsame Entführung aus dem Kloster, Liebe zwischen Angehörigen feindlicher Geschlechter, Blutschande, geheimnisvolle Abstammung, Geister- und Gespensterscheinungen, Teufelsbündnisse, Zauberei und Wundervorgänge, Erwachen vom Scheintode, Wiederbelebung eines Toten, Eide und Verfluchungen, Wahnsinn, Streit um ein Erbe oder ein Vermögen (Erbstreit um ein Majorat), Staatsgeheimnisse u. dergl. m.²⁾

Auch jetzt noch werden als Motive sehr häufig gebraucht: Liebe und Ehe in ihren verschiedensten Formen und in ihrem Gegensatz von Sinnlichkeit und Sittlichkeit, Verführung eines Mädchens, Ehebruch, Mißheirat, religiöse Fragen und konfessionelle Gegensätze, Konflikte zwischen Wünschen und Gewissen usw.

²⁾ Selbst bei Heinse treten Motive des Abenteuerromans noch so zahlreich auf, als es nur die Handlung seiner Romane, die ihnen häufig ihren Fortgang verdankt, gestattet. Vgl. Dr. Edmund Rieß, a. a. O., S. 26—30.

1. Bedeutende und niedere Stoffe.

Der Stoff muß der dichterischen Behandlung würdig sein, d. h. er muß der bedeutenden Idee des Romans vollkommen entsprechen; er darf mithin nichts enthalten, was mit ihr in Widerspruch steht. Eine bedeutende religiöse, soziale oder politische Idee verlangt einen ebenso bedeutenden Stoff. Leider aber zeigt sich gerade in dieser Beziehung die ganze Armlichkeit, ja, Erbärmlichkeit eines großen Theils unserer Romane. Mancher glaubt, Romane zu schreiben sei nicht so schwer — das könne ein jeder, der ein wenig Erfahrung und einige Kenntniss der Sprache und des Stils besitze. Daß fast jeder Roman eine obligate Liebesgeschichte in einer Weise behandelt, als ob die Liebe den ganzen Lebensinhalt eines Menschen bilde — das wollen wir hingehen lassen; daß aber Kriminalfälle, heimliche Morde, Unterschlagungen, Wechselfälschungen, Verführung, Ehebruch den Hauptinhalt so vieler Romane bilden, das kann vom Standpunkt der Ästhetik nur streng verurteilt werden. Ist denn das Leben wirklich so arm an bedeutenden Begebenheiten, an tragischen Konflikten, an komischen Verwicklungen, daß immer und immer wieder zu solchen niedrigen Stoffen gegriffen werden muß?

In der That, vergleicht man jene Romane mit den Schelmen- und sog. moralischen Romanen des 18. Jahrhunderts, so läßt sich in der Stoffwahl ein Fortschritt kaum feststellen. Als der englische Familienroman auch nach Deutschland eingeführt wurde, machten es die deutschen Nachahmer, wie sie es immer in solchen Fällen tun: anstatt sich innerhalb der von Richardson beachteten sittlichen Grenze zu halten, gingen sie weit darüber hinaus. Richardson hatte in zwei Romanen die Künste der Verführung ausführlich zur Darstellung gebracht, und in einem den Verführer, im anderen die Unschuld triumphieren lassen. In Deutschland fielen Hermes, die Laroché, Schummel, Wezel u. a. begierig über die neue Stoffquelle her. Bald gab es denn in Wezels und Schummels Romanen nicht mehr bloß eine, sondern gar zwei, drei Verführungen, nebst anderen erbaulichen Sachen. Die arme Sophie von Sternheim in dem Romane der Laroché wird von ihrem Verführer sogar in einen Turm geworfen und erst sterbend entlassen. In

Wezels „Belphegor“ treibt sich der Held stets in der Gesellschaft gemeiner Frauenzimmer herum. Besonders hervorragend in schmutziger Stoffwahl war der spätere Julius v. Voß, dessen Romane sich auch nur auszüglich kaum erzählen lassen. Grundzug aller dieser Romane ist eine erschreckende Natürlichkeit; mit Behagen wühlt der Verfasser in einem stinkenden Pfuhe, zeigt mit lächelnder Miene die Entehrung der Unschuld und deckt die widernatürlichsten Verhältnisse auf.

Ganz so schlimm waren die späteren Romane freilich nicht, wenigstens scheinen sie nicht so schlimm zu sein. Denn die Dichter führen uns das Verbrechen nicht mehr in seiner ganzen Nacktheit vor, sondern umhängen es mit bunten Lappen. Allerdings nicht so dicht, daß nicht bei jeder Bewegung das dürre Skelett zum Vorschein käme. Nehmen wir einmal Gutzkows „Ritter vom Geiste“. Mit was für Personen haben wir es da zu tun? Mit einem aus einem Ehebruch entsprossenen Prinzen; mit einem unehelichen Vagabunden; mit der unnatürlichen hochadeligen Mutter dieses jungen Mannes; mit einem schönen, schon im 14. Jahre verführten Mädchen, mit einem geistreichen, aber schurkischen Advokaten usw. Und die Begebenheiten? Dankmar sucht seinen Schatz und gelangt dadurch in allerlei abenteuerliche Verhältnisse. Hackert sucht seine Mutter, und diese weiß ihn fern zu halten; verschiedene Personen stiften einen Bund, dessen geheimnisvolles Aussehen schließlich lächerlich wird. Temmes Romane spielen sämtlich in hohen und niederen Verbrecherkreisen. Königspreisgekrönter Roman „Durch Kampf zum Sieg“ bewegt sich in derselben Sphäre, zahlreicher anderer nicht zu gedenken.

a) Die Liebe.

Unzählbar sind die Romane, denen einzig und allein eine *L i e b e s g e s c h i c h t e* zugrunde liegt. Namentlich die französische Literatur ist daran sehr reich und sie hat auch die meisten anderen Literaturen dadurch beeinflusst.

Liebe und Heirat zwischen Angehörigen ungleicher Stände ist schon längst in der Literatur ein beliebtes Motiv.

Gegen die Scheidung der Stände, die in Frau Gottscheds „Ungleicher Heirat“ noch als ganz berechtigt anerkannt wurde, hatte seit Rousseaus „Neuer Heloise“ die Sturm-

und Drangperiode besonders im Drama ihre Angriffe gerichtet. „Der Hofmeister“ von Lenz, „Die Kindesmörderin“ und „Reue nach der Tat“ schleudern ihre Anklagen gegen die Bevorzugung gewisser Gesellschaftskreise, die dann ihren leidenschaftlichsten und dichterisch ergreifendsten Ausdruck in Schillers „Kabale und Liebe“ fand. Im Roman finden wir dieses Motiv vertreten im „Werther“ und in den Kämpfen, die in Millers „Siegwart“ Kronhelm um den Besitz von Therese führen muß. Im „Wilhelm Meister“ hat dann Goethe durch die dreifache Verbindung von Adligen und Bürgerlichen, die er im Roman vollziehen läßt, den Ausgleich der Stände ohne Leidenschaft vertreten. Dieser Zug hat vielfach auf die durch die „Lehrjahre“ hervorgerufenen Romane der Romantiker eingewirkt. De la Motte Fouqué zeigt den Einfluß „Wilhelm Meisters“ deutlich in seinem Roman „Alwin“, wo sich der adlige Held ohne irgendwelche ständische Bedenken mit einem bürgerlichen Mädchen verlobt.³⁾ Ehen zwischen Unebenbürtigen kommen bei de la Motte Fouqué aber nicht vor.⁴⁾

Die Liebe in den französischen Romanen läßt sich in verschiedene Arten einteilen. Die einfache, vernünftige Liebe wird nur selten geschildert; man findet sie meist nur in den „romans honnêtes“, die den jungen Mädchen geschenkt werden und wohl auch zuweilen in Familien, wo altväterliche Sitten sich erhalten haben, vorgelesen werden. Die außereheliche Liebe nimmt bei keiner anderen Nation einen so breiten Raum in der Literatur ein, wie bei der französischen. Was haben wir seit Prévosts „Manon Lescaut“ nicht schon alle möglichen Verhältnisse vorgeführt bekommen! Der Variationen gibt es ja eine ganze Reihe: von den Liebenden ist e r verheiratet, s i e nicht, oder s i e ist verheiratet und e r ist ledig; oder beide sind verheiratet (d. h. er und sie, aber nicht miteinander) oder beide sind ledig und lieben sich doch. Und innerhalb dieser Verhältnisse selbst muß man dann wieder unterscheiden: bei dem einen wie bei dem andern Teil die erste Liebe, die zweite Liebe, die dritte usw. manche bringen es ja auf eine ziemlich hohe Zahl). Wenn

³⁾ Der Dichter selbst hat in seiner dritten Ehe eine Bürgerliche als Gattin heimgeführt.

⁴⁾ Dr. Lothar Jenthe, a. a. O., S. 80.

man dann noch die Verschiedenheit der Stände, des Alters, der Temperamente usw. unterscheidet, so ist es begreiflich, daß es an Stoff nicht fehlt. Aber alles hat seine Grenzen, und so nehmen auch jene Liebesverhältnisse einmal ein Ende. Deshalb legt man so viele französische Romane aus der Hand mit dem Bewußtsein, eigentlich seine Zeit verloren zu haben, weil man dieselbe Geschichte in einer etwas anderen Form schon früher einmal gelesen hat.

Aber unerschöpflich scheint das Liebesthema doch zu sein, wenn man bedenkt, daß auch die eheliche Liebe zu mancherlei Variationen Anlaß gibt: beide lieben sich oder beide lieben sich nicht; er liebt sie, aber sie liebt ihn nicht; sie liebt ihn, aber er liebt sie nicht, und damit kommen wir wieder zu der außerehelichen Liebe; er hat eine Maitresse und sie hat einen Geliebten, oder nur er hat eine Maitresse oder nur sie hat einen Geliebten usw. Die „Ehe zu drei“ bot lange Zeit den Roman- und Theaterdichtern eine reiche Fülle von Stoff, aber bald gehörte auch dieses Verhältnis zum alten Genre, und da kamen die Geschichten an die Reihe, in denen er seiner Maitresse untreu wird oder die Maitresse ihm. Da zählte der Gatte oder die Gattin nicht mehr mit, da wurden nur die Liebeschmerzen der verlassenen Maitresse oder des verlassenen Liebhabers geschildert.

Das konnte natürlich auch nicht immer dauern, und da kamen denn die Romandichter noch auf andere Verhältnisse, die in dem vorhergehend skizzierten Schema noch nicht enthalten sind. Daß ein Mann ein Mädchen liebt und dann die Mutter heiratet, weil er die Tochter nicht kriegt, kommt zwar in Schwänken vor, aber in Romanen ist das nicht gut plausibel zu machen. Eher geht es schon, daß er die Mutter liebt und die Tochter heiratet. Das ist z. B. das Thema, das Paul Bourget in seinem Roman „Le Fantôme“ behandelt. Malclerc hatte ein Verhältnis mit Antoinette Duvernay gehabt, und als diese frühzeitig infolge eines Unfalls starb, heiratete er deren Tochter Eveline. Die Heirat scheint glücklich zu werden, wenigstens ist Eveline glücklich, aber bald erwachsen in ihm Bedenken und Gewissensbisse. Er hat sie nur geheiratet, weil sie das Ebenbild ihrer Mutter ist, die er geliebt hatte, und das Bild der Verstorbenen ist es, das ihm wie ein Phantom erscheint und sich zwischen ihn und seine Frau drängt und ihr harmonisches Ver-

hältnis stört. Er wird trübsinnig und greift zum Revolver, aber seine Frau überrascht ihn und verhindert ihn, sich zu entleiben. Den wahren Grund seiner Stimmung verheimlicht er ihr, aber einem alten väterlichen Freunde seiner Frau schüttet er sein Herz aus. Er vertraut ihm auch Auszüge aus seinem Tagebuch an, in dem er seine frühere Liebe und seinen jetzigen Zustand, all seine Gewissensbisse und seine Ratlosigkeit geschildert hat. Diese Tagebuchblätter fallen seiner Frau durch einen Zufall in die Hände, und so erfährt sie alles. Aber die vorhergegangene schwere Krisis, ihre aufrichtige Liebe zu ihrem Manne und die Geburt eines Sohnes tragen dazu bei, sie versöhnlich zu stimmen. Sie ergibt sich in ihr Schicksal, und auch er fühlt sich jetzt erleichtert, da das drückende Geheimnis von seinem Herzen genommen ist. Beide wollen vergessen und neu aufleben.

Damit schließt der Roman anscheinend ganz versöhnlich. Aber haben wir eine sichere Bürgschaft, daß jetzt das eheliche Verhältnis ungetrübt bleiben wird? Die Hoffnung könnte sich hier, wie so oft im Leben, als trügerisch erweisen, und man könnte noch einen ganzen Roman da anschließen, wo Bourget aufgehört hat. Wer weiß, ob er nicht selbst nach Jahren das neue Leben schildern wird, das das Paar jetzt beginnt?

Das Thema ist übrigens nicht neu. Daß jemand eine Frau liebt und deren Tochter heiratet, haben uns schon Balzac, Fenillet, Maupassant und andere erzählt, aber Bourget weiß der Sache doch eine neue Seite abzugewinnen, und das ist das pathologische Element. Malclercs Liebe ist eine Abart der krankhaften Liebe, wie sie den Ärzten in den verschiedensten Formen wohl bekannt ist. Bei einem solchen Zustand kann nur ein fester Wille heilend wirken, und da wir diesen bei Malclerc voraussetzen, ist wenigstens die Möglichkeit einer Heilung einigermaßen vorhanden.

Der Roman ist ziemlich arm an Handlung. Bourget, der Meister des modernen analytischen Romans, hat auch hier wieder eine psychologische Studie in Romanform geschrieben. Die technische Anordnung des Stoffes ist ziemlich eigenartig. Wir erfahren zuerst, wie Philipp d'Andiquier, ein berühmter Sammler, sich vergeblich zuerst in Antoinette verliebt, und nun erwartet man, er werde trotz seines Alters später die

Tochter heiraten, die er auch liebt, aber er beschränkt sich darauf, die Rolle eines väterlichen Freundes zu spielen. Den größten Teil des Bandes nehmen die erwähnten Auszüge aus dem Tagebuch Malclercs ein. Dieses Mittel, Seelenzustände zu analysieren, ist aber schon etwas abgenutzt. Malclerc schriftstellert zwar, aber wer hat heutzutage noch Zeit und Lust, alle seine Gedanken und Eindrücke so genau niederzuschreiben, wie er das tun soll? Und daß er diese Tagebuchblätter noch aufbewahrt, nachdem er die Tochter geheiratet, scheint uns auch nicht gerade wahrscheinlich zu sein, denn da müßte die junge Frau Malclerc eine viel weniger neugierige Evastochter sein als manche andere Frau, die solche Tagebuchblätter schon bald entdeckt hätte.

Während manche Romandichter die Liebe als das höchste Menschenglück darstellen, verfällt der pessimistische Turgenjew in den entgegengesetzten Fehler. Bei ihm ist es die Liebe, die dem Menschen das Glück aus der Ferne verlockend zeigt, aber es ihn nie erringen läßt. Glücklich derjenige, der dann nicht mit leichter Hand die Sitte zerbricht, sondern still in den Hafen der Entfugung steuert. Die Liebe erhebt den Menschen nicht, sie wird zum tödlichen Gift, gegen das wir widerstandslos sind. Es ist ein Kampf, der den einen zum Sklaven des andern macht und alle Lebensenergie erschlaffen läßt.⁵⁾

In Frankreich wie in Deutschland gibt es Schriftsteller und Schriftstellerinnen, in deren Erzählungen sich alles um das Geschlechtliche dreht. Dieses ist der Punkt, von dem die Phantasie der Autoren sich nicht zu entfernen vermag, und auf den die Phantasie der Leser immer wieder hingedrängt wird. Dagegen ist ganz energisch anzukämpfen, und es ist, wie Adolf Bartels⁶⁾ mit Recht betont, für uns keineswegs ein Milderungsgrund, wenn die geschlechtlichen Dinge einigermaßen dezent geschildert werden. Schlimm genug, daß sich das für die schreibenden Frauen nicht von selbst versteht. Was wir bekämpfen, ist das Hervorzerren des geschlechtlichen Moments im allgemeinen ohne innere Notwendigkeit. Daß Judith dem Holofernes als Weib und nicht als bloße „Heldin“ entgegen-

⁵⁾ E. Borkowsky: Turgenjew. Berlin, Ernst Hofmann & Cie., 1903. S. 125.

⁶⁾ Deutsche Heimat. 4. Jahrgang 1900/1901. Heft 47. S. 663 f.

treten mußte, und daß Maria Magdalenens Fehltritt die notwendige Voraussetzung ihres tragischen Marterganges war, begreifen wir recht wohl, aber wir sehen nicht ein, weshalb nun jede Bauerndirne zur Maria Magdalena erhoben werden muß, und noch weniger haben wir ein Interesse an den Leiden der geschlechtlichen Unbefriedigung bei den gebildeten Mädchen. Alle diese „Geschlechtskunst“ geht aus überreizter Phantasie hervor, und wenn sie auch nicht spekuliert, so dient sie doch der Spekulation. Das, und daß sie verantwortlich sind, sollten sich unsere Autoren und Autorinnen endlich einmal selber sagen. Oder hält beispielsweise Clara Diebig es für zufällig, wenn ihr „Weiberdorf“ bisher 26 Auflagen erlebt hat, während andere ihrer Werke noch bei der 5. stehen?

b) Andere Stoffe.

Ein echter Dichter beschränkt sich nicht auf Liebesgeschichten. Es gibt eine Menge anderer interessanter Stoffe auf der Welt, die einer dichterischen Behandlung so würdig sind, wie die Liebe. Sogar Bleibtreu sagt in seiner „Revolution der Literatur“ (S. 36): „Neid, Haß, Ruhmsucht, strebende Ehrgeier, gemeine Eitelkeit, Geiz und Geldgier sind genau ebenso starke Leidenschaften wie die Liebe. Freundschaft und Kameradschaft sind bei manchem sogar mächtiger entwickelt; ferner sind religiöser Fanatismus, Freiheitsliebe, Patriotismus, Philantropie usw., also die rein idealen Regungen im Menschen besserer Art, mindestens ebenso stark einwirkend. Es ist also evident u n r e a l i s t i s c h , in der Poesie fortwährend auf der e i n e n Saite herumzuharfen.“

Die Schriftsteller spekulieren viel zu sehr auf die krankhaften Neigungen der Großstädter, wie wenn diese die Mehrheit der Nation ausmachten. Sie vergessen nur zu sehr das Höhere, für das sich der gesunde oder doch weniger verdorbene Teil der Menschheit erfreulicherweise noch interessiert.

Fritz Lienhard sagt in seinen „Neuen Idealen“⁷⁾: „Im Mittelpunkt alles geistigen und künstlerischen Lebens steht auch für mich der M e n s c h , immer wieder der Mensch, dies herrlichste Gottesgeschöpf, dieser Edelkristall, worin sich tausend-

⁷⁾ Leipzig, G. H. Meyer, 1901. S. 215 f.

fältig und wunderbar die Sonne Gottes spiegelt. Und die Städte werden wir nicht mehr verlassen, um in Dörfern uns auszubreiten,⁸⁾ das Reich werden wir nicht mehr aufgeben, um zu traulichem Landschaftswesen zurückzukehren, unsere psychologischen Erkenntnisse werden wir nicht vergessen, um zu den Schemen und Gestalten mittels der äußeren Sinne zurückzukehren: — nein, auch hier gilt es, zu e r g ä n z e n , zu e r w e i t e r n , gilt es, das eine zu tun und das andere nicht zu lassen. Ich meine: Lassen wir die Stadtliteratur ihre Problem-Romane und Stuben- oder Salonstücke weiterbauen, sie haben ihr Publikum von gleicher Gemütsanlage und mögen daher auch ihre Dichter haben. Laßt uns endlich p o s i t i v sein! Aber eben darum laßt uns nicht übersehen, daß es Tausende von Herzen gibt, die anders in die Welt hinausfühlen, denen ein verlorener grüner Baum in einer Straßenecke mehr sagt, als der prunkvollste Sternplatz mit seinen geometrisch geordneten Ziersträuchern: M e n s c h e n v o n P h a n t a s i e , M e n s c h e n v o n G e m ü t , M e n s c h e n mit Kinderherzen und Manneswillen, Menschen voll Fabulierungsfreude und Verklärungskraft. Was sollen die mit euren ewigen Ehebruchsproblemen und derlei Hauskreuz? Die Welt ist weit, unendlich weit — außerhalb der vier Wände; und eine Menschenseele ist weit, unendlich weit — außerhalb der jeweiligen Verstimmung, die ihr just bedichtet und dramatisiert und über deren Aschgrau ihr nicht hinauskommt.“

e) Kriminal- und Detektivgeschichten.

Kriminal-Erzählungen sind berechtigt, wenn sie der psychologischen Darstellung menschlicher Schuld und menschlicher Irrungen gewidmet sind. Wertlos oder sogar schädlich sind sie dagegen, wenn sie lediglich der Sensationslust dienen. In der Regel gehören Kriminalromane zu einer untergeordneten Gattung der schönen Literatur. Die Art und Weise,

⁸⁾ „Die Städte sind das Grab des Menschengeschlechtes“, hat Jean-Jacques Rousseau mit der ihm eigenen Übertreibung behauptet. Und der Wunsch „Rückkehr zur Natur“ ging damals in tausend Ausstrahlungen durch Europa, von Pestalozzi und Herder bis tief hinein in unsere literarische Sturm- und Drangperiode.

wie Verbrechen entdeckt und ihre Vorbedingungen aufgespürt werden, kann zwar unter Umständen zu den menschlich bedeutungsvollen Geschehnissen gerechnet werden, aber sie gehört durchaus nicht immer dazu.

Levin Schücking sagt mit Recht in „Märtyrer oder Verbrecher“ (Immortellen, S. 99), das Verbrechen sei dichterisch nur verwertbar, „wenn eine gewisse Größe in der Tat liegt, weil sie eine Tat persönlicher Aufopferung ist, oder wo der spontane Affekt einer berechtigten Leidenschaft zu ihr hinreiß.“ Er selbst ist allerdings dieser Theorie durchaus nicht immer gefolgt, denn Mord, Betrug, Unterschlagung, Entführung und Verbrechen aller Art spielen in seinen Romanen eine ungewöhnlich große Rolle.

Conan Doyle hat die Figur des genialen Privatdetektivs Sherlock-Holmes geschaffen, die bei den Lesern von Kriminalromanen so berühmt wurde und mancherlei Nachahmungen hervorrief. Er hatte aber schon einen Vorgänger in dem amerikanischen Dichter Edgar Allan Poe, in dessen „Seltsamen Geschichten“ der Detektiv Auguste Dupin ähnliche Heldentaten vollbringt. Conan Doyle, der „klassische“ Autor der Detektivgeschichten, hat eine ungeheure Erfindungsgabe und wendet alle nur denkbaren Mittel an, um ein kriminalistisches Thema kompliziert zu machen und zu entwirren. Der von ihm erfundene Detektiv Sherlock Holmes, der wunderbar, fast übermenschlich begabt ist, wurde eine vollstümliche Figur in England und ist auch in anderen Ländern längst bekannt⁹⁾.

⁹⁾ Dr. E. Dowinkel: Der englische Roman der Gegenwart. Mettmann, Hugo von der Heyden, o. J. S. 24 f. — Die Kölnische Zeitung schrieb 1908: Es ist sicher, daß das gegenwärtige Europa an einer Krankheit leidet, die man den „Sherlockismus“ nennen kann. Mögen sich die Ärzte darauf einrichten; sie werden, wenn sie die ersten Anzeichen des Übels übersehen haben, später um so mehr zu tun bekommen. Der Sherlockismus ist eine literarische Krankheit, ähnlich der Werthermanie und dem romantischen Byronismus. Er tauchte auf, als das Publikum an der naturalistischen Ware keinen Geschmack mehr, aber einen um so unbändigeren Durst nach Abenteuern empfand, den die gebildeten Literaten ihm vergebens hinwegzudisputieren suchten. Diese standen vor dem Sherlockismus ratlos und die Hände ringend... Das Publikum, dies ungehorsame Kind, wollte wieder einmal durchaus anders. Es begeisterte sich für den edlen Detektiv Sherlock Holmes, der alles sieht, alles hört, der durch dreißig bunte Westen hin-

Daß gerade in neuerer Zeit die Kriminalromane überhand genommen haben, ist ein schlechtes Zeugnis für den literarischen Geschmack des Publikums. Im Kriminalroman ist der Hauptgegenstand das Verbrechen, beziehungsweise der Kampf zwischen Verbrecher und Verfolger. Das Interesse wird hauptsächlich dadurch wach gehalten, daß die Ereignisse uns in einer Reihenfolge vorgeführt werden, die die Aufklärung erst am Schlusse bringt.

Der von E. A. Poe geschaffene moderne Kriminalroman steht zur Zeit so in Blüte, daß er sogar dramatisiert auf die Bühne vorgedrungen ist. Allerdings wurde schon früher gelegentlich in Erzählungen und Märchen versucht, eine anscheinende Unmöglichkeit durch analysierende Beobachtung zu lösen, aber erst in neuerer Zeit wurde diese Methode zum System erhoben. Die Technik des modernen Kriminalromans ist beinahe feststehend. Der erste Grundsatz heißt: Mißtraue dem Indizienbeweis! Er mag noch so umfassend sein, noch so sehr alle Wahrscheinlichkeiten abwägen und sie beinahe in Tatsachen umprägen, eine Möglichkeit bleibt doch noch immer, daß es auch anders gewesen sein könnte. Eine etwaige Lücke im Indizienbeweis zu verdecken und im geeigneten Momente aufzudecken, das ist die Kunst des modernen Kriminalromans. Deshalb kann man bei der Lektüre eines solchen mit Sicherheit annehmen, daß der auf den ersten Blick hin am kompromittiertesten erscheinende nicht der Täter ist. Vielfach benutzt wird der Trick, daß der wahre Schuldige gleich am Anfang erwähnt und mit unbedeutenden Worten gestreift wird, um gleich darauf in der Versenkung zu verschwinden, aus der er dann im geeigneten Moment erscheint. Wer viele Kriminalromane gelesen hat, wird schon nach den ersten Seiten fast

durch bemerkt, ob man an der fünften Rippe einen Leberfleck von 3 Millimeter Durchmesser hat, und der stets nur für das Gute seinen nie fehlenden Revolver zieht. Denn, das ist die Hauptsache, in den Sherlock-Holmes-Romanen und -Dramen muß sich immer das Laster erbrechen (gehörig!) und die Tugend sich mit Würde an den Tisch setzen. Zugleich kam damit ein ganz anderes Interesse an der Polizei- und Verbrecherwelt auf, als man es noch vor zehn Jahren kannte. Die Taschendiebe und ihre „Fürsten“ (!!) veröffentlichten ihre Memoiren, die reizend abgingen; in Newyork führte ein Theater Einbrecher und „Geldschranksnacker“ in voller Tätigkeit vor.

immer auf Grund dieser Regel den wahren Täter zu nennen imstande sein.

Eine weitere Eigenart des modernen Kriminalromans besteht darin, daß zunächst irgend eine wichtige Tatsache auf Grund besonderer Kenntnisse in der Chemie, Botanik, Mathematik, besonders aber der Medizin enthüllt wird. Namentlich die sogenannten Detektivs zeigen zuweilen ganz erstaunliche Kenntnisse.¹⁰⁾

So sehr auch diese Romane als psychologisch ausgegeben werden, sie beruhen doch schließlich nur auf Außerlichkeiten und spekulieren lediglich auf das Interesse des Publikums für abenteuerliche Geschichten. Jedenfalls ist ein realistischer Kriminalroman, der uns die Entstehung und Ausführung des Verbrechens naturwahr schildert und uns einen tiefen Einblick in menschliche Leidenschaften tun läßt, höher zu bewerten, als ein Roman, der uns durch seine packenden Detektivkniffe und seine lediglich auf Spannung berechnete Anordnung der Ereignisse zu fesseln sucht.

Auf der niedersten Stufe der Stoffwahl stehen die K o l p o r t a g e r o m a n e, die ihres ungeheuren Einflusses wegen wohl eine eingehendere Besprechung verdienen. Der Kolportageroman ist ein Kind der Zeit im eigentlichen Sinne des Wortes. Ist die Zeit eine politisch, religiös oder sozial bewegte, so hält er reiche Ernte. Er greift überhaupt nur zu Ereignissen, die irgendwie Sensation erregen. So rief die Krautauer Klosteraffäre im Jahre 1870 eine Menge dieser Liefersungswerke hervor, die über die grauerregenden Schandtaten (!) der Nonnen in haarsträubender Weise berichteten. Im selben Jahre und im folgenden erschienen aus Anlaß des Deutsch-französischen Krieges „Die Hyänen des Schlachtfeldes“, „Napoleon“, „Eugenie“ usw. Als im Jahre 1872 die Jesuiten aus dem deutschen Reiche verwiesen wurden, da hatten gewisse Romanschriftsteller nichts eiligeres zu tun, als diese Maßregel der Regierung auch dichterisch zu motivieren. Später

¹⁰⁾ Alfred Lichtenstein: Der Kriminalroman. Eine literarische und forensisch-medizinische Studie mit Anhang: Sherlock Holmes zum Fall Hau. (Grenzfragen der Literatur und Medizin in Einzeldarstellungen, herausgegeben von Dr. S. Rahmer. 7. Heft.) München, Ernst Reinhardt, 1907.

trieben sich die „Romandichter“ auf Spaniens romantischem Boden und am goldenen Horn herum, suchten auch in die Geheimnisse des Börsenschwindels einzudringen. Die Katastrophe von Schloß Berg, das Drama von Meyerling, sind in Dutzenden von Kolportageromanen behandelt worden, gerade wie der Hauptmann Dreyfus und sein „todestruiger Verteidiger“ Zola, der „Millionenräuber Grünenthal“ in neuerer Zeit in Zehnheften ausgeschlachtet wurden. Über den König Ludwig von Bayern erschienen 13, auf den Tod des Kronprinzen Rudolf entfielen 22 solcher Machwerke, und über Johann Orth wurden 5 sensationelle Romane veröffentlicht, bevor man auch nur etwas Sicheres über die Schicksale des verschollenen Erzherzogs erfahren konnte. Die Ermordung der Kaiserin von Osterreich, des serbischen Königspaares usw. sind natürlich ebenfalls sofort in Kolportageromanen bearbeitet worden. Fehlen weltgeschichtliche Ereignisse, so wählt man Giftmorde, großartige Diebstähle und Raubmorde, Entführungen, Liebesabenteuer, die Geheimnisse der Weltstädte usw. Den ungefähren Inhalt dieser Romane ergeben schon die Titel: Die Gräber der Geächteten; das Totenopfer der Sonnenkönigin; die Mörderin aus Wollust; die Rache des Scheintoten; Abenteuer dreier Schönheiten; die Rächer der Nacht; die Totenglocke usw. Ein in 100 Hefen erschienener Kolportageroman führt den schönen Titel: „Räuberhauptmann Hans Jagenteufel, genannt der rote Satan, und die schwarze Marie, die Tochter des Scharfrichters von Prag“ (1907).

Während früher Indianer-, Seefahrer- und Goldgräbergeschichten von der Jugend verschlungen wurden, sind in neuester Zeit Räuber-, Kriminal- und Detektivgeschichten massenhaft unter die Jugend und das Volk gebracht worden. Ihre Helden sind die „berühmten“ Detektive Sherlock Holmes, Nick Carter, Pinkerton u. a.

Hätten diese Geschichten nur die Aufdeckung und Bestrafung menschlicher Schandtaten zum Zweck, so ließe sich über ihre Daseinsberechtigung noch reden, aber sie schildern mit großer Umständlichkeit und mit sichtlich Vorliebe auch das Verbrechen selbst und seine Vorbereitung und Ausführung. Die List und Schlaueit, die Rücksichtslosigkeit

und Brutalität des Verbrechers wird so erzählt, daß dadurch nur die niedrigsten Triebe im Menschen geweckt werden können.

Schon aus den Titeln kann man den gräßlichen Inhalt ersehen. In der Nick-Carter-Sammlung tragen z. B. die Nummern 45 bis 49 folgende Titel: Dr. Quartz, ein Teufel in Menschengestalt; Eine Schreckensnacht im Grand-Hotel; Die Abenteuer eines Geheulsten; Das geheimnisvolle Skelett; Das Gespenst im Irrenhaus.

Welcher haarsträubende Unsinn in solchen Geschichten zusammengeschrieben wird, kann man z. B. aus folgender Inhaltsangabe ersehen. Die junge Gattin eines Professors in Boston fröhnt perversen Neigungen zu ihrem eigenen Geschlecht. Bei einem galanten Abenteuer in einem Hotel setzt sie sich auf ein Sofa, das plötzlich in die Tiefe verschwindet, wo sie abgeschlachtet und ihr Fleisch zu Würstchen verarbeitet wird. Am andern Tage ißt der Professor in einem Restaurant, und findet in einem Würstchen den Trauring seiner verschwundenen Frau. Hierdurch kommt er auf die Spur des Verbrechens, das dann aufgedeckt wird.

In der Ausstellung, die der Dürerbund zur Bekämpfung der Schundliteratur in verschiedenen Städten veranstaltet hat, findet sich folgende originelle Statistik:

In Karl Mays Roman „Waldröschen oder die Verfolgung rund um die Erde, Enthüllungsroman über die Geheimnisse der menschlichen Gesellschaft“ (erschieden in 109 Lieferungen, 2612 Seiten) werden 2293 Menschen getötet. Davon werden erschossen rund 1600, skalpiert 240, vergiftet durch Gift oder Gase 219, erstochen 130, mit der Faust niedergeschmettert 61, ins Wasser geworfen 16, dem Hungertod preisgegeben 8, hingerichtet 4, den Krokodilen lebend zum Fraß vorgeworfen 3, an einem Baum über dem Krokodilteich aufgehängt (zwei Männer und eine Frau) 3, durch Gift wahnsinnig gemacht 3, durch Ausschneiden des Bauches getötet 2, den Ratten zum Fraß vorgeworfen 1, geblendet und auf ein Floß gebracht 1, lebend in die Erde gegraben 1, erdroffelt 1. Ferner werden Menschen als Sklaven nach Afrika verkauft 2, durch Faustschläge betäubt 23, durch Würgen betäubt 12, durch Kolbenhiebe betäubt 12, durch Fußtritte verletzt 30, geknebelt 10, mit dem Dolche gestochen 6, 2 Menschen die Hände abgeschlagen, eine Frau genotzüchtigt, 4 Frauen verführt, einem Menschen 50 Stockhiebe erteilt, Männer gefoltert 3, geblendet 3, bis zum Wahnsinn gekitzelt 2, am Kronleuchter erhängt 1, ein Kranker im Schnee zum Sterben ausgelegt, einem Manne ein Loch in den Kopf gebohrt, einem Manne bei

lebendigem Leibe Nase und Ohren abgeschnitten und die Kopfhaut abgezogen. Weiter kommen vor: Ohrfeigen 26, Raub und Diebstahl 11, Leichenschändung und Leichenraub 8, Selbstmorde 6, Menschenraub 2, Meineid 1, eine genau beschriebene Steinoperation, eine Heilung eines Rippenbruches durch Fußtritte.

Trotz der hochtrabenden Ankündigungen sind die Kolportageromane durchaus minderwertige, zum Teil sogar direkt schädliche Erzeugnisse. „Die meisten Kolportageromane,“ sagt Dr. Fränkel, „haben die Taten großer Verbrecher und Verbrecherinnen zum Gegenstand und deren Verherrlichung zur Aufgabe. Der Held ist in der Regel durch die Schuld der „Gesellschaft“, insbesondere durch ungerechte Vorgesetzte, philiströse Arbeitgeber, beschränkte Eltern in die Bahn des Verbrechens getrieben worden und betätigt nun seine von Hause aus groß angelegte Natur durch die meisterhafte Vorbereitung und ebenso kühne wie geniale Ausführung seiner Einbrüche, Bankberaubungen und ähnlichen Leistungen. Dabei handelt es sich eigentlich um eine Art von ausgleichender Gerechtigkeit, denn der edle Räuber nimmt natürlich den Reichen und gibt den Armen, er ist außerordentlich wohlthätig. Nach diesem Schema sind die fraglichen Erzählungen mit wenigen Ausnahmen gearbeitet: der Kolportageroman erweckt Mitgefühl und Bewunderung für den Verbrecher und wird so zur Schule des Verbrechens. Und dieses Gift hat, dank der rührigen Tätigkeit der Kolportage, eine ungeheure, täglich wachsende Ausbreitung erlangt. In den Hütten der Armut, in den Arbeiterwohnungen, in den Familien der kleinen Handwerker, überall finden wir die bunten Hefte, deren äußere Erscheinung für den gebildeten Geschmack ebenso widerwärtig ist wie der Inhalt.“¹¹⁾

¹¹⁾ Näheres über diese Literatur findet man in der Abhandlung: Der Massenvertrieb der Volksliteratur. Von Tony Kellen. Preussische Jahrbücher. Band 98 (1899), Heft 1. S. 79—103. Vgl. ferner Dr. Ernst Schulze: Die Schundliteratur, ihr Vordringen, ihre Folgen, ihre Bekämpfung. Halle, Buchhandlung des Waisenhauses, 1909. — Walter Curszinsky: Etwas vom deutschen Hintertreppenroman. Westermanns Monatshefte. Dezember 1910. S. 401—404. — J. Kössler: Der Kampf der Schule gegen die Schund- und Schmutzliteratur. Düren, Wilh. Solinus, 1909. — Hermann Schachenmann: Jugendschutz gegen Detektivromane und Kinematographen. Hans Muggli: Volk und Ju-

d) Niedere Stoffe überhaupt.

Es wäre unsinnig, die Forderung aufzustellen, daß Krankheiten des Körpers oder der Seele, mit welchem letzterem Ausdruck man halb mit Recht, halb mit Unrecht das Verbrechen hat charakterisieren wollen, niemals Gegenstand dichterischer Behandlung im Roman oder Schauspiel sein dürften. Nicht allein als historische Zufälligkeiten haben beide ihr Unrecht in Dichtwerken, sie können zweifellos auch selbst Fundament und Substrat des gesamten Werkes sein, sein Rückgrat bilden.¹²⁾

Wenn uns aber in den naturalistischen Romanen fast nur unsittliche Weiber und perverse Männer vorgeführt werden, so kann man mit Recht darauf antworten: „Jeder etwa vorhandene höhere Zweck, sofern man darunter nicht die kindische Manie verstehen sollte, dem gefallenem Weibe unberechtigt die Märtyrerkrone aufzusetzen, ist mit einem Geschick umhüllt, daß man ihn nicht einmal ahnen kann. Die Mittel sind, wenn es solche nur sein sollen, in einer Weise liebevoll geschildert und mit dem unsäglichsten Raffinement des Lüstlings ins helle Tageslicht gerückt, daß es der eminentesten und geläutertsten Lebenserfahrung des Greises bedürfte, sich der Fußangeln zu erwehren, die der Schriftsteller der Wahrheit, der Ehre und dem Glauben an die Ideale des menschlichen Geschlechts legt.“

Man darf dem Romane gewiß nicht das Recht absprechen, auch niedere Stoffe in den Kreis seiner Darstellung zu ziehen, denn er hat ja die Aufgabe, der Menschheit ihren vollkommenen Ausdruck zu geben. Wenn der Dichter aber *g e m e i n e B e g e b e n h e i t e n* zum *H a u p t i n h a l t* seines Romans macht, und wenn alles Geschehende im Roman sich nur auf diese bezieht, so muß gegen einen solchen Mißbrauch der Dichtkunst Protest eingelegt werden. Man lasse solche Vorfälle dem

gend in Gefahr. Ein Beitrag zur Bekämpfung verderblicher Literatur. Bern, A. Franke, 1909. — Karl May ein Volkserzieher? Eine dringende Abwehr zum Schutze unserer Jugend gegen die Verherrlichung Karl Mays. Von Dr. Karl Wilker. Langensalza, Beyer und Söhne, 1910. — Dr. Arthur Schimmelpfennig: Beiträge zur Geschichte des Kriminalromans. Ein Wegweiser durch die Kriminalliteratur der Vergangenheit und Gegenwart. Dresden, Moewig u. Höffner, 1908.

¹²⁾ Fritz Friedmann: Verbrechen und Krankheit im Roman und auf der Bühne. Berlin, Paul Wiesenthal, 1889, S. 7.

„Neuen Pitaval“ zur Bearbeitung und suche nach anderen Stoffen, oder aber man veredle diesen Stoff in einer Weise, daß er seiner ursprünglichen Sphäre entrückt wird. Wir erinnern hier an H. Kurz, der einen kriminalistischen Stoff zu dichterischer Bedeutung emporgehoben hat. Der Held im „Sonnenwirt“ ist nach den Akten ein vollendeter Bösewicht — in Kurz' Darstellung erscheint er in hoch tragischer Beleuchtung. Vergleiche man ferner den Bericht von Schiller mit dem Romane von Kurz. Schillers Held ist häßlich, sinnlich, ohne echte Liebe, ohne Eltern. Kurz wendet alles in das Gegenteil und erreicht dadurch wahrhaft dichterische Wirkungen. Welche Konflikte ruft er in der Seele des Helden nicht schon dadurch hervor, daß er ihm eine treue Liebe gibt und daß sein Vater diese nicht billigt! Sonnenkamp in Auerbachs „Landhaus am Rhein“ ist ein Verbrecher — aber was für einer? Er ist ein Verbrecher, dessen Vergehen von dem Schwurgerichte nicht bestraft werden kann. Er hat ein Verbrechen an der Menschheit begangen; er hat mit seinen Mitmenschen Handel getrieben — dagegen gibt es in Europa keine Gesetze, wohl aber hat die Gesellschaft es in der Hand, einen solchen Menschen zu bestrafen, und ihr allein hat Auerbach das Urteil überlassen. Kleists Kohlhaas ist ebenfalls ein Mensch, dessen Vergehen nicht nach dem Paragraphen des Strafgesetzbuches beurteilt sein wollen.

Als moderner Realist geht Fontane auch den heikelsten Problemen nicht aus dem Wege, aber er hat ein bewundernswertes Talent, selbst die verfänglichsten Situationen so zu schildern, daß das Gefühl für das Sittliche und Wohlanständige nicht verletzt wird.

An sich unbedeutende Stoffe muß der Dichter zu heben suchen. Freytag schildert in „Soll und Haben“ nicht, wie es so nahe lag, die Jagd nach Besitz, sondern das Glück einer allseitig geordneten Tätigkeit. Umsichtiges Streben hält den Menschen aufrecht, die Geldgier richtet ihn zugrunde. Der Freiherr in seinen unüberlegten Bestrebungen, Veitel Jzig in seiner hinterlistigen Benützung menschlicher Schwäche, beide gehen unter; die Revolution des arbeitscheuen slavischen Volksstammes wird niedergeworfen — aber Anton, Fink und Schröter bleiben oben, und Deutsche sind es, die den polnischen Aufstand erfolgreich bekämpfen.

Der Stoff soll bedeutend sein. „Bedeutend insofern, als in demselben durch das Zusammen- und Aufeinanderwirken interessanter Charaktere möglichst viele Seiten des Menschenlebens aufgeschlagen werden, der Ausblick in das Menschenleben möglichst reich und mannigfaltig ist.“¹³⁾

Wir halten daran fest, daß Wahrheit und Dichtung unlösliche Bestandteile wahrhafter Poesie sind, und daß diese aufhört, wo an ihre Stelle als einziger Inhalt nackte Wirklichkeit tritt. Denn die Schilderung der Wirklichkeit, die sich Selbstzweck ist, entbehrt — und böte sie auch die größte Wahrheit — der dichterischen Weihe: das Kunstwerk sinkt zum bloßen Konterfei der Natur herab; es sagt sich von der Behandlung hoher geistiger und sittlicher Fragen und Ideen los und verliert die Fähigkeit, ästhetisch zu wirken. Auf die Wirkung aber kommt alles an; sie allein bietet den Maßstab für jegliches Kunstgebilde.¹⁴⁾

Wie weit aber darf der Dichter in der Schilderung gewisser Gegenstände und Verhältnisse gehen? „Diese Grenze genau zu bestimmen, sagt G. Gietmann,¹⁵⁾ ist kaum möglich. Eine Verschiedenheit der Meinungen ist da unvermeidlich, schon deswegen, weil auch bei den tatsächlichen Lesern, für die der Dichter schreibt, die Empfänglichkeit für schädliche Eindrücke alle möglichen Grade durchläuft. Wahre Prüderie wäre es, zu verlangen, der Romanschreiber sollte ängstlich alle Ausdrücke vermeiden, welche in den besten, ja heiligsten Büchern dort, wo die Sache es mit sich bringt, ungescheut gebraucht werden. Hier trifft die Bemerkung zu, daß die Romane, sogut wie die meisten anderen Erzeugnisse der Literatur, nicht für Kinder geschrieben sind, und daß es Sache der Erzieher ist, dafür zu sorgen, daß Kindern keine Bücher in die Hand kommen, welche ihnen schaden würden. Es kann auch nur Prüderie genannt werden, wenn in Büchern auch das verpönt werden soll, was bei denen, die über die Volksschule hinaus sind, in der Art, wie es vor-

¹³⁾ Spielhagen: Vermischte Schriften.

¹⁴⁾ Erwin Bauer, a. a. O., S. 45.

¹⁵⁾ Poetik, S. 525. Vgl. auch Alois Stockmann, S. J.: Der Roman und die Moral. Stimmen aus Maria-Laach. 1909, 10. Heft. S. 491 bis 502. — Peladan: De la morale dans le roman. Le Figaro, Supplément littéraire, 1910, No. 20.

getragen wird, für gewöhnlich gar keinen Schaden bringen kann, weil es ihnen bereits bekannt ist oder doch bekannt sein darf und darum in ihrer Gegenwart von verständigen Leuten nicht ängstlich vermieden wird. Leider ist es gar nicht unerhört, daß in Büchern beanstandet wird, was immer i r g e n d jemand stoßen, wobei man sich e t w a s denken, was man mißbrauchen k ö n n t e. Der Mensch braucht nicht ängstlich zu vermeiden, was ihm im Leben unausweislich wieder und immer wieder begegnen muß. Außerdem hat der Dichter nicht die Pflicht, auf jede krankhafte Empfindlichkeit einzelner Leser Rücksicht zu nehmen; da ist es Sache der einzelnen selber, das Buch, welches ihnen persönlich Gefahr droht, zeitig aus der Hand zu legen.“

Walter Scott konnte an seinem Lebensabend und angesichts des Todes nicht umhin, seiner Freude Ausdruck zu geben, daß er nie eine Zeile geschrieben habe, die dem unverborenen Leser zur Versuchung und Verführung in Unreinheit zu dienen vermocht habe.

e) Idealismus und Realismus.

Nur die echte Durchdringung von Natur und Geist, Idealismus und Realismus im Bunde, schaffen ein wahrhaft schönes Kunstwerk. In diesem Sinne sagt Spielhagen: „Nichts liegt mir ferner, als die Annahme der Behauptung, ich habe in meinen dichterischen Produktionen die Versöhnung von Idealismus und Realismus, wenn nicht überall, so doch im ganzen und großen praktisch durchgeführt; wohl aber darf ich sagen, daß ich diese Versöhnung, wie theoretisch so auch tatsächlich, immer aus allen Kräften angestrebt habe. Welche Rechte ich auch der Phantasie einräumte, ich bin mir stets bewußt gewesen, daß d e r K ü n s t l e r n a c h d e m M o d e l l a r b e i t e n , d. h. v o n d e r W i r k l i c h k e i t a u s g e h e n , d i e W i r k l i c h k e i t v o r A u g e n h a b e n m ü s s e ; und wo er von ihr abweiche, es auf seine Gefahr tue, die dann auch nicht verfehlen werde, für ihn und sein Werk verhängnisvoll einzutreten. Aus dieser Überzeugung war ich immer der Meinung Fritz Reuters, daß man nur solche Geschichten gut erzählen könne, die man entweder

selbst erlebt, oder doch schon von solchen gehört habe, die dabei gewesen sind. Und welche theoretischen und praktischen Konsequenzen ich denn sonst noch aus meinem Fundamentalsatze zog — Konsequenzen, die den Idealisten von der strikten Observanz gar sehr mißfielen, und mir, besonders bei meinem ersten Auftreten, aber auch noch bis auf den heutigen Tag, die schlimmsten Vorwürfe von seiten dieser Herren eingetragen haben. Ohne daß es mir freilich gelungen wäre, trotz meines heißen Bemühens, in der Dichtung der Wahrheit stets die gebührende Ehre zu geben, denen genug zu tun, die in der Dichtung Wahrheit um jeden Preis wollen, auch um den der Dichtung. Oder, um es weniger epigrammatisch auszudrücken: aus der Dichtung ausgemerzt sehen wollen, wofür sich nicht der Beweis — nicht der idealischen, sondern — der tatsächlichen, ungeschminkten, wahrhaftigen Wahrheit antreten lasse. Ich nehme an, daß ich in den Augen derer, welche auf diesem Standpunkte stehen, also: der Naturalisten von heute, genau so für einen Idealisten gelte, wie den Magistern der alten Schule für einen Realisten.“¹⁶⁾

Balzac sagt in der Einleitung zu seiner „Comédie humaine“: „Wenn man die ganze Gesellschaft schildert, sie in der ungeheuren Weite ihrer Bewegungen erfaßt, so ist es unausbleiblich, daß diese oder jene Komposition mehr Böses als Gutes bietet, daß dieser oder jener Teil des Gemäldes eine schuldige Gruppe darstellt, — und da entrüstet sich die Kritik über die Immoralität, ohne auf die Moralität jenes anderen Teiles hinzuweisen, der bestimmt ist, einen vollkommenen Kontrast zu bilden.“ Balzac konnte speziell für sich darauf hinweisen, daß in dem Gemälde, das er von der Gesellschaft entwarf, sich mehr tugendhafte als schlechte Personen befinden. „Die tadelnswerten Handlungen, die Fehler, die Verbrechen, von den leichtesten bis zu den schwersten, finden darin immer ihre menschliche oder göttliche, offene oder geheime Strafe.“

Man wähle nur solche Stoffe, die man beherrscht. Ein Schriftsteller, der nie in aristokratischen Salons verkehrt hat,

¹⁶⁾ Magazin für Literatur. 1895. Nr. 1. Wieder abgedruckt in den Neuen Beiträgen. S. X f.

schildere auch nie das Leben der vornehmen Welt. „Ich bin der Meinung,“ sagt Spielhagen, „daß, wie jeder ordentliche Mensch, so auch der Romancier sich am besten steht, wenn er sich darauf beschränkt, das zu machen, was er gut machen kann.“¹⁷⁾

Rosegger sagt in seinem Werke „Am Wanderstabe“: „Ich gehe als Schriftsteller einen Weg, der nicht viel betreten ist, ich weiß aber nichts Besseres, als mir treu zu bleiben. Nicht alles, was wahr ist, ist wert, vom Poeten aufgeschrieben zu werden, was er aber aufschreibt, soll wahr sein. Und dann soll er noch etwas dazu tun, das veröhnt und erhebt, denn wenn die Kunst nicht schöner ist als das Leben, hat sie keinen Zweck. Furchen ziehen durch die Äcker der Herzen, daß Erdgeruch aufsteigt, dann aber Samen hineinlegen, daß es wieder grüne und fruchtbar werde, so wollte ich's haben.“

Der schweizer Erzähler J. C. Heer bekennt in ähnlichem Sinne: „Ich zeichne gern Männer, die mit dem Schicksal kraftvoll im Streit liegen, noch lieber durch die Hoheit ihrer Liebe geadelte Frauen, denn beides habe ich dem Leben zu danken, Vorbilder für starke Männer wie für gemühtiefe Frauen; ich lasse meine Gestalten aber gern irren, schuldig werden, leiden, denn das Leben hat auch mich nicht immer sanft gefaßt, ich führe meine Menschen nicht stets zum Glück, aber diejenigen, die mir lieb sind, zum Frieden des Herzens, der mehr ist als die flüchtige Aufwallung des Glücks. Ich war Lehrer, aber als Schriftsteller möchte ich kein Schulmeister, sondern ein Dichter sein; nur erachte ich mein Ziel erst als erreicht, wenn freie ethische Ströme durch mein Werk gehen, wenn der Leser es mit dem sonntäglichen Gefühl aus der Hand legt, wie achtungswürdig, wie heilig das menschliche Leben ist und seine Krone: die Liebe!“

2. Interessante Stoffe.

Der Dichter muß auf das Publikum Rücksicht nehmen, dessen Urteil er sein Werk unterbreitet. Der Stoff muß deshalb *a n z i e h e n d* sein, nicht aber soll das Ganze lediglich auf Spannung oder die Befriedigung niederer Triebe berechnet sein.

¹⁷⁾ Neue Beiträge. S. 45.

Romane, die uns so in Spannung versetzen, daß wir nur die Lösung zu erfahren streben, mögen ein interessantes Lese-
futter sein, — künstlerisch sind sie ohne Belang. Der wirkliche
Dichter versteht es, das Sympathische mindestens ebenso stark
wirken zu lassen wie die Spannung. Behagen und Unruhe
schließen einander aus.

Der Moderoman spekuliert zumeist auf den Sinnenkitzel.
Er sucht das Unterhaltungsbedürfnis fast nur durch pikante Vor-
gänge zu befriedigen. Von diesen Auswüchsen hält sich der
echte Dichter fern.

Das Publikum ist eine vielköpfige Masse, deren Geschmack
und Neigungen nach tausend Richtungen auseinandergehen.
Der größere Teil begnügt sich mit „leichter Ware“, die leider
oft vor den kunstvollen Werken unserer großen Dichter das
packende Interesse voraus hat. Der kleinere Teil hingegen hält
sich nur an das, was ihm aus den Händen der ersten Schrift-
steller geboten wird. Wie soll es also der Dichter einem solchen
Publikum recht machen können und welchem Teile soll er
zu gefallen suchen?

Er muß den Worten Schillers folgen:

Kannst du nicht allen gefallen durch deine Tat und dein Kunst-
werk —

Mach es wenigen recht! Vielen gefallen ist schlimm!

Das sind Worte, die schon manchem Dichter als Richt-
schnur dienten und zum Troste gereichten. Denn wer der großen
Masse gefällt, hat selten die hohen Ziele der Kunst im Auge
behalten. „Wenigen gefallen,“ lautet Schillers Rat. Er ver-
steht unter diesen „Wenigen“ jene kleine Gemeinde, deren Ziel
d e r K u l t u s d e s S c h ö n e n ist; jene wenigen, die das
Schöne mit offenen Armen aufnehmen, unbekümmert, von
welcher Seite es kommt; jene wenigen, die die Bildung der
Zeit in sich aufgenommen haben und nicht allein lesend zu ge-
nießen, sondern auch das Gelesene selbsttätig zu durchdenken
verstehen und so doppelt genießen. Einem solchen Leserkreise
wird er aber nur dann gefallen können, wenn s e i n S t o f f
i m e d e l s t e n Sinne des Wortes interessant ist.

Interessant wird er zunächst sein, wenn er eine hin-
reichende Fülle anziehender Begebenhei-

ten enthält. Eben weil dem Romandichter die kunstvolle Entwicklung bedeutender Charaktere höchstes Ziel ist, und weil das Streben nach diesem Ziel leicht auf den Irrweg verstandesmäßiger Behandlung führt, muß der Stoff einen Reichtum äußerer Handlung, eine Fülle unmittelbarer Lebensäußerung enthalten, damit er der inneren Entwicklung das Gegengewicht halten kann.

Schopenhauer stellt an jeden Roman die Forderung, „daß er ein Guckkasten sei, darin man die Spasmen und Konvulsionen des menschlichen Herzens betrachtet. . . . Nur kämpfende, leidende und gequälte Menschen erwecken Interesse.“ Er erklärte, der Roman sei höherer und edlerer Art, je mehr inneres und je weniger äußeres Leben er darstelle, aber man wird ihm heute wohl kaum noch beistimmen, wenn er als Beispiele dieser Art „Tristram Shandy“ und „Die neue Héloïse“ anführt. Wer wird noch mit freudigem Behagen Richardsons langausgesponnene Seelengemälde lesen können? Ja, wer, der nicht gewohnt ist, die „erhabenen Schöpfungen“ des Genies stets ohne jeden Vorbehalt zu loben — wer kann behaupten, daß Rousseaus „Héloïse“ ihn in allen Teilen fessele? „Denn menschliche Phantasie will nun einmal ihr Recht, auch sie will anmutig beschäftigt, geschaukelt und geschmeichelt sein, und das geschieht nicht, indem man, auch mit kundiger Hand, eine Seele Faser für Faser zergliedert oder unser Nachdenken in kopfzerbrechende Probleme verwickelt.“¹⁸⁾ Schopenhauer widerspricht sich sodann selbst, wenn er auch „Wilhelm Meister“ zu diesen Romanen zählt. Denn in dieser Dichtung haben wir ein schönes Gleichgewicht zwischen äußerem und innerem Leben, wie es vom Roman verlangt werden muß.

Interessant wird der Roman ferner besonders dadurch, daß er „auf dem Boden der Prosa sich die eigentlich verlorenen Rechte der Phantasie zurückerobert“ (Hegel). Denn mit Recht kann man sagen, der Romandichter habe seiner Phantasie die Flügel gestutzt, indem er nur die Wirklichkeit als seine einzige Stoffquelle gelten ließ.

¹⁸⁾ J. Mähly, a. a. O., S. 16.

Spuk und Gespenster sind durch die realistischen Romane beinahe ganz verdrängt worden. Ihre Blütezeit hatten die Spukgeschichten bei den Romantikern, besonders bei E. T. A. Hoffmann, der sich vor seinen eigenen Gespenstern derart fürchtete, daß seine Frau, wenn er nächtlicherweile schrieb, bei ihm sitzen mußte, um ihm das Grauen zu vertreiben.¹⁹⁾

Im Zeitalter der Romantiker ließ man sich ein Thema wie das der „Peau de chagrin“ von Balzac gefallen. Der junge Valentin ist durch einen Trödler in den Besitz eines Stückchens Chagrinsleder gelangt, dem die Eigenschaft innewohnt, seinem Besitzer jeden Wunsch zu erfüllen. Das Stückchen verkleinert sich aber nach Erfüllung jedes Wunsches und der Besitzer nähert sich immer mehr seinem Lebensende. Sein letzter Tag ist dahin, sobald das letzte Stückchen der wunderbaren Haut verschwunden ist. Eine so märchenhafte Geschichte im modernen Paris würde heutzutage kein Leser mehr geduldig hinnehmen, denn wir verlangen vom Roman die Darstellung der Wirklichkeit.

Aber was der Romandichter verloren, kann er zurückgewinnen. So kann er z. B. innerhalb der Prosa die grünen Stellen der Poesie aufsuchen,²⁰⁾ sei es der Zeit nach: politische oder religiös aufgeregte Zeiten, Revolutions-Zustände, gesetzlose Perioden; dem Unterschiede der Stände und Lebensstellung nach: herumziehende Künstler, Schauspieler, Literaten, Zigeuner, Räuber usw. Nehmen wir hierzu einige Beispiele. Am meisten gebraucht werden politisch oder religiös aufgeregte Zeiten, Revolutionen, weil in solchen Perioden Dinge möglich gemacht werden, die eine durchaus gesetzmäßig verfahrenende Regierung verhindert. So in Freytags „Soll und Haben“ der polnische Aufstand; in Spielhagens „Problematischen Naturen“

¹⁹⁾ Dr. Benno Diederich: Von Gespenstergeschichten, ihrer Technik und ihrer Literatur. Leipzig, Schmidt und Spring, 1903. — Julius Havemann: Das Wunderbare in E. T. A. Hoffmanns Dichtungen. Deutsche Heimat. 6. Jahrg. (1902/3). Heft 3. S. 65 bis 74. — Dr. med. Otto Klinke: E. T. A. Hoffmanns Leben und Werke. Vom Standpunkte eines Irrenarztes. Braunschweig, Rich. Sattler, 1904.

²⁰⁾ Fischer, a. a. O., 1305.

und „Die von Hohenstein“ die Revolution von 1848; in Brachvogels „Friedemann Bach“ der siebenjährige Krieg. Dem historischen Romane sind solche Zustände, mit denen sich häufig noch die Romantik der Lebensstellung verbindet, beinahe ein Lebensbedürfnis. Eine eigenartige Lebensstellung findet auch vielfach Anwendung in den in der Gegenwart oder der nahen Vergangenheit spielenden Romanen. Sie bildet das romantische Element.

In erster Reihe steht der in deutschen Romanen unendlich oft gebrauchte, fast abgenutzte geniale Hauslehrer oder die schöne geistreiche Gouvernante. Der eine, gefährlich den adeligen Schönen, die andere, den adeligen Junkern, werden sie in die Geheimnisse des aristokratischen Treibens eingeweiht und greifen schließlich selbsttätig ein. Der demokratische Zug beider wird leicht erklärt durch die Einblicke in das Leben des Adels. Nicht selten sind beide Abkömmlinge irgend eines hohen Herrn und entpuppen sich später als Nefte oder Nichte eines gestrengen Freiherrn. Eine solche Figur schuf Spielhagen meisterhaft in „Problematische Naturen“; eine Gouvernante: Schücking in „Schloß Dornegge“. Der Reiz, mit dem die Dichter diese Personen umgeben haben, ist nicht gering.

In zweiter Reihe stehen geniale, aber regellose Künstler, denen in aller Welt Tür und Tore offen stehen, die vielseitige Beziehungen anknüpfen und bei allen hohes Interesse erregen, wie Friedemann Bach in Brachvogels Roman und Consuelo in dem Roman der George Sand. Das Leben darstellender Künstler hat Dingelstedt trefflich in der „Amazone“ zu benutzen gewußt. Das Leben und Treiben der Schauspieler hat in einer Reihe mehr oder weniger realistischer Romane eine zum Teil erschöpfende Darstellung gefunden.

In dritter Reihe der hohe Adel. Unsere deutschen Romandichter bewegen sich gern in dieser Sphäre. Selbst der wütendste Demokrat wälzt sich gern auf den weichen Polstern und hört mit innigem Behagen das Rauschen seidener Kleider und das Knallen der Champagnerpfropfen. Der Leser folgt ihm gern, blickt mit süßem Schauer in die leise dämmernden, von beraushenden Düften durchzogenen Gemächer einsamer Schlösser und schaut dem Treiben der hohen Herrschaften zu, die doch so ganz anders sind als er. Ja, da kann einer ver-

schwinden, und niemand weiß, wo und wie! Da gibt es Geheimnisse, um die nur eine alte Amme oder ein greiser Diener weiß. Da geschehen Dinge, von denen sich der gewöhnliche Menschenverstand nichts träumen läßt. Und in der Bewunderung aller dieser Herrlichkeiten vergißt der Leser, daß dort oben ganz dasselbe geschieht, wie bei ihm unten — nur in anderer Weise. In dieser Sphäre war Spielhagen einer der bekanntesten. Er entwarf in seinen Romanen Gemälde voll bestrickender Reize, voll außergewöhnlicher Zustände. Auch Auerbach, Freytag und Schücking sind hier zu nennen.

Viertens: *Wandernde Schauspieler und Zigeuner*. Erstere sterben leider aus und die letzteren scheinen allmählich zu verschwinden, leider, denn sie boten dem Dichter reiche Gelegenheit zu anziehenden Situationen. Beide kennen keine Gesetze, und wo die Polizei nicht herrscht, da blüht der Weizen des Romandichters. Goethe und Holtei haben die wandernden Jünger Thaliens trefflich in ihren Romanen verwendet, Brackel in ihrem Roman „Die Tochter des Kunstreiters“ den Adel der Akrobaten. Die Zigeuner und ihre herumerschweifende Lebensweise wirken vortrefflich in dem „Sonnenwirt“ und „Schillers Heimatsjahren“ von Kurz, in Brachvogels „Friedemann Bach“, in Dindlages „Tollen Geschichten“.

Fünftens: *Diebe und Räuber*. Unter diesen edlen Rittern vom Mondschein sind namentlich die großmütigen schon ziemlich verbraucht. Im 18. Jahrhundert standen sie in hohem Ansehen bei der Leserschaft. So ein Rinaldo, der in naiver Edelherzigkeit bloß die Reichen plündert, um die Beute den verschämten Armen zukommen zu lassen, rührte das weibliche Lesepublikum bis zu Tränen. In unserer Zeit ist man kälter geworden gegen diese Romantiker; das Strafgesetzbuch und die Polizei sind Todfeinde dieser Romantiker. Nur die Bauernfänger spielen in den Kolportageromanen noch eine Rolle.

Endlich gibt es zahllose Zustände und Lebensstellungen, die sich nicht klassifizieren lassen. So in Spielhagens „Hammer und Amboss“ die kleinen Kriegszüge des wilden Zehren; in den „Rittern vom Geiste“ geheime Gesellschaften usw. Auch in der Wahl des Schauplatzes haben früher die Dichter eine gewisse romantische Färbung erzielt, indem sie die Handlung in alte Burgen, Höhlen, unterirdische Gewölbe und Gänge verlegten.

Der Ritterroman der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, hervorgebracht durch die Engländerin Anna Radcliffe und von den Deutschen eifrig gepflegt, kennt hierin kein Maß. Von Anna Radcliffe sagt George Sand: „Wenn die erfinderische und fruchtbare Anna Radcliffe sich an der Stelle des ehrlichen und unbeholfenen Erzählers dieser sehr wahrhaften Geschichte befunden hätte, so würde sie sich eine so schöne Gelegenheit nicht haben entgehen lassen, Sie, meine verehrte Leserin, ein halbes Duzend herrlicher, spannender Bände hindurch unter Korridoren, Falltüren, Wendeltreppen, finsternen Gängen und unterirdischen Gewölben herumzuführen.“²¹⁾ George Sand macht es aber selbst nicht besser. Sie führt den Leser sogar in eine Cisterne, aus der das Wasser beliebig abgelassen und in die es beliebig zurückgeführt werden kann. Beim Abfluß wird eine Treppe bloßgelegt, die bis in einen Gang führt. Dieser bringt den Wanderer in eine große Höhle. Welche Romantik, wenn jemand den verkehrten Gang betritt und das Wasser auf einmal hinter ihm herbraust! Nein, wer den Leser auf diese Weise fesseln will, der zügele vor allen Dingen zuerst seine Phantasie, damit nichts Widernatürliches, Lächerliches zu Tage kommt. Man vergleiche nur Spielhagens „Hammer und Amboss“. Wie leicht wäre es nicht dem Dichter geworden, auf der Ostsee-Insel des wilden Zehren den ganzen Apparat eines Ritter-Romans des 18. Jahrhunderts anzubringen, und wie sehr hat er sich beschränkt!

Endlich kann „der Dichter sich auch gewisse offene Stellen reservieren, wo ein Ahnungsvolles, Ungewöhnliches durchbricht und der harten Breite der Wirklichkeit das Gegengewicht hält“ (Vischer). Erinnerung sei nur an Mignon in Goethes „Wilhelm Meister“; an Flämmchen in Immermanns „Epi-
gonen“; an Berger und Czika in Spielhagens „Problematischen Naturen“. Das sind Gestalten, die wie aus höheren Regionen in die kühle Welt der Wirklichkeit hineinragen und den Glauben an die Poesie warm erhalten. Aber freilich, ein gefährlich er Weg ist es, den der Dichter wandelt! Wie nahe liegt ein Übermaß! Wie leicht wandelt er das Ungewöhnliche in das Gespenstische, das Außerordentliche in das Schauerliche um! Wie

²¹⁾ *Consuelo*. 2. Band, 16. Kapitel.

leicht wird das Edelgeistige zum fragenhaft-Dämonischen! Man vergleiche nur die Gestalten Hoffmanns mit denjenigen anderer großer Dichter! Auch können wir Jean Paul nicht zustimmen, der geradezu vom Roman verlangt, daß er durchaus romantisch sei, d. h. nur solche Begebenheiten darstelle, die in den Bereich des Ungewöhnlichen gehören, denn der Roman geht dann gar zu leicht ins Unnatürliche, Schauerliche über. Oder wäre Jean Paul mit der Romantik eines Hoffmann („Eliriere des Teufels“), eines Sue („Mysterien von Paris“), einer George Sand („Spiridion“, „Consuelo“) einverstanden? oder mit der Romantik eines Lewis, in dessen Roman „The monk“ der Held seine Mutter erdrosselt und seine Schwester erdolcht? Schwerlich! Gutzkow häuft in seinem Roman „Die Ritter vom Geiste“ bis zur Unwahrscheinlichkeit pikante Geschichten aus der feinen Welt. Auf allen Ecken untren gewordene Gatten und Liebhaber, natürliche Söhne und Töchter. Wenn es im Leben auch toller zugehen kann, als im tollsten Roman, so überschreitet ein solches Zusammentreffen skandalöser Geschichten denn doch die Grenze des Erlaubten.

Indessen muß man die Hyperromantik eines Romans manchmal der Nationalität des Dichters zugute halten. Was würde es nutzen, den Franzosen die Ungeheuerlichkeiten ihrer romantischen Romane zu beweisen? Der französische Roman-dichter „malt eben aus einer ganz andern Farbenschachtel“ als der deutsche, und der französische Romanleser vermag mit deutscher Unterhaltungslektüre seinen Lesehunger nicht zu stillen. Während im „Moniteur“ eine Übersetzung von „Soll und Haben“ nur mit Mühe zu Ende gebracht werden konnte, weil das Publikum protestierte, wurden Hoffmanns Schauer-geschichten (wohlgemerkt, nur diese von seinen Werken!) eifrig gelesen und nachgeahmt. Und in der Tat hatte der französische Roman lange Zeit im allgemeinen nur zu große Ähnlichkeit mit diesen Erzeugnissen eines poetischen Wahnsinns.

Auch der berühmte ungarische Dichter Moritz Jokai hat in seinen Romanen vielfach gesündigt. Man lese nur folgende Szenen aus „Traurige Tage“:

Ein vierjähriger Knabe ermordet heimlich seine kleine Schwester und verscharrt sie. Bald darauf fällt er in ein hitziges Fieber, dem sich unheilbarer Wahnsinn zugesellt. In seinen Phantasien spricht

er stets von Emma und ihrem Tode. Die Mutter des Kindes geht zu einem alten Weibe, „Totenvogel“ genannt, und fragt es um Rat. Dieses erzählt ihr, daß der Knabe der Mörder seiner Schwester sei und daß er nie genesen, aber auch so bald nicht sterben werde. Es gebe jedoch ein Mittel, ihn aus dem Leben zu schaffen, und dieses teilt das alte Weib der Mutter mit. Als diese zu Hause ankommt, stellt sie sich vor das Bett des kranken Knaben, bekreuzigt sich und sagt: „Begrabe mich nicht, Eduard, die kleine Emma weint nicht.“ „Wie ein ins Herz getroffener Vogel schreit das Kind bei diesen Worten auf, dann seufzt es lang und tief und sein Haupt sank ins Bett zurück.“ Der Knabe ist also glücklich beseitigt, nun muß aber auch die unnatürliche Mutter ihren Lohn haben. Jofai bestellte deshalb ein Gewitter und schickt ihr einen Blitzstrahl auf den Hals.

Das ist Romantik! Die Werke des ordnungslosen ungarischen Genies sind reich an ähnlichen Szenen, die allerdings zum großen Teil auf Rechnung der Nationalität zu schreiben sind. Es wird wohl nicht nötig sein, weitere Beispiele aus Sues und Hugos Werken herauszugreifen.

Edgar Poe war ein Meister der Kunst, Sensation zu erregen, den Leser durch Außergewöhnliches zu packen und ihn durch alle Stadien der Spannung, der Furcht und des Grausens zu heizen.

Einige Dichter suchen ihre Romane dadurch interessant zu machen, daß sie als Schauplatz der Handlungen entfernte Weltteile wählen, die durch ihr geringes Bekanntheit der Phantasie einen weiten Spielraum gewähren. Dort geschieht so manches, was bei uns für unmöglich gilt; dort treffen so häufig Umstände zusammen, die ein gewöhnliches Ereignis zu einem außerordentlichen machen; dort ist eine ganz andere Natur, die dem Menschen ganz andere Hindernisse bereitet, als bei uns in Europa. Wie sehr solche Romane zu fesseln geeignet sind, beweisen die Erfolge von Sealsfield, Gerstäcker, Armand, Cooper, Marryat, Balduin Möllhausen, Karl May und manchen andern.

Noch andere Dichter verlegen den Schauplatz in das Gewirr der Weltstädte. Nicht mit Unrecht. Die Unermesslichkeit der Riesenstädte London, Paris, Berlin begünstigt Verwicklungen, wie sie dem Roman nötig sind.

Neuerdings mehren sich wieder die Stimmen derer, die etwas Romantisches im Roman wünschen.²²⁾ Es läßt sich nicht leugnen: Die guten alten Romane fesseln uns durch die darin geschilderten Vorgänge, während es unter den neueren recht viele gibt, die künstlerische Ziele anstreben, aber völlig langweilig sind. „Wenn der Roman sich wieder ein wenig auf seinen Ursprung besinnt und auf den des Wortes romantisch — schwerlich wird es ihm und uns zum Schaden gereichen.“

Der Dichter muß aber weise Maß halten mit den romantischen Elementen. Rufe er keine Geister, die er nicht zu meistern vermag, damit es ihm nicht ergehe wie dem Goetheschen Zauber-Lehrling. Es kommt ihm kein Meister zu Hilfe, der die entfesselten Geister durch sein Wort bannen kann. Sie schwärmen umher und zerreißen das schönste Gewebe.

Vor allem studiere der Dichter das Leben in seinen mannigfaltigen Richtungen und verbinde mit dem Außerordentlichen das Gewöhnliche zu einem schönen Ganzen.

Ein weiser Maßhalter war Goethe. „Wilhelm Meister“ hat als solide Grundlage die erfahrungsmäßig erkannte Wirklichkeit. Die Kreise, in denen der Held sich bewegt, sind der nüchternen Wirklichkeit entnommen. Und doch bietet „Wilhelm Meister“ mehr, als sich in jenen Kreisen zu finden pflegt! Der Roman gleicht, wenn das Bild erlaubt ist, einem prächtigen Gemäldefalon, in den von oben her das hellste Licht strahlt, alle Gegenstände gleichmäßig beleuchtend und auch in den entferntesten Winkel seine Strahlen entsendend. Und hier stehen wir vor einem Bilde derber Natur: schmausende Vagabunden und lärmende Ehegatten. Wenden wir uns um, leuchtet uns ein Frauenbild herrlich in idealer Schönheit entgegen. Da zur Seite tun wir einen Einblick in die Regionen der Märchenwelt, die uns trotzdem ganz real erscheint. Dort endlich lächelt uns ein Bild heiteren Genusses an: ein lustiger Künstler mit seinem Mädchen.

So hält der Stoff die schöne Mitte zwischen Wahrheit und Dichtung. Beide gehen in einander über, keiner vermag sie zu trennen. Nennen wir nach Goethe den trefflichen Walter Scott,

²²⁾ Prof. Dr. Richard M. Meyer: Vom Romantischen im Roman. Velhagen & Klasing's Monatshefte. 27. Jahrgang. 2. Band, S. 289 bis 292.

dessen zahlreiche Romane frei sind von Überspanntheit. Eine Gesundheit, wie sie nur wenigen Dichtern der Weltliteratur eigen, durchströmt seine Dichtungen. Er beweist eine Erfindungs- und Kombinationsgabe, wie sie vor und nach ihm vielleicht kein Dichter besessen hat. Dabei hat er in der Stoffwahl mit wenigen Ausnahmen höchst glückliche Griffe getan. Der Schauplatz seiner meisten Romane ist das wild-schöne schottische Hochland, das von der Natur wie geschaffen ist für den Tummelplatz von Romanhelden. Zugleich ist die Zeit der Handlung eine solche, die seltsamen Schicksalen und Verwicklungen günstig ist.

Walter Scott zeigt uns von Menschen und Städten, Gegenden und Sitten die pittoresken Seiten und benutzt dazu die Hilfsmittel von Wechsel, Kontrast, Überraschung, Stimmung ganz wie es der englische Landschaftsgartenkünstler tut.²³⁾

Spielhagen legte auf die Stoffwahl ein besonderes Gewicht. Keiner seiner Hauptromane entbehrt eines packenden Interesses. Alles Schauerliche hat er aus seinen Dichtungen verbannt, dafür aber dem Ungewöhnlichen der Wirklichkeit einen weiten Spielraum gelassen.

„Es gibt problematische Naturen, die keiner Lage gewachsen sind, in der sie sich befinden und denen keine genug tut. Daraus entsteht der ungeheure Widerstreit, der das Leben ohne Genuß aufzehrt.“

Dies ist das Motto des Spielhagenschen Zeitromans „Problematische Naturen“. Der Sinn der Goetheschen Sentenz soll in erster Linie in der Person des Dr. Oswald Stein verkörpert werden. Dr. Stein ist Hauslehrer bei pommerschen Adligen, aber er ist kein Hauslehrer gewöhnlicher Art, sondern er hat aristokratische Allüren, er ist schön, geistreich und ist ein Don Juan. Ein solcher Hauslehrer mag wohl einmal vorkommen, aber er ist doch stark für den Roman zugestuzt, jedenfalls viel stärker, als es unserm Geschmack entspricht. Ein Duell mit dem Leutnant (ebenfalls ein Lebemann), der für die Tochter des Hauses in Aussicht genommen ist, wirft Dr. Stein aus Schloß Grenwitz in das Lehrerkollegium der benachbarten Gymnasial- und Universitätsstadt, aber durch eine neue Lieb-

²³⁾ Otto Ludwig, 6. Band, S. 247.

schaft verliert er seine Stelle wieder. Zuletzt läßt Spielhagen seinen Kavaliere-Pädagogen auf den Barrikaden der Revolution von 1848 den Tod finden, und dieses Ende soll uns mit seinen problematischen Lebenstendenzen ausfühnen. Wir vermögen uns aber innerlich in keiner Weise für ihn zu erwärmen. Derartige Kavaliere, für die man einst in Romanen schwärmte, lassen uns heutzutage herzlich kalt, und wir vermögen in Dr. Stein weiter nichts als eine verfehlte Abenteuerexistenz zu erkennen.

„In Reih und Glied“ (1866) ist ebenso wie „Problematische Naturen“ ein Zeit- oder Tendenzroman. Die Hauptperson, der Arzt Leo, ist eine Natur wie Oswald Stein und schwankt zwischen den beiden damals herrschenden Richtungen, die vertreten sind durch den Gymnasiallehrer Walter, einen Liberalen, der eine Besserung der gesellschaftlichen und politischen Ordnung durch die vom Volke ausgehenden Umwandlungen und Reformen erhofft, und den Volksschullehrer Tusky, eine Bauernhauptmannsnatur, der durch gewaltsamen Niedersturz des Bestehenden Freiheit und Gleichheit aller herbeiführen will.

Gustav Freytag wählte in „Soll und Haben“ einen an sich wenig anziehenden Stoff. Was kann das einförmige Leben eines Kaufmanns Interessantes bieten? Für ihn, den Kaufmann selbst, hat allerdings der Gang des Geschäftes Wechselfälle genug; da gibt es Spekulationen, Krisen, Unternehmungen, die wohl geeignet sind, den Geist in manchmal unheilvoller Weise aufzuregen. Wer den Geschäften aber fern steht, wer das Treiben des Kaufmanns aus der Perspektive betrachtet, der sieht, wie sich dieselben Vorfälle bei allem wiederholen. Überall dasselbe Spiel, Wagen, Gewinn oder Verlust. Freytag hat deshalb keineswegs den Kaufmann in seinem Wirkungsbereich *a l l e i n* zum Vorwurf gewählt, sondern den Helden hinaus geführt in ganz andere Regionen, um zu zeigen, daß ein kräftiger Geist auch andern Verhältnissen gewachsen ist.

Die Poesie des Soldatenlebens hat Detlev von Liliencron in seinen „Kriegsnovellen“ wiedergegeben. Disziplin und Pflichterfüllung, Kameradschaft und Opfermut, den Humor des Lagerlebens und die Schrecken der Schlacht schildert er mit bewundernswerter Kunst.

Gerade die neuere Romanliteratur beweist, wie un-
gemein groß die Zahl der interessanten Stoffe ist, die sich
dichterisch verwerten lassen. Wer sie alle aufzählen wollte,
müßte einen Abriß der Geschichte des modernen Romans
geben.

3. Ein Stück Weltbild.

Der Mensch denkt, fühlt und handelt nur im Verbande
mit seinen Zeitgenossen, darum muß sich im Roman auch ein
Kulturgemälde des Jahrhunderts entrollen.²⁴⁾

Der Umfang dieses Gemäldes kann natürlich mehr oder
weniger bedeutend sein, aber der Roman soll auf alle Fälle
wenigstens ein kleines Weltbild geben. Wer sich auf eine be-
stimmte Klasse und ein Milieu beschränkt, setzt sich der Gefahr
aus, in eine eintönige Darstellung zu verfallen.

Der Stoff soll deshalb nicht aus einer bestimmten Sphäre
der Gesellschaft — Künstler, Schauspieler, Kaufleute, Schrift-
steller, Soldaten, Adelige — allein genommen werden und sich
beständig in diesem Kreise drehen, sondern auch andere Kreise
der Gesellschaft berücksichtigen, falls Idee und Stoff dies zu-
lassen.

Jene Romane, die sich ausschließlich in einer bestimmten
Sphäre halten, geben nur einen Teil der Gesellschaft, können
mithin von der Welt im allgemeinen kein anschauliches Bild
geben. Sie rufen, namentlich bei einem großen Umfange, nicht
selten Langeweile hervor. Manche der jetzt vergessenen Schäfer-,
galanten und philosophischen Romane erscheinen dem ge-
quälten Leser unserer Zeit als eine endlose Pappelallee: stets
zu beiden Seiten dieselben Stämme mit denselben Zweigen,
nur größer oder kleiner; stets dasselbe einschläfernde Flüstern
in den geschwägigen Blättern; stets vor sich das scheinbare und
doch sich wieder entfernende Ende. Der Dichter soll deshalb
einen solchen Stoff wählen, der durch sich selbst ein weites Um-
fassen des Lebens erfordert. Selbstverständlich wird stets eine
bestimmte Richtung vorwiegen — diese aber muß mit vielen
andern in Beziehung gesetzt werden. So spielt die Handlung in

²⁴⁾ J. Mähly, a. a. O., S. 5.

„Soll und Haben“ nicht ausschließlich in Kaufmannskreisen. Der Dichter zieht auch den Adel, die Soldaten, den Gelehrtenstand heran; die polnische Revolution eröffnet eine weite Perspektive. In Spielhagens Romanen werfen wir einen Blick in das geistige Leben des ganzen deutschen Volkes. Der neuere Roman schließt sich überhaupt gegen keine Erscheinung des Lebens ab; er zieht nach Möglichkeit alle Kreise der Gesellschaft in seine Darstellung. Darin hat er einen bedeutenden Vorzug vor dem älteren Romane. Bis in das 18. Jahrhundert hinein entnahmen die Romandichter ihre Stoffe einer bestimmten Sphäre. Da gab es Ritter-, Schäfer-, Schelmen- und Familienromane; aber es gab keinen, der ein umfassendes Weltgemälde gegeben hätte. Zwar kam Lesages „Gil Blas“ der Aufgabe des Romans nahe, aber erst Scott war es vorbehalten, alle Stände in künstlerischer Einheit zur Anschauung zu bringen. Von Scott an haben die Romandichter im allgemeinen die rechten Bahnen eingeschlagen. Sie haben eingesehen, daß der Roman nicht allein das wirkliche Leben darstellen müsse, sondern dieses auch so umfassend, wie es in Wirklichkeit ist.

Conrad Ferdinand Meyer bezeichnet als seine „Hauptforce“ einen „großen humanen Hintergrund, den Zusammenhang des kleinen Lebens mit dem Leben und Ringen der Menschheit“.

In seinen Seldwylser Novellen hat Gottfried Keller den Typus eines weltfreundigen, aber phantastischen Völkchens gezeichnet, das nie den geraden Weg zum Ziele geht, sondern sich in allerlei Neben- und Querstraßen verirrt. Diesen bei den Schweizern gelegentlich hervortretenden Zug hat Keller als Haupteigenschaft angenommen und die Vertreter dieses Typus in ein ideales Gemeinwesen versetzt.

Thomas Mann schildert in seinem Roman „Buddenbrooks“ (1901) den Verfall einer Familie, der letzten Buddenbrooks, die als alte Lübecker Patrizier in ihrem Handelshause und ihrer Kaste eine letzte kurze Blüte genießen, dann aber rasch degenerieren und an Entkräftung zugrunde gehen. Der Leser begleitet die Familie durch vier Generationen, und in dem Hauptvertreter jeder Generation spiegelt sich neben der Familien-Eigentümlichkeit etwas von dem Geist seiner Zeit, so daß das Familien-Gemälde sich zu einem Kulturbild erweitert.

Es ist ein Werk, das uns das Wollen und Wirken, das äußere und innere Wesen der hanseatischen Patrizier, der reichen Handelsherren und Senatoren getreu widerspiegelt.²⁵⁾

Clara Diebig hatte die Absicht, auf Düsseldorfer Boden ein Spiegelbild deutschen Lebens am Rhein, zwischen 1840 und 1870, das Schicksal einer Frau zu schildern, die als Kind einer rheinischen Mutter und eines aus dem preussischen Osten stammenden Vaters zugleich in ihrem Wesen den Verschmelzungsprozeß veranschaulichen sollte, die nicht ohne harte Kämpfe in jenem Zeitalter zwischen rheinischem und alt-preussischem Wesen sich vollzog. Das war die von vornherein scharf erfaßte Grundidee ihres Romans „Die Wacht am Rhein“, während der Plan der einzelnen im Laufe der Zeit noch manche Wandlungen und Änderungen erfahren hat.

Als letzte Forderung an den Stoff erhebt sich die Forderung der inneren Wahrheit. Im weitesten Sinne bedeutet die innere Wahrheit des Stoffes einfach die Möglichkeit der erzählten Tatsachen. Mag etwas Erzähltes also noch so unglaublich klingen — es ist innerlich wahr, sobald man zugeben muß, daß sich der Möglichkeit des Geschehens nichts in den Weg stellt. Nun kann aber vieles möglich sein, was uns trotzdem als unglaublich erscheint; und wenn dann der Dichter für eine solche Geschichte gläubige Hinnahme vom Leser fordert, so wird er auf jeden Fall auf ernstlichen Widerstand stoßen. Nehmen wir nur einmal die Ereignisse in Hoffmanns tollem Roman „Die Eliziere des Teufels“. Wer will bestreiten, daß diese ungeheuerlichen Ereignisse möglich sind? Vielleicht sogar weiß der Leser ein Ähnliches aus seiner eigenen Erfahrung — und doch werden ihm die vom Dichter erzählten Begebenheiten keinen Glauben abzwängen. Ja, sogar die Fülle des Unglücks in dem „Prediger von Wakefield“ will uns nicht recht glaublich erscheinen? Warum? Erstens fehlt dem Romandichter, wenn er Ereignisse aus dem Leben zum Gegenstande seiner Darstellung macht, die Autorität. Wenn der Historiker uns eine ungeheuerliche, unglaublich erscheinende Tatsache mitteilt, so kann er sich auf seine Quellen berufen; er kann sagen: Dieser

²⁵⁾ Ernst Bertram: Das Problem des Verfalls. Mitteilungen der Literaturhistorischen Gesellschaft Bonn. 2. Jahrgang (1907). Nr. 2. S. 72—84.

oder jener hat es gesehen, diese und jene haben es beglaubigt. Hierzu kommt noch, daß der Romandichter einen ganz andern Zweck verfolgt, als der Geschichtschreiber. Er will uns unterhalten, und deshalb liegt ihm so viel daran, alles entfernt zu halten, was uns aus dem Zustande ruhigen Genießens herausreißen könnte. Das tut er aber, sobald er uns erzählt, was uns unglaublich erscheint. Denn zweitens haben wir einen sicheren Maßstab für das Glaubwürdige in uns und diesen bringen wir unbewußter Weise bei solchen Gelegenheiten in Anwendung.

Aus diesen Gründen ist es, wie Fielding²⁶⁾ treffend bemerkt, keine Entschuldigung für den Romandichter, wenn das unglaubliche Ereignis, das er erzählt, ihm als gewiß bekannt ist. „Denn er schreibt für Tausende, die niemals von einem solchen oder einem ähnlichen Ereignis hörten.“

Manche Schriftsteller berufen sich darauf, ihre Erzählung beruhe auf einer sogenannten wahren Geschichte. Berthold Auerbach²⁷⁾ erwidert mit Recht darauf, daß die Berufung, ob wirklich geschehen oder nicht, eine Instanz ist, die außerhalb des Forums der Kunst liegt. Die Aufgabe der Kunst ist, das, was sie darstellt, in sich notwendig und folgerichtig zu machen. Das ist die wahre „wahre Geschichte“, wenn sie auch nie wirklich geschehen ist.

Man wird vielleicht einwenden, daß in der Erklärung des Begriffes „innere Wahrheit“ für den Romandichter eine ungerechte Beschränkung liege. Da bleibe ihm ja nichts anderes übrig, als Begebenheiten zu wählen, „die auf jeder Straße, in jedem Hofe vorkommen und in jeder Tageszeitung zu lesen sind.“ Da werde dem Roman ja sein Lebenselement genommen! Durchaus nicht! Er wird nur in die Grenzen zurückgeführt, die die Romandichter zu ihrem eigenen Nachteil so oft überschritten haben und täglich noch überschreiten. Vielleicht genügen die vorhergegangenen Ausführungen über die Romantik des Stoffes schon, um diese Einwendungen zu widerlegen. Und dann sei auf das Beispiel der großen Romandichter Scott, Eliot, Freytag, Spielhagen und vieler neuerer Dichter hingewiesen.

²⁶⁾ Tom Jones, 8. Buch, 1. Kap.

²⁷⁾ U. a. O. S. 349.

May Geißler — um nur einen der neuesten Dichter zu erwähnen — schildert einen charakteristischen Teil des Volkes in seiner Lebensführung und seinen Bedürfnissen; dabei vermeidet er die auf Spannung berechneten Kombinationen. Er sagt selbst: „Meinen Romanen fehlen die willkürlichen Führungen auf möglichst undurchsichtigen Lebenswegen, es fehlen ihnen ganz absichtlich die Schlingungen der Fäden bis zur Schürzung des Knotens und die allmähliche Lösung (im hergebrachten Sinne); denn das ist ein wesentliches Moment des Dramas, nicht des Epos. Diese ersetze ich durch ein Kulturproblem, dessen Lösung den Personen des Romans als Aufgabe gestellt ist und mit dem sich ihre Lebensschicksale naturnotwendig verknüpfen.“

Vom deutschnationalen Standpunkt aus verlangt Adolf Bartels: Wirkliche Zeitromane, freie Widerspiegelungen unseres heutigen Lebens ohne Schön-, aber auch ohne Schwarzfärberei, und dazu eine Wiederaufnahme des echten historischen Romans im Geiste Scotts und Willibald Alexis'. Also: Rückkehr zur Geschichte mit der Tendenz, das deutsche Volk wieder wahrhaft heimisch zu machen in seiner Vergangenheit, ihm Größe zu zeigen, und Rückkehr zur Breite und Tiefe des Lebens, Abweisung aller sensationellen und schief tendenziösen, vor allem auch aller *l'art pour l'art*-Kunst.²⁸⁾

Auch wenn die Romane einen mehr phantastischen Charakter annehmen, so knüpfen sie doch gern an tatsächliche Vorgänge und Bewegungen an, die zur Zeit im Menschenleben besondere Bedeutung haben. So ist in unserer Zeit, in der die Naturwissenschaft so große Erfolge errungen hat, der naturwissenschaftliche Roman besonders hervorgetreten. Jules Verne hat mit großem Erfolge dieses Gebiet angebaut, und neuerdings ist der englische Schriftsteller H. G. Wells ihm gefolgt.

In der Form bringen diese Erzähler Neues. Dem Wesen nach schließen sie sich jenen alten Phantasiwerken an, die von den Ländern jenseits Thule und von der Reise zu einem irdischen Paradies oder nach einem Planeten, etwa

²⁸⁾ Deutsche Literatur. Einsichten und Aussichten. Leipzig, Ed. Avenarius, 1907. S. 16.

dem Mars, erzählen. Das Ideal unserer frühen Kinderjahre, das Schlaraffenland, bildet offenbar die allgemein-menschliche Voraussetzung, die diesen Romanen ihre großen Erfolge sichert. Freilich finden sich in manchen dieser Werke auch die bittersten Satiren über Denken, Tun und Treiben der Menschen, wie sie u. a. in Gullivers Reisen von Swift, in E. Th. A. Hoffmanns, des Dänen Sören Kirkegaard und des Amerikaners Edgar Poe Romanen vorliegen.²⁹⁾

4. Die Herkunft des Stoffes.

Es erhebt sich nun die Frage: Wo her nimmt der Romandichter seinen Stoff? Wo kann er ihn finden?

Überall! Leben und Geschichte bieten ihm Stoff in unendlicher Fülle! Neue Zeiten, neue Ereignisse! Der Born versiegt nimmer! Der Dichter braucht nur hineinzugreifen ins volle Menschenleben, überall findet er seinen Stoff! Er halte Augen und Ohren offen, und er wird sich der Fülle des andringenden Stoffes kaum erwehren. Er lebe mit! Er achte das Geringste für vornehm genug, beachtet zu werden, er lasse den alten, zitternden Bettler nicht von sich gehen, ohne einen Einblick in seine Geschichte gewonnen zu haben, und nicht gedankenlos blicke er jenem Mädchen nach, dessen verwüstete Gesichtszüge eine ganze Leidensgeschichte erzählen! Wie kam es, daß jenes Kind, einst der Augapfel der reichsten Eltern, jetzt für andere reiche Leute sich abquält um kargen Lohn? Wer trieb das junge schöne Mädchen in die Fluten, wer den alten angesehenen Herrn zum Selbstmord? Das Leben bietet des Außerordentlichen so viel, und stets stehen wir vor einem neuen Geheimnis!

Welche Fülle von Stoff bietet nicht das Reisen! Welche Menge von Charakteren, Situationen, ungewöhnlichen und seltsamen Begebenheiten drängen sich dem Beobachter auf! Aber freilich, der Beobachter muß mit einem anderen Auge sehen, als der Weltenbummler, der das eine Bild über dem

²⁹⁾ D. fr. Haspagan: Nefanda-Infanda. 2. Auflage. Leipzig, E. Ungleich, 1911. S. 52 f.

anderen vergift; der nur nach dem Neuen jagt und, blasirt geworden, für das Kleinleben kein Auge mehr hat.

Aber, könnte man einwenden, ist es nicht eine Herabsetzung der Würde des Dichters, ihn einem Schatzgräber gleich zu stellen, der es als einen glücklichen Zufall betrachten muß, wenn ihm ein Klumpen Gold unter die Schaufel gerät? Ist der wahre Dichter nicht ein gottbegnadeter Mensch, der alles aus dem reichen, vollen, nie versiegenden Borne seines Genius schöpft? Mit einem Worte: ist der Dichter denn kein *E r f i n d e r*, sondern nur ein *f i n d e r*?

Es gab eine Zeit, in der man den Dichter für einen Erfinder hielt, der unbekümmert um die Welt und ihren Lauf alle Schätze der Dichtkunst in seinem Geiste trage. Noch heute gibt es Leute, die sich zu dieser Ansicht bekennen und jeden einen Verräter der Dichtkunst schelten, der ihren Glauben nicht teilt. Diesen sei ein Wort Goethes zugerufen: „Man sagt wohl zum Lobe des Künstlers, er habe alles aus sich selbst. Wenn ich das nur nicht wiederhören müßte. Genau besehen sind die Produktionen eines solchen Original-Genies meistens Reminiscenzen; wer Erfahrung hat, wird sie einzeln nachzuweisen wissen.“

Und angenommen auch, der Dichter schöpfe alles aus sich selbst, so bleibt doch die Frage bestehen: woher hat er diesen Reichtum? Angeboren ist er ihm nicht, denn nur *d i e G a b e*, *z u d i c h t e n*, verleiht die Natur. Er hat ihn eben *e r w o r b e n* durch die Erfahrung. Die Eindrücke sind ihm von außen gekommen, das Gedächtnis hat sie ihm mehr oder weniger treu bewahrt; die Phantasie gestaltet sie zum dichterischen Werk.

Leben, Beobachtung, Lektüre führen der Seele eine Fülle von Eindrücken, Bildern und Anschauungen zu; diese regen das Gemüt kräftig an, indem sie Sympathisches, Verwandtes, Vorgeahntes in uns in Bewegung setzen; und gern und freudig beginnt nun die Phantasie des Dichters ihr holdes Amt. Phantasie! Das ist der Begriff, der beim echten Dichter am stärksten in Frage kommt. Es mag ja richtig sein, daß, wie Scherer sich ausdrückt, die Produktion der Phantasie wesentlich eine Reproduktion ist, daß sie sich in unzähligen Fällen an die in die Seele gedungenen Anschauungen und Vorstellungen anlehnt, sie nach dem persönlichen Bedürfnis des Geistes, Gemüts und

Geschmacks umformt, daß sich an die erste aussprießende Empfindung andere verwandte anschließen, die freilich sich oft mächtiger und wirksamer ausgestalten als der erste Triebfeim; aber das bleibt doch immer nur ein Teil der geheimnisvollen Kraft und Tätigkeit unserer Phantasie; ihr Wesen, ihre Tragkraft, ihr Gebiet ist damit keineswegs bestimmt. Wenn Scherer meint, daß die Phantasie ihre Bilder keineswegs aus dem Nichts hervorruft, daß sie vielmehr nur die schlummernden aus dem Dunkel der Erinnerung weckt, sei es, daß Ereignisse vorschweben, sei es, daß die Phantasiegebilde früherer Dichter die Anregung boten, so kann andererseits nicht geleugnet werden, daß gewaltige dichterische Gebilde ursprünglichen Charakters eine Eingebung des Augenblicks waren, daß sich der Vorgang dichterischen Schaffens blitzartig vollzog, ehe sich das prüfende Urteil, der Geschmack des Dichters des großen Freundes bewußt wurde. Es wird also der Phantasie, ohne Herrschaft des Willens, ohne eine bestimmte und bewußte Richtung auf ein Ziel, im dichterischen Schaffen immerhin eine bedeutsame Rolle zuzuerteilen sein. Das plötzlich wie ein fremdes, Gewaltiges vor der Dichterseele auftauchende Gebild, das sie in weihervollem Erschauern und in Demut begrüßt wie ein unverdientes gnadenvolles Geschenk, — es wird für den forschenden Geist voraussichtlich in seinem eigentlichen Wesen ein dunkles Rätsel bleiben; und das besonders deshalb, weil hier von einer zu erforschenden wirklichen Tätigkeit der Phantasie nicht die Rede sein kann, sondern nur von der Kunst des Anordnens und Formens. Ebenso sicher aber ist, daß nur bei einer sehr kleinen Anzahl dichterischer Schöpfungen diese indirekte Inspiration ausschlaggebend mitgewirkt hat, und daß kaum ein einziges Kunstwerk sich nur aus solchen Eingebungen zusammensetzt; daß vielmehr die durch Bilder der Außenwelt, Beobachtungen und Anschauungen angeregte, auf ein bestimmtes Ziel gerichtete und durch mühsames, zielbewußtes Wollen gestützte Phantasie stets die Hauptquelle der dichterischen Produktionen bleiben wird.³⁰⁾

³⁰⁾ Richard Wulffow: Ein Blick in die Werkstatt des Dichters. Magazin für Literatur. 67. Jahrg. (1898). Nr. 8. Sp. 180 f.

Neben der Phantasie wird immer in erster Linie die Erfahrung in Betracht kommen, denn wie kann der Dichter mit vollkommener Treue darstellen, was er selbst nicht erlebt, d. h. gesehen, gehört oder miterlebt hat? Wer will das Hangen und Bängen in schwebender Pein, das Himmelhochjauchzen und zum Tode betrübt sein der Liebe schildern, der nicht selbst ihre Leiden und Freuden gekostet?

Je reicher demnach der Erfahrungsschatz des Dichters, um so mannigfaltiger sein Werk, um so lebensvoller und lebenswahrer wird er veranschaulichen können. Er muß streben, diesen Schatz stets durch Beobachtung und durch eigene Erlebnisse zu vermehren. „Der Umgang mit der Welt, den der Romandichter zu pflegen hat, muß allgemein sein, d. h. er muß sich auf jeden Rang und Stand ausdehnen, denn wer das vornehme Leben kennt, weiß darum noch nichts von dem niedern und umgekehrt.“³¹⁾

Auf die Frage: Bedarf der Dichter wirklich eines Modells mit derselben Dringlichkeit, mit der der Maler und der Bildhauer eines solchen bedürfen? antwortet Spielhagen³²⁾ nach seiner Erfahrung aus bester Überzeugung unbedingt mit Ja, vorausgesetzt, daß man den Unterschied jener Künste von der Dichtkunst scharf im Auge behält. Dem Dichter als einem Seelenmaler, als einem Bildner des inneren Menschen, kann natürlich die äußere Ähnlichkeit nicht genügen; das Modell muß auch eines Geistes Kind mit dem Helden sein.

Spielhagen bemerkt, daß fast jeder erzählende Schriftsteller damit anfange, sich selbst bei seinem Helden Modell zu setzen aus Mangel an einer äußeren Welt. Um davon frei zu werden, „muß er mit allem Ernst, mit aller Innigkeit, mit leidenschaftlicher Liebe in die Natur eines Wesens sich versenken, welches in jeder Beziehung von ihm möglichst verschieden ist.“³³⁾

Zu allen Zeiten sind in den Romanen — auch abgesehen von den historischen — Modelle benutzt worden, so z. B. von Goethe in seinem „Werther“ und in den „Wahlverwandt-

³¹⁾ Fielding: Tom Jones, IX. 1.

³²⁾ Beiträge. S. 19.

³³⁾ Beiträge. S. 19, 21.

schaften“, von Alphonse Daudet in seinem „Numa Roumestan“, im „Tartarin“ usw.³⁴⁾ Dieses Recht kann keinem Schriftsteller abgesprochen werden, sofern im übrigen sein Werk den dichterischen Anforderungen entspricht und er nicht mit dem Strafgesetz in Konflikt gerät. Es ist schon häufig vorgekommen, daß Schlüsselromane den Gegenstand gerichtlicher Klagen bildeten. Allerdings handelte es sich dabei in der Regel um Machwerke, die auf die Sensationslüsternheit des Publikums berechnet waren und gar keinen literarischen Wert besaßen.

Schlüsselromane sind nicht unter allen Umständen zu verwerfen. Goethes „Werther“ war ein Schlüsselroman für Wezlar, aber es ist zugleich ein Buch, das für immer der Literatur angehört, während „Aus einer kleinen Garnison“ des Leutnants Bille, das ein Schlüsselroman für Forbach war, nur aus ungesunder Neugier gelesen wurde.

Über die Frage, inwieweit die dichterische Behandlung wirklicher Personen und Begebenheiten

³⁴⁾ Die lächerliche Heldengestalt des Tartarin aus Tarascon, in der Alphonse Daudet den gascognischen Bramarbas verewigt hat, hat wirklich existiert. Der Bruder des berühmten Schriftstellers Alphonse Daudet, Ernest, erzählt in der „Revue Hebdomadaire“ (Februar 1912), wie der Dichter zu der Figur seines Tartarin gekommen ist. Das Urbild dieses Mannes hat er tatsächlich in seiner Jugend auf einer Reise in Algier gesehen und sehr aufmerksam beobachtet. Es war ein Südfranzose, der sich auf den Wunsch seiner Eltern sehr früh verheiratet hatte; aber das Leben in der Ehe und in der Provinz kam ihm bald sehr langweilig vor, und um dem abzuweichen, verlegte er sich zunächst aufs Kartenspiel, dann aber griff er zu Büchern, zu exotischen Romanen und Erzählungen blutiger Jagdabenteuer. Das hatte bedenkliche Folgen für ihn. Von dem Gelesenen war er so erfüllt, daß in seiner Phantasie die harmlosesten Vorfälle zu hochromantischen Ereignissen oder gefährlichen Abenteuern wurden. Es kam schließlich so weit, daß er abends zur Versammlung seiner Klubbrüder im bewaffnetem Zustande ging, als gelte es, in einen Urwald einzudringen. Auch in seinem Wohnzimmer tauchten bald die Ergebnisse seiner durch die Lesewut genährten Phantasie auf. Er hängte z. B. ein paar Pfeile an die Wand und schrieb daran: „Vorsicht, nicht berühren, Giftpfeile!“ Eines Tages soll er sich stundenlang damit unterhalten haben, die Raubtierkäfige eines Wanderzirkusses zu beobachten, der durch sein Provinznest kam. Einem Freunde, der ihn nach dem Grunde, seines seltsamen Tuns fragte, erwiderte er, daß er doch nach Algier wolle, um Löwen zu schießen, und sich daher an das Brüllen der Raubtiere gewöhnen wolle.

rechtlich zulässig sei, haben sich in neuerer Zeit die Juristen mehrfach geäußert. Der Geh. Justizrat Prof. Dr. Gareis in München³⁵⁾ stellt zunächst fest, daß ein besonderes Persönlichkeitsrecht, wonach niemand ohne seine Einwilligung erkennbar geschildert werden dürfe, nicht besteht. Die Zulässigkeit dichterischer Personenbeschreibung hat ihre Grenze lediglich in dem gesetzlichen Verbot der Beleidigung. „Unter der Voraussetzung, daß es sich um ein wirkliches Dichterwerk von selbständiger epischer Bedeutung handelt, ist es dem Schriftsteller gestattet, Personen, die gelebt haben oder noch leben, in Schilderungen von Begebenheiten auftreten zu lassen, die sich in dem historischen oder epischen Zusammenhange mit den geschilderten Personen zugetragen haben.“

Wann liegt aber ein wirkliches Dichterwerk vor? Dr. Gareis sagt hierüber: „Der Dichter soll dichten; die Aneinanderreihung von einzelnen wahren und unwahren Ereignissen ist nur dann eine Dichtung, wenn sie einer Idee dient, die sich in einer Entwicklung von bestimmten Anfängen an zu einer motivierten Katastrophe aufbaut. Ich weiß, daß dies heutzutage, wo man Studienbilder und Skizzen für vollendete Kunstwerke ausgibt und Szenen für Dramen, nicht allgemein angenommen wird³⁶⁾; aber in unserer Frage muß der Jurist sich an den älteren Ästhetiker halten, und wenn es keine solchen mehr geben sollte, selbst Ästhetiker werden.“³⁷⁾

³⁵⁾ Deutsche Juristenzeitung, Jahrgang IX, Nr. 1.

³⁶⁾ Rechtsanwalt Dr. Marcus in Charlottenburg vertritt denn auch die Ansicht, daß „die Frage nach dem größeren oder geringeren Kunstwert der literarischen Leistung als völlig unerheblich ausscheiden muß.“ Literarische Praxis. 5. Jahrg. (1904), Nr. 16, S. 125.

³⁷⁾ Als George Ohnet 1903 einen Roman „Marchand de poison“ veröffentlichte, in dem er gegen den Alkoholmißbrauch zu Felde zieht und namentlich vor dem Genuß verschiedener Schnäpfe und Liköre warnte, verklagte ihn ein Likörfabrikant, der sich dadurch getroffen fühlte. Da Ohnet unter den Namen der Liköre auch l'Abri-cotine gebrauchte, d. h. den Namen eines Likörs, den der erwähnte Fabrikant vertreibt und dessen Namen er sich als Warenzeichen hatte eintragen lassen, nahm das Gericht eine mißbräuchliche und gesetzwidrige Benutzung des Namens an und verurteilte den Verfasser zur Zahlung einer Entschädigung von 500 Fr. und untersagte außerdem den weiteren Verkauf des Romans mit dem fraglichen Namen.

Prozeßberichte und vermischte Nachrichten der Tagespresse haben schon manchem Schriftsteller einen Romanstoff geliefert; oft geben sie auch nur einen Anhaltspunkt ab, eine Anregung zu einem verwandten Stoff, so daß es später oft ganz unmöglich ist, dies festzustellen, ganz abgesehen davon, daß heutzutage kein Mensch mehr die ungeheure Masse des Gedruckten übersehen kann.

Es kann niemand verwehrt werden, ein Ereignis zu einer dichterischen Ausarbeitung zu benutzen — natürlich immer vorausgesetzt, daß er die Bedingungen erfüllt, die man an ein dichterisches Werk stellen muß. Benutzt er ein Ereignis, das in irgend einer Weise zu seiner Kenntnis gelangt ist, so wird er doch häufig aus inneren wie aus äußeren Gründen gezwungen sein, die Handlung an einen anderen Ort, als wo der Vorgang sich abgespielt hat, zu verlegen, die Personen zu verändern, neue Figuren hinzuzufügen usw.

Die Erfahrung bleibt stets für den Dichter die wichtigste Stoffquelle. Sie zerfällt in eine innere und eine äußere Erfahrung. Die innere umfaßt das ganze Gebiet menschlichen Fühlens und Denkens. Je reicher sich das innere Leben des Dichters gestaltet, je gründlicher er die Leiden und Freuden des Lebens durchkostet, je mehr Bildungstoff er in sich verarbeitet, desto reicher und intensiver wird seine Dichtung werden. Und je mehr er die Leidenschaften, die er schildert, an sich selbst erfahren, desto wahrhafter wird er sie darstellen können. Nur wer selbst geliebt, kann wahrhaft Liebe schildern. Nur wer die Qualen der Eifersucht erfahren, wie sie, einem Fünfkchen gleich, in den Falten des Herzens sich festsetzt und von hier aus bald den Menschen mit verzehrender Glut erfüllt, kann sie poetisch wiedergeben.

Daß Goldsmith im „Vikar von Wakefield“ vieles angebracht, was ihm selbst im wirklichen Leben begegnet war, wird allgemein zugegeben. Die Geschichte von George Primrose scheint eine genaue Kopie der Abenteuer und der täppischen Einfalt des Autors in seiner Jugend zu sein.³⁸⁾

³⁸⁾ R. Chambers: Cyclopaedia of english litterature. II. p. 140.

Interessant ist, wie Gustav Freytag die Anregung zu seinem Roman „Die verlorene Handschrift“ empfing:

Der bekannte Philologe Moritz Haupt saß einmal mit Freytag in Leipzig zusammen. Er erzählte ihm, daß in irgend einer westfälischen Kleinstadt auf dem Boden eines alten Hauses die Reste einer Klosterbibliothek lägen und daß die Möglichkeit nicht ausgeschlossen wäre, daß darunter eine Handschrift verlorener Dekaden des Livius, dessen römische Geschichte nur unvollständig auf die Nachwelt gekommen, vorhanden wären. Der Besitzer jener Schätze wäre jedoch ein knurriger, unzugänglicher Mann. Freytag schlug dem Freunde vor, gemeinsam den alten Sonderling aufzusuchen, zu rühren, zu verführen, und nötigenfalls unter den Tisch zu trinken, um den verborgenen Schatz zu heben. Haupt erklärte sich damit einverstanden, und im frohen Vorgefühl, die Lücken von Livius großem Werk schließen zu helfen, kosteten beide Freunde schon alle Freuden des erfolgreichen Forschers und Entdeckers durch. Die Fahrt unterblieb jedoch, aber die Erinnerung an jenen Plan gab das grundlegende Material zu dem Romane. Für die weitere Ausgestaltung des Werkes waren allerdings auch zahlreiche andere Erlebnisse von Bedeutung.³⁹⁾

Fritz Reuter sagt, er habe in seinem Bräsig seine beiden besten Freunde geschildert. „Slus'uhr und Pomuchelskopp indes haben wirklich gelebt, und ich habe sie ganz getreu beschrieben, um sie damit zu geißeln. Mit wahren Vergnügen aber habe ich den alten Moses genau abgezeichnet.“⁴⁰⁾

Mit der inneren Erfahrung muß sich die äußere, die Beobachtung an anderen innig verbinden. Die Beobachtung des häuslichen und geselligen Verkehrs, der Äußerungen der Leidenschaften je nach Alter, Stand und Bildung muß daher eifriges Streben des Romandichters sein.

Die Behandlung der durch die Erfahrung gewonnenen Stoffe ist eine ähnliche, wie die der geschichtlichen. Der Dichter entferne sorgfältig alles, was auf die Quelle deuten könnte. Er mache sich zur Regel, was Goethe von seinen „Wahlverwandtschaften“ sagte, alles in diesem Buche habe er erlebt, nur nicht so erlebt, wie er es dargestellt.

³⁹⁾ Man findet sie aufgezählt in Paul Sommers Erläuterungen zu Gustav Freytags „Die verlorene Handschrift“. Leipzig, Herm. Beyer, o. J. S. 11 ff.

⁴⁰⁾ Gustav Raab: Wahrheit und Dichtung in Fritz Reuters Werken. Urbilder bekannter Reuter-Gestalten. Wismar, Hinstorff, 1895. — Carus Sterne: Poesie und Wirklichkeit bei Fritz Reuter im Sinne innerer Bedingtheit von Physiognomie und Charakter. Magazin für Literatur. 64. Jahrgang (1895). Nr. 4, Sp. 97—104.

Eigentlich ist jeder gute Roman historisch, denn historisch heißt weiter nichts, als daß der Roman nicht isoliert sein soll vom großen Geschichtsleben der Welt. Er soll auf einem wirklichen Raume in dieser Welt und in einer wirklichen Zeit derselben spielen, und das Allgemein-Interessante der Fabel dadurch modifiziert sein. Der Roman bedarf der innigsten Durchdringung des allgemein Menschlichen durch die individuellen historischen Agentien. Man versuche nur, etwas Erlebtes, sei es auch nur eine kleine Anekdote zu erzählen, so wird man nötig finden, zur Erklärung die Zeit, in der sich dies Erlebte zugetragen, zu bezeichnen, wohl sogar noch die Stimmung jener Zeit, weil das zum rechten Verständnis sich notwendig erweisen wird. Manche solche Geschichten wird man sich nur an einem gewissen individuellen Orte vorgegangen erklären können; kennt der Hörer der Geschichte den Ort und was in der Weise dieses Ortes die Geschichte allein erklären kann, nicht, so wird der Erzähler wohl auch noch dieser erst gedenken und zum Behufe der leichtern Glaublichkeit andere Geschichten aus dem Orte (auch aus der Zeit vielleicht) als Pendanten bringen. Das nun ist die poetische Wahrheit des Romans, daß die einzelnen Charaktere und Motive und die einzelnen daraus resultierenden Begebenheiten (unter Einwirkung eines und desselben historischen Agens) sich zusammen verhalten, wie solche erklärende Pendanten.⁴¹⁾

Es ist ohne weiteres klar, daß jeder Dichter mehr oder weniger durch fremde Werke, die er vielleicht eben vor längerer Zeit gelesen hat, beeinflusst wird. Mancher wird daraus Personen oder Motive, wenn auch in freier Umgestaltung entnehmen. Er darf dafür aber noch nicht ohne weiteres des Plagiats beschuldigt werden.

In der Regel kann man beobachten, daß, sobald ein Werk Erfolg hatte, dem Verfasser eine Abhängigkeit von andern Dichtern nachgewiesen wird, obschon er vielleicht nie eine Zeile von ihnen gelesen hat.

Gustav Freytag's „Jörn Uhl“ glaubt man eine Abhängigkeit von George Eliot in „Adam Bede“ und besonders von Charles Dickens in „Copperfield“ nachweisen zu können.

⁴¹⁾ Otto Ludwig, 6. Band, S. 223 f.

Dr. Fr. Hasehagen sagt sogar, es müsse jeden Freund des englischen Dichters empören, wenn er inne wird, daß der Verfasser von „Jörn Uhl“ seine Originalität im letzten Grunde nur darin fundtut, daß er die in „Copperfield“ vorgefundenen Charaktere und Vorgänge entweder karikiert oder ins Gemeine, Rohe und Schmutzige herabzertrt.⁴²⁾

Nach andern hat Frenssen sich an Sudermann angelehnt. „Auch von anderen Autoren hat er seine Menschen hergenommen, z. B. aus Freytags „Soll und Haben“, aus Thomas Manns „Buddenbrooks“. Oft wandelt er an den Pfaden Wilhelm Jensens, aber seine stärksten Meister sind Raabe, Storm und Keller.“⁴³⁾ Adolf Bartels führt unter seinen Meistern noch den niedersächsischen Erzähler Nikolaus Fries an. Andere weisen ihm eine Abhängigkeit von Jeremias Gotthelf, Holger Drachmann u. a. nach. Vielleicht am niedrigsten bewertet Bartels die dichterische Persönlichkeit Frenssens, wenn er in einer Besprechung von „Hilligenlei“ u. a. ausführt: „Ein geborener Anempfinder, hatte er sich in der Welt der großen Erzähler des Realismus von Dickens, Reuter, Otto Ludwig, Freytag an bis zu Storm, Keller, Klaus Groth, Wilhelm Raabe und Nikolaus Fries bemächtigt, mit ihren Augen zu sehen und mit ihren Worten zu reden gelernt, und konnte so bis zu einem bestimmten Grade aus der allgemeinen Romansphäre herauskommen.“⁴⁴⁾

Schon aus dieser großen Zahl von Vorbildern oder angeblichen Vorbildern kann man ersehen, daß es sich bei Frenssen keineswegs um Plagiate handelt. Daß Frenssen nicht so schreiben würde, wie er tatsächlich schreibt, wenn all die genannten Dichter nicht gelebt hätten, ist selbstverständlich. Kein Dichter ist Original durch und durch; jeder zehrt mehr oder weniger von dem geistigen Erbe der Vorfahren.

Es ist ein eigenes Ding um die Originalität. Man sollte manchmal zweifeln, ob sie im zwanzigsten Jahrhundert

⁴²⁾ D. Fr. Hasehagen, a. a. O. S. 56, unter Hinweis auf eine Besprechung C. de Wyzewas in der Revue des Deux-Mondes.

⁴³⁾ Bernhard Stein: Literarische Bilder aus neuester Zeit. Ravensburg, Friedr. Alber, 1910. S. 194 f.

⁴⁴⁾ Kunstwart, 19. Jahrgang, 9. Heft, S. 485.

überhaupt noch möglich sei, und Marie von Ebner-Eschenbach zustimmen, wenn sie bekennt:

Gesagt ist alles schon, man kann nur wiederholen,
Der ehrlichste Poet hat unbewußt gestohlen.⁴⁵⁾

5. Historische Romane.

Nimmt der Dichter seine Stoffe aus der Vergangenheit, so ist er einerseits auf die Überlieferung und andererseits auf seine Phantasie angewiesen.

Die Überlieferung ist eine mündliche oder eine schriftliche. Alles was durch mündliche Erzählung sich durch die Geschlechter vererbt, hat keine feststehenden Formen. Die Tatsachen werden verrückt, vergrößert, verkleinert, je nach der individuellen Anlage des jedesmaligen Erzählers. So wird aus einem Könige, der einst lange Zeit sein Volk glücklich regierte und seine Feinde besiegte, ein unsterblicher Herrscher, der im Kyffhäuser schlafend harret, bis sein Volk ihn erweckt. Oder aus einem frommen Manne, der viel Gutes tat und sich für seine Mitmenschen aufopferte, wird ein großer Heiliger; Wundertaten knüpfen sich an seinen Namen, und seine Reliquien werden mit frommem Sinne verehrt. So gestaltet die Phantasie des Volkes alles Außergewöhnliche um, und der Dichter sieht sich einem Phantasiegebilde gegenüber, das vielseitige Benutzung und auch Umformung duldet. Der mündlich überlieferte Stoff ist gleichsam formlos, und dem Dichter ist Gewalt über ihn gegeben. Er kann seine eigene Erfahrung mit der Überlieferung derartig vermischen, daß ein neues Ganzes entsteht, das kaum noch Spuren des alten Gewandes trägt. Gleiche Gewalt ist dem Dichter über alles gegeben, was zwar schriftlich fortgepflanzt wird, aber zum Privatleben gehört. Auch hier ist er durch kein Bedenken gebunden. Mag die Genesis dieses oder jenes Ereignisses auch aktenmäßig festgestellt sein, so kann doch nichts den Dichter zwingen, mit Strenge der gegebenen Entwicklung zu folgen. Wenn seine künstlerische Einsicht dieses oder jenes Motiv verwirft, so hat

⁴⁵⁾ Dr. Julius Schwering: Zufällige Übereinstimmung oder Entlehnung? Der Tag. 1906. Nr. 289.

er volles Recht, ihr Folge zu leisten. Gutzkow hatte gar nicht nötig, sich sklavisch an das über Kaspar Hauser Gehörte zu binden, als er dessen Schicksale in seinem Romane „Die Söhne Pestalozzis“ verwertete. Mit einiger Einschränkung darf man dem Dichter auch das Recht zugestehen, geschichtliche Charaktere, dessen Umrisse noch nicht bestimmt gezogen sind, nach seiner künstlerischen Einsicht zu gestalten.

Anders aber ist es bei der schriftlichen Überlieferung, bei der *G e s c h i c h t e*. Hier sind die Grenzen bestimmt, die Umrisse einer Tat, einer Person stehen unverrückbar fest, sie lassen sich nicht in ein Prokrustesbett zwingen. Der Dichter kann nicht hier ein Glied ablösen, dort ein anderes ansetzen, bis schließlich alles in seine Form paßt. Er wird aber häufig genug in die Lage kommen, daß der historische Stoff mit seinen dichterischen Absichten nicht übereinstimmt.

Zunächst dürften es die Charaktere sein, die den Dichter zur Behandlung reizen. Und wohl mit Recht. Denn sie bieten besonders jenem Dichter, dessen Gestaltungskraft nicht groß ist, viele Erleichterung. Ein bekannter historischer Charakter, z. B. Sokrates, Caesar, tritt, „wenn ihn der Dichter ruft, wie ein Fürst ein und setzt sein Kognito voraus; ein Name ist hier eine Menge Situationen“.⁴⁶⁾ Der Dichter hat nur die gegebenen Formen auszufüllen, den vorgefundenen Charakter nach seinen verschiedenen Seiten zu entfalten.

Eben diese Erleichterung aber führt gar leicht zum Mißbrauch. Der Dichter glaubt mit dem historischen Charakter nach Willkür schalten zu können. Aber der historische Held ist ein anderer als der poetische. Jener ist seinem ganzen Wesen nach ein reines Produkt des Weltlaufs. Das ist nun freilich in geringerem Maße auch der poetische, aber bei ihm kommt ein anderes Moment hinzu, das zwischen beiden eine große Kluft legt. Das Schicksal des historischen Helden hängt von äußeren, in den Weltlauf verflochtenen Ereignissen ab, während der poetische Held sein Schicksal gleichzeitig durch seinen Charakter motiviert. „Historische Helden bieten deshalb dem modernen Dichter besondere Schwierigkeiten, weil sie aus dem großen Zusammenhange ihres geschichtlichen Daseins sich nur schwer zu

⁴⁶⁾ Jean Paul: Ästhetik, S. 64.

Der Roman.

solcher Freiheit und Selbständigkeit heraufheben lassen, daß ihr Schicksal als Resultat ihrer eigenen Taten verständlich und imponierend wirkt.“⁴⁷⁾ Am Schicksal des historischen Helden arbeiten tausend verschiedene Kräfte: Napoleon I. als geschichtlicher Charakter unterliegt den von allen Seiten übermächtig auf ihn eindringenden Feinden. Diesen Untergang soll der Dichter auch aus dem Charakter selbst motivieren. Er muß in die Tiefen des Charakters hinuntersteigen und auch hier die Gründe des Untergangs suchen. Das Endschicksal des Helden erscheint ihm dann als notwendige Konsequenz seines Charakters u n d des Weltlaufs.

Die Frage nach der Berechtigung des historischen Romans wird theoretisch wohl nie zur Entscheidung gebracht werden. Es hat bis zur Gegenwart nie an heftigen Angriffen gefehlt, die die ganze Richtung bedingungslos verurteilt haben. Die Verspottung von Ebers und die scharfe Ablehnung von Felix Dahn, wie sie in manchen literar-historischen und kritischen Werken zu finden ist, sind Zeugnisse dafür. Aber alle Versuche, allein den Zeitroman gegenüber dem historischen Roman auf den Schild zu erheben, sind doch an der Tatsache gescheitert, daß immer wieder die letztere Richtung empor-taucht und stets von neuem die Gunst der Leser findet.

Der historische Roman tritt immer dann hervor, wenn sich die Anteilnahme weiterer Kreise, denen naturgemäß ein-dringende wissenschaftliche Beschäftigung fernliegt, bestimmten Zeiten, Völkern und Ländern zuwendet. Diese Anteilnahme wird begreiflicherweise dann am nachhaltigsten und am dankbarsten für den Dichter sein, wenn sich bei ihr neben dem bloßen Streben nach Vermehrung historischer und kultur-historischer Kenntnisse auch nationales Empfinden geltend macht, d. h. wenn der Dichter Stoffe aus der Vergangenheit des eigenen Volkes wählt. Das beweist in neuerer Zeit besonders der Erfolg, den Dahns Romane gehabt haben.

Der historische Roman erscheint entweder als Vorläufer der wissenschaftlichen Forschung und kann in diesem Falle anregend auf die Wissenschaft wirken, oder er wird mit ihr Hand in Hand gehen und ihre Ergebnisse verwerten. In

⁴⁷⁾ Freytag: Im neuen Reich. 1873. Nr. 27.

beiden Fällen braucht er keineswegs der Wissenschaft störend in den Weg zu treten, wie seine Gegner behaupten.⁴⁸⁾

Nach Fr. Th. Vischer⁴⁹⁾ ist es die Aufgabe des Romans, das Privatleben zu schildern. „Der bürgerliche Roman ist die eigentlich normale Spezies.“ Vischer wünscht im Grunde den historischen Roman überhaupt nicht; er fürchtet, der Hauptzweck könnte durch das Geschichtliche Einbuße erleiden. Darum will er es nur im Hinter- und Mittelpunkt wissen. In allem andern soll dem Romandichter volle Freiheit bleiben.

Auf einem ähnlichen Standpunkt steht Spielhagen. Historische Personen und Begebenheiten gehören nach ihm in den Hintergrund, „höchstens in den Mittelgrund, und der Dichter wird sie auch da noch schnell vorüberführen — mit geschlossenen Füßen wie Homer seine Götter — und den Vordergrund anderen Personen einräumen, die er frei bewegen kann, in erster Linie seinen Helden.“⁵⁰⁾

Schon Lessing verlangte bei der Verwendung geschichtlicher Stoffe von dem Dichter strenges Festhalten an die Überlieferung in der Zeichnung geschichtlicher Charaktere, während er ihm Freiheit in der Behandlung geschichtlicher Tatsachen zugestand.

Wählt der Dichter einen historischen Helden, so muß er untersuchen, ob sein Charakter ein derartiger ist, um seine Taten und sein Schicksal poetisch begründen zu können. Treffen die poetisch erforderlichen Charaktereigenschaften mit dem historisch vorhandenen zusammen, so mag sich der Dichter glücklich schätzen. In vielen, ja in den meisten Fällen aber wird der historische Charakter ein anderer als der poetisch notwendige sein. Häufig wird auch der Fall eintreten, daß die poetischen Motive den geschichtlichen widersprechen, oder daß die historischen Begebenheiten mit dem Charakter des Helden, wie der Dichter ihn gebraucht, im Widerspruch stehen.

So entsteht zwischen dem historischen Stoffe und der dichterischen Behandlung ein Konflikt, der sich nur durch Zugeständnisse beilegen läßt. Nun gilt aber dem Dichter die Poesie

⁴⁸⁾ Dr. Lothar Jenthe, a. a. O., S. 154 f.

⁴⁹⁾ Ästhetik. 5. Band, S. 1313 ff.

⁵⁰⁾ Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. S. 16.

als höchstes — die Geschichte muß sich also dieser unterordnen. So macht es z. B. der Dramatiker, ohne daß man ihm diese Vergewaltigung der geschichtlichen Wahrheit als Fehler anrechnet.

Aber das Verhältnis des Romandichters zur Geschichte ist ein wesentlich anderes als das des Schauspieldichters. Letzterer stellt uns seine Personen als bloße Menschen vor; sie interessieren uns nicht, weil sie in der Rangordnung diese oder jene Stufe einnehmen, sondern weil sie menschlich denken und handeln. Seine Dichtung ist nach Lessings Ausdruck ein lebendes Gemälde. Und darum vergessen wir über dem Eindruck, den die Personen als Menschen auf uns machen, ganz die Willkür, mit der der Dichter aus dem Manne Egmont einen lebensfrischen Jüngling, aus der Matrone Maria Stuart ein blühendes Weib gemacht.

Im Roman aber, den wir nur lesend genießen können, haben wir ein Stück Geschichte vor uns. Tausend Einzelheiten erinnern uns, daß wir uns auf historischem Boden befinden. Hier kann uns nicht, wie beim Drama, die Erscheinung der Person die Täuschung von seiten des Dichters wahrscheinlich machen, sondern alles steht in festen unverwischbaren Zügen vor uns. Wir glauben das Wehen des historischen Geistes zu verspüren, und auf der anderen Seite führt uns der Dichter ins Reich der Dichtung zurück.

Zu diesen Bedenken gesellen sich noch andere. Es wird wohl niemand bestreiten, daß Erfahrung, reiche Erfahrung dem Dichter unumgänglich notwendig ist und daß er nur das wahrhaft treu zu schildern vermag, was er aus eigener Anschauung kennen gelernt. Wie will nun aber der Romandichter veranschaulichen, was er nie gesehen, ja, selbst was ihm Augenzeugen nicht erzählen können? Er wird also durch Studium zu erreichen suchen müssen, was die Erfahrung ihm nicht gewährt. Aber die Erfahrung kann nie ersetzt werden, auch die eifrigst studierte historische Situation kann matt erscheinen gegenüber den der Wirklichkeit abgelauichten Szenen. Und schon diesen Grund hält Spielhagen für genügend, den historischen Roman für ein Unding zu erklären und als zwingendes Gesetz aufzustellen: „Der Epiker kann nicht weiter zurückgreifen, als seine

individuelle Erfahrung reicht, resp. eine reiche, die Deutlichkeit der Wirklichkeit fast erreichende Tradition.“⁵¹⁾

Diese Einwendungen enthalten manches Wahre, aber man hat doch Unrecht, den historischen Roman als unberechtigt hinzustellen, denn er wahrt den echt epischen Charakter und es ist sicherlich von Interesse, „ein Stück nationaler Geschichte in der Auffassung des Künstlers wiederzufinden, der eine Reihe Gestalten scharf gezeichnet und farbenhell vorüberführt, also daß im Leben, Ringen und Leiden des Einzelnen zugleich der Inhalt des Zeitraumes sich wie zum Spielgebilde zusammenfaßt“ (Scheffel). Die Geschichte darf nun allerdings in Dingen von Belang noch weniger verändert werden als im Drama, das der Prosa nicht so nahe steht. Aber der Roman stellt ja das *k l e i n e* Leben in den Vordergrund; der große, historisch verbürgte Stoff bildet nur den Hintergrund, so daß die Schranken der Wahrheit den Dichter kaum sehr beengen werden. Er braucht nur die großen Tatsachen im allgemeinen wahr aufzufassen und philosophisch zu durchdringen, um das Zeitbild richtig auszuführen. Wenn selbst der Held eine in ihrem großen Wirken bekannte Person ist, so bleibt doch in den Szenen des Vordergrundes immer noch ein freier Spielraum.

Der Romantiker de la Motte Fouqué schrieb zwar historische Romane, in denen er historisch treue Gemälde zu liefern glaubte, aber seine Schilderungen führen uns ein frei erfundenes phantastisches Zeitalter vor, über dessen kulturhistorische Irrtümer heute selbst der nicht wissenschaftlich geschulte Leser lächeln wird. Es fehlte ihm eben noch an zuverlässigen Quellen, da damals erst die Herausgabe der *Monumenta Germaniae historica* begann.

Als Freytag dagegen an seinen „Ahnen“ schrieb, hatte er vor sich die Ergebnisse der berühmten Forscher Lachmann,

⁵¹⁾ An einer anderen Stelle sagt Spielhagen: „Mag es bei dieser Heraufbeschwörung einer vergangenen Zeit aus ihrem wohlverdienten Grabe mit noch so rechten Dingen zugehen und ihr Geist nicht übel getroffen sein, — von ihrem Körper, dem Drum und Dran, wissen die divinatorischen Herren nicht mehr, als sie aus den gleichzeitigen Quellen schöpfen konnten, an die denn auch wir — weil es sicherer ist — uns lieber direkt wenden.“ (Neue Beiträge. S. 20.)

Haupt, Mommsen, Treitschke, Häusser und Sybel.⁵²⁾ Wenn wir beobachten, mit welcher peinlichen Sorgfalt er in kulturhistorischen Fragen, in Namengebung und Sprache für die einzelnen Epochen verfuhr, ohne doch wirklich zu einem einwandfreien Ergebnis zu kommen⁵³⁾, so darf man de la Motte Fouqué, der weder auf klaren Anschauungen der germanistischen noch der historischen Forschung fußen konnte, nicht verurteilen, daß er hier völlig versagt hat.⁵⁴⁾

Die größte Schwierigkeit beim historischen Roman besteht darin, daß dem Dichter die unmittelbare Beobachtung, das „Experiment“ fehlt. Manchmal wird ein gewisses Umrechnen der Gegenwart in die Vergangenheit sich nicht vermeiden lassen, und das ist ja auch unbedenklich, da gewisse Grundzüge im Wesen der Menschen zu allen Zeiten die gleichen sind.

Menschen sind die Menschenkinder
Aller Zeiten, aller Zonen,
Ob sie unter Birkenbüschen,
Ob sie unter Palmen wohnen.

(Fr. Wilh. Weber: Dreizehnlinden. XVII.)

Der Verfasser eines historischen Romans muß die Menschen und die Verhältnisse der von ihm gewählten Periode so genau kennen, wie dies durch geschichtliche Studien möglich ist. Er muß fast intuitiv den Charakter der damaligen Menschen zu erfassen vermögen.

Bei historischen Romanen aus entlegener Vergangenheit kann der Dichter selbstverständlich nicht berichten, was er erlebt oder was ein Beteiligter ihm erzählt hat. Aber auch bei anderen Romanen beschränken sich die Dichter keineswegs auf diese zuverlässigen Quellen. Wer seinen Stoff richtig erfaßt hat und sich in den Geist der betreffenden Zeit zu versetzen versteht, kann trotzdem ein lebenswahres Werk schaffen.

⁵²⁾ G. Freytag: Erinnerungen. S. 346—377. Paul Ulrich: Freytags Romantchnik. Marburg, 1907. S. 18.

⁵³⁾ Leo Gregorovius: Die Verwendung historischer Stoffe in der erzählenden Literatur. München 1891.

⁵⁴⁾ Dr. Lothar Jenthe, a. a. O., S. 157 f.

Die Grenze liegt im Können, in der Veranlagung des Dichters, nicht im Stoff.

Mich hält kein Land, mich fesselt keine Schranke.
Frei schwing ich mich durch alle Räume fort.
Mein unermesslich Reich ist der Gedanke,
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort.
Was sich bewegt im Himmel und auf Erden,
Was die Natur tief im Verborgnen schafft,
Muß mir entschleiert und entsiegelt werden,
Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft.

(Schiller: Huldigung der Künste.)

Der historische Roman ist also berechtigt, und in Ausnahmefällen mag es einem Dichter auch gelingen, historische Personen sogar in den Vordergrund zu stellen.

Der historische Roman soll es nicht versuchen, mit der Geschichte (höchstens mit der Philosophie der Geschichte) zu wetteifern, sondern sich mit Lust im Privatleben der Helden, von dem die Geschichte wenig weiß, ergehen und das geschichtliche Bild der Charaktere, der Ereignisse und der Zeit durch die Phantasie ergänzen. Dafür ist man dankbar, nicht aber für das, was in den Geschichtsbüchern besser zu finden ist.

Kreyffig⁵⁵⁾ wirft mit Recht in einer Analyse der Gutzkowschen „Ritter vom Geist“ die Frage auf, ob es dem Dichter vernünftigerweise erlaubt sei, ganz unzweideutig bezeichnete historische Persönlichkeiten in phantastisch-willkürlicher Weise umzugestalten. Entweder erfinde man die Handlung ganz frei und begnüge sich mit treuer Wiedergabe der zeitgenössischen Charaktertypen, Stimmungen, Sitten oder wenn man einmal historische Ereignisse und Persönlichkeiten einführen und deutlich bezeichnen will, lasse man ihnen auch ihr Recht widerfahren.

Bei historischen Romanen ist der Verfasser nicht in allem an die geschichtliche Wahrheit gebunden, aber er darf sich doch nicht zu viel Freiheit gestatten. Er kann z. B. aus dem Leben Napoleons Ereignisse erzählen, die ganz oder im wesentlichen erfunden sind, sofern sie überhaupt möglich sind, nicht aber solche, die mit den geschichtlichen Ereignissen in Widerspruch stehen. In diesem Sinne empfiehlt auch J. Mähly (a. a. O.,

⁵⁵⁾ Vorlesungen über den deutschen Roman der Gegenwart. Berlin, Nicolai, 1871. S. 180.

S. 27), sich die besten Werke Walter Scotts zum Muster zu nehmen, wo er hervorragende geschichtliche Personen nicht in den Vordergrund und als Hauptträger der Handlung hinstellt, sondern in diese nur eingreifen läßt, so in „*Quentin Durward*“, in „*Waverley*“, in „*Ivanhoe*“; denn hier sind die Helden durchaus fingierte Personen, und die geschichtlichen Größen, Ludwig XI., der schottische Rebellenhäuptling Fergus Mac Ivor und Richard Löwenherz, sind so wenig die Hauptfiguren, wie die Schilderung des burgundisch-französischen Krieges oder die schottische Rebellion oder die Ritterschaft der Tempelherren den Vordergrund der Schilderung bilden. Fraglicher ist schon die Behandlung, die Elisabeth und ihr allmächtiger Günstling und Minister Graf Leicester in „*Kenilworth*“ erfahren, denn hier greifen beide in so entscheidender Weise in die erfundene Handlung ein, daß die Geschichte gegen diesen neuen von ihr nicht verzeichneten Beitrag ihr Veto einlegen muß. Wir finden übrigens in anderen geschichtlichen Romanen noch viel greifbarere Fehler, nämlich geschichtliche Charaktere, die völlig verzeichnet sind, z. B. die Figuren, die Luise Mühlbach mit unermüdllicher Hand in ihre Romanzyklen hineingezeichnet hat.

Der historische Roman der neuesten Zeit hat sich mit Vorliebe, den Detailstudien der Wissenschaft entsprechend, auf die Darstellung dunkler, ferner Zeiten und Menschengeschicke, ganzer Kulturen, deren Wesen uns fremd ist, verlegt. Bei ihnen gilt deshalb das Interesse des Lesers weniger den dargestellten Menschen und ihren Schicksalen, als vielmehr dem Hintergrund fremdartiger Zustände. Der Dichter soll sich aber hüten, zu sehr auf dieses Interesse zu spekulieren. Er soll den Archäologen in der Ausmalung des Kulturbildes nicht ausstechen wollen. Die Einzelheiten der Wissenschaft schmecken meistens nach der Prosa; mindestens soll man nicht geradezu in die Stimmung versetzt werden, als höre man einen Vertreter der Wissenschaft die Ergebnisse jahrelanger Studien mitteilen. Stifter, Freytag und selbst der Altmeister des historischen Romans, Walter Scott, haben es nicht immer über sich gewonnen, den Leser mit dem zu verschonen, was er vom Dichter gar nicht lernen mag. Es kann freilich ausnahmsweise der Reiz eines solchen wissenschaftlich-historischen Romans so groß sein, daß er wie eine geschickte didaktische Poesie wirkt. Diesen

Charakter haben die besten von Ebers' „Geschichten aus dem Pharaonenland“.⁵⁶⁾

Was die Theorie vom historischen Roman verlangen muß, ist „eine mächtige Handlung, bedeutende historische Gestalten im Hintergrunde der Dichtung, im Vordergrund aber frei erfundene, für die Zwecke des Werkes unbedingt verwendbare Charaktere, historische Treue der Färbung und des Kostüms, ohne Anekdotenjägerei und Schloß-Kastellans-Stil, Enthaltung von den Effekten der Antiquitäten-Sammlung, bei entschlossener Betonung des bleibend Nationalen und Menschlichen in den Gestalten der Vorzeit“ (Fr. Kreyssig).

Die Neuzeit hat historische Romane in wahrhaft erschreckender Menge hervorgebracht. Die Leichtigkeit, mit der ein solcher Stoff gefunden und behandelt werden kann, hat besonders untergeordnete Talente angezogen. Der Gang der Handlung, die Charaktere, ja selbst einzelne Situationen sind allerdings vom Griffel des Geschichtsschreibers vorgezeichnet, und doch erfordert ein guter historischer Roman unter Umständen mehr Arbeit und Mühe als irgend ein anderer Roman.⁵⁷⁾

Aus dem historischen Roman, der Begebenheiten aus der fern liegenden Vergangenheit wählt, entstand der *Zeitroman*. Dieser unternahm es, Begebenheiten, die sich soeben vollzogen, oder die noch im flusse waren, dichterisch darzustellen. Aber die Poeten beachteten nicht, daß die Zeitgenossen die Tragweite eines welthistorischen Ereignisses nicht übersehen können. Sie wollen die See befahren, während noch der Sturm tobt und die Wellen das Fahrzeug hin und herschleudern. Für den Dichter wird eine geschichtliche Begebenheit erst dann brauchbar, wenn sie abgeschlossen und in allen ihren folgen klar vor Augen liegt. „Die Gegenwart muß, um poetisch erfaßt zu werden, erst überall in malerisch übersicht-

⁵⁶⁾ Gietmann: Poetik. S. 270 f.

⁵⁷⁾ Einen Überblick über die für historische Romane geeigneten Motive aus der deutschen Geschichte mit Hinweis auf die bisherigen Bearbeitungen gibt Richard Graf Du Moulin Eckart: Der historische Roman in Deutschland und seine Entwicklung. Berlin, Verlag der Deutschen Stimmen, 1905. S. 30—71.

lichen Gruppen aufgehen, und die Staubwirbel der Leidenschaften und Parteiungen müssen sich teilen.⁵⁸⁾

Doch, wenn wir diese Forderung in ihrer ganzen Schärfe festhalten wollten, wäre selbst das Zeitalter der Reformation noch wertlos für den Dichter. Denn wir leben ja noch in den Folgen dieser Bewegung, verspüren noch den Wogenschlag, den dieser Geistersturm hervorrief. Der Dichter muß es deshalb verstehen, die Begebenheiten flug abzugrenzen, so daß wenigstens der gewählte Teil als ein abgeschlossener hervortritt. So hat Spielhagen die Ereignisse des Jahres 1848, ja sogar die Lassallesche Bewegung in geschickter Weise verwertet.

Das Außergewöhnliche im Zeitroman hat Gregor Samarow geleistet. Seine Romane haben zu ihrer Zeit großes Aufsehen erregt und in ganz Deutschland Verbreitung gefunden. Zur Ehre der deutschen Lesewelt sei aber festgestellt: sie las Samarows Romane nicht etwa, weil sie ästhetischen Wert hätten, sondern um „Geschichte“ aus ihnen zu lernen und die Charaktere der Staatsmänner und Feldherren kennen zu lernen. Der Verfasser kannte nun allerdings manche Vorgänge in der Politik, aber einen Charakter verstand er nicht zu schildern. Zudem war ihm dies ja auch, seine Fähigkeit vorausgesetzt, unmöglich, da die Rücksicht auf die noch Lebenden ihm Schranken setzte. Nur der Tote kann allgemein gewürdigt werden.

Doch sehen wir, wie Samarow Romane schreibt.

Er schildert in „Um Szepter und Kronen“ die Ereignisse von 1866. Wir folgen ihm in die Kabinette von Berlin, Wien, Hannover, Paris und Petersburg. Wir sehen, wie die Begebenheiten vorbereitet werden, wie sie geschehen und können sie selbst in ihren Folgen überschauen. Aber alles wird geleitet am Faden der Geschichte. Der Verfasser wollte mit ängstlicher Treue die geschichtliche Wahrheit festhalten. Das wäre an sich nun gewiß nur lobend anzuerkennen, wenn der Verfasser es gleichzeitig verstanden hätte, die Fäden der Geschichte auch dichterisch zu verschlingen. Das ist ihm aber durchaus nicht gelungen, vielleicht auch seine Absicht nicht gewesen. Um jedoch den Titel Roman zu rechtfertigen, läßt

⁵⁸⁾ Eichendorff: Geschichte des Dramas, S. 10.

er neben den geschichtlichen Ereignissen zwei Liebesgeschichten spielen, von denen die eine mit der andern, beide aber mit der Geschichte sehr wenig zu tun haben. Daraus entsteht ein Zwitter, der weder Roman noch Geschichte ist, der aber das Publikum natürlich sehr interessiert. Denn „es ist keine Kunst, die Neugierde des Philisters zu spannen, wenn der Dichter ihn in die Kabinette der zeitgenössischen Fürsten und leitenden Staatsmänner, in die geheimen Beratungen der Minister und Feldherren einführt, wenn er ihm enthüllt, was Napoleon und Eugenie unter vier Augen verhandelten, ihn belauschen läßt, wie der Jesuitengeneral mit Louis Deuillot das Programm der ultramontanen Taktik entwirft, ihn Mitwisser aller geheimsten Geheimnisse macht, die das Walten des Weltgeistes in den zeitgenössischen Ereignissen umgeben: nicht zu gedenken des pikanten Apparates der Verschwörungen der geheimen Gesellschaften, der Diplomaten- und Polizei-Intrigen, der verwegenen Gewalttaten und frevelhaften Ränke, wobei dann jede Spekulation auf die Reize des Sinnenkügels, der Grausamkeit, des dämonischen Schauders vor dem Gräßlichen erlaubt und zur Hand ist.“⁵⁹⁾

Trotz der im Vorhergehenden geäußerten Bedenken wollen wir dem Dichter von der Wahl der historischen Stoffe durchaus nicht abraten, denn man würde ihm damit eine der wichtigsten Stoffquellen verschließen, ohne entsprechenden Ersatz bieten zu können. Und dann beweist auch das Beispiel einiger großer Romandichter, daß es recht wohl möglich ist, wahrhaft historische Romane zu liefern, ohne der Geschichte Gewalt anzutun.

Es gibt zwei Wege, die dem Dichter eine künstlerische Benützung des historischen Materials möglich machen. Den ersten Weg haben wir bereits angegeben: man stellt frei erfundene Charaktere in den Vordergrund und eine mächtige Handlung, bedeutende historische Charaktere in den Hintergrund. Dieser Weg ist mit vielem Erfolge von bedeutenden Dichtern eingeschlagen worden. Walter Scott behält dabei stets die Forderung im Auge, daß die Dichtung „auf nationalem Boden wurzeln oder im geistigen Inhalte ihrer Ver-

⁵⁹⁾ Kreyffig: Deutsche Rundschau, 1875, 12. Heft.

widlungen ein Spiegelbild der Gegenwart geben, oder das allgemein Menschliche, das durch alle Zeiten hindurch geht, das Bleibende im Vergänglichen, mit dichterischer Weihe in den Vordergrund stellen muß“.⁶⁰⁾ So gewinnt der Roman an Selbständigkeit, an epischer Haltung, an dichterischer Bedeutung.

Der zweite Weg besteht darin, daß man den historischen Stoff in einen scheinbar erfundenen unwandelt. Dieser Weg hat als Empfehlung ebenfalls das für sich, daß schon viele große Dichter ihn eingeschlagen. Er macht es dem Dichter möglich, den historischen Stoff mit vollkommenster Freiheit poetisch zu verwerten, ohne sich an der Geschichte versündigen zu müssen. Nämlich: Der Dichter entfernt alles, was das geschichtliche Ereignis als solches charakterisiert: Namen, Ort und Zeit. Dann bleibt ihm also nur die nackte Begebenheit übrig. Diese ist sein. Er kann sie gestalten, wie seine künstlerische Einsicht ihm gebietet. Bei jenen Romanen, die in der Neuzeit spielen und in denen noch lebende hervorragende Personen handelnd auftreten, wird, wenn der Dichter sein Werk nicht auf eine Stufe mit dem Zeitroman stellen will, diese Umwandlung zur dringenden Notwendigkeit. Sobald der Dichter Zeitgenossen mit Namen in seine Darstellung zieht, wird er in seiner Tätigkeit auf ganz unnötige Weise beschränkt. „Hier hört das Recht dichterischer Erfindung auf, denn ihr gegenüber hat der Lebende das Recht des Protestes und ein Hauch von ihm kann die poetischen Kartenhäuser umwerfen.“⁶¹⁾

Im 17. Jahrhundert hat z. B. Fräulein von Scudéry in ihren Romanen stets die Personen ihrer Umgebung porträtiert, d. h. sie in antike Kleider gesteckt, sonst aber nicht verändert. Noch schlimmer trieb es Honoré d'Urfé. Dieser hing seiner „Astrée“ einen Schlüssel an, der den Leser mit den wirklichen Namen der Personen bekannt machte.

Nichts kann falscher sein. Wohl darf der eine oder andere Zug an diese oder jene Person, diese oder jene Begebenheit er-

⁶⁰⁾ Rudolf von Gottschall: Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts. 7. Aufl. 4. Band. S. 16.

⁶¹⁾ Unsere Zeit. 1875, 15. Heft.

innern, nie aber das Ganze eine bloße Kopie des geschichtlichen Vorganges sein.

Spielhagens Roman „In Reih' und Glied“ scheint erfunden zu sein, und doch läßt er sich in seinen Hauptzügen auf geschichtliche Tatsachen zurückführen. Die hier geschilderte Arbeiterbewegung ist die von Lassalle hervorgerufene. Lassalle selbst tritt als Leo Guttman auf. Der königliche Hof ist der preussische, der romantische König ist Friedrich Wilhelm IV. usw. Der Unbefangene kann alles für Dichtung halten, weil das historische Kolorit entfernt ist.

Auch Alphonse Daudet hat in seinem farbenprächtigen Roman „Les Rois en exil“ wirkliche Begebenheiten verwendet, die Erlebnisse historischer Persönlichkeiten, und doch sind seine Helden fingierte Persönlichkeiten und der ganze Roman ist das Produkt seiner Phantasie.

IV.

Zeit und Ort.

Ein sehr wichtiger, aber leider nur von wenigen Dichtern in seiner ganzen Bedeutung gewürdigter Punkt ist die Wahl der Zeit und des Ortes. Eine jede größere Dichtung bedarf der durchgängigen Bestimmtheit beider. Deutlich müssen der Schauplatz und die Zeit der Handlung sich darstellen.

In der epischen Dichtkunst glaubt man aber vielfach, Ort und Zeit der Phantasie des Lesers überlassen zu dürfen. Vielen Romanen fehlt durchaus das Charakteristische einer bestimmten Zeit; sie könnten in jeder beliebigen Zeit spielen, ohne daß der Inhalt eine Veränderung erleiden müßte. Daß plötzlich eine leicht hingeworfene Bemerkung auf diesen oder jenen Zeitraum hinweist, kann nicht genügen.

Nun läßt freilich die Eigentümlichkeit des dichterischen Schaffens nicht zu, für den Dichter selbst Regeln über die Wahl von Zeit und Ort aufzustellen. Dem echten Dichter wird vielmehr, sowie die Idee ihm aufgeht, auch zugleich Zeit und Ort, die für sie passen, gegeben sein.

Die nachstehenden Bemerkungen können also nur den Zweck haben, die Bedeutung einer richtigen Wahl von Ort und Zeit klar zu legen.

Im vorigen Kapitel sind die Schwierigkeiten berührt, die die Wahl eines historischen Stoffes dem Dichter bereitet. Dasselbe gilt von jeder Handlung, die in die entfernte Vergangenheit verlegt ist. Es läßt sich daher wohl als allgemeingültige Regel aufstellen: für die Handlung eine Zeit auszuwählen, in die wir uns ohne große Mühe zurückversetzen können; am besten ist es, die nahe Vergangenheit zu wählen. Der Dichter erreicht dadurch einen Vorteil sowohl für sich, wie für den Leser. Für sich, indem ihm die Wirklichkeit jetzt bietet, was er sonst durch mühsames Studium sich

erwerben müßte und dem vielleicht der poetische Reiz fehlen würde. Für den Leser, daß dieser dem Dichter mit ungeschwächter Aufmerksamkeit folgen kann. Es schwindet jedes andere Interesse vor dem ästhetischen. Nicht das Eigentümliche der Zeit — denn er kennt sie ja genau — zieht ihn an, sondern einzig die Kunst, mit der der Dichter die ihm wohlbekannte Gegenwart behandelt.

Der Roman soll ein Spiegel der Zeit sein. Er ist es in einem weit bedeutenderen Sinne als das Drama. In gewissem Sinne ist er eine poetische Kulturgeschichte. Der Roman, der ein treues Bild seiner Zeit gibt, wird für die kommenden Jahrhunderte ein wichtiges Hilfsmittel der Sittengeschichte. So gibt Lesage im „Gil Blas“ ein meisterhaftes Bild der Sitten seiner Zeit, ebenso Grimmelshausen im „Simplicius“, Goethe im „Wilhelm Meister“. Treffliche Szenen aus dem Gesellschaftsleben enthalten zahlreiche neuere Romane. Es zeigt sich dabei, daß die Dichter am besten treue Gemälde zu schaffen vermögen, wenn sie ihre eigene Zeit zum Vorwurf nehmen.

Ebenso steht es mit der *W a h l d e s O r t e s*. Strebe der Dichter stets die Handlung an solche Orte zu verlegen, die er aus eigener Anschauung kennt. In der Erfahrung ruhen ja die Wurzeln seiner Kraft. Jene Zeit ist längst vorüber, wie Freytag sagt, in der man die bekannte Wirklichkeit für zu gering hielt für die Poesie und deshalb die Stoffe aus fernen Zonen wählte.

Im einzelnen aber wird die Wahl des Ortes vom Inhalte des Romans beeinflusst. Idee, Charakter und Stoff bestimmen die Zeit und den Ort.

Als Goethe seinen „Wilhelm Meister“ entwarf, hatte er nicht die Wahl, die Handlung einem beliebigen Orte, dieser oder jener Zeit zuzuweisen, die Idee seines Romans zwang ihn vielmehr, sie in die Zeit der allgemeinen Geistesrevolution zu verlegen, nicht aber etwa sie in dem geistesdürren 17. Jahrhundert spielen zu lassen. Wer die Idee der Arbeit schildern will, wird seinen Helden nicht in Einöden schicken, wo sich seine Kraft nicht entfalten kann; er wird ihn auch nicht in Zeiten versetzen, die den rechten Wert der Arbeit noch nicht erkannt haben. So findet Spielhagen für seinen Georg Hart-

wig („Hammer und Amboß“) als Jüngling ein ausgedehntes Bewegungsfeld bei dem wilden Zehren; der werdende Mann studiert und lernt in tiefer Zurückgezogenheit, die doch so viel Anregung bietet; der Mann endlich wendet sich in die große Industriestadt, wo er seinem gereiften Geist und seiner geübten Hand Geltung verschaffen kann. Anton Wohlfahrt („Soll und Haben“) entwickelt sich in einer Umgebung, die für den jugendlichen, arbeitslustigen Geist genug Stoff zum Nachdenken und zur Übung bildet. Dann sendet der Dichter ihn in die Wirren der polnischen Revolution, weil sich bei dieser Gelegenheit sein Mut stärken, sein Charakter festigen mußte. Spielhagens „In Reih' und Glied“ stellt den Kampf der sozialen Ideen dar. Als Einleitung und um den Umfang der sozialen Bewegung zu kennzeichnen, führt uns der Dichter auf das Land. Später, als der Held fähig ist, auf dem Felde der Sozialpolitik zu wirken, wird es nötig, ihn in die Hauptstadt, den Zentralpunkt aller Bewegungen, zu bringen. Der Roman „Die von Hohenstein“ spielt am Rhein, weil gerade hier die Bewegung des Jahres 1848 sich lebendig abzuspielen vermochte.

Bereits oben ist gesagt, daß der Dichter sein eigenes Vaterland als den weiteren Schauplatz seiner Dichtung wählen soll. Jedem echten Dichter liegt die Pflicht ob, sein Scherflein zur Bildung einer wahrhaft nationalen Literatur beizutragen. Und dann: „was in aller Welt hindert uns, wenn nicht die beklagenswerteste Verkennung der Grundbedingung aller Poesie, unsere Kraft aus dem Boden zu nehmen, aus dem sie der alte Dichter auch nahm? Haben wir kein Vaterland, so gut wie es der Sänger der Ilias und Odyssee hatte? Haben wir keine Heimat, von der wir uns, wenn wir fern sind, sehnen, den Rauch aufsteigen zu sehen? Derselbe Goethe, dessen Achilleis ein so schwächliches Produkt ist, gewann seine Riesenstärke wieder, sobald er in Hermann und Dorothea den mütterlichen Boden der Heimat-Erde berührte.“¹⁾

Mit allem diesem soll nun nicht gesagt sein, daß der Dichter immer Ort und Zeit mit Namen und Zahlen angeben

¹⁾ Spielhagen: Vermischte Schriften. S. 26.

müsse. Beide sollen aber ihre charakteristischen Eigenschaften haben, die sie von der leeren Allgemeinheit unterscheiden. Dem Dichter wird stets ein bestimmter Ort, eine bestimmte Zeit vorschweben. Ja, er wird sie in manchen Fällen sogar genau kopieren, so daß der Kundige sie leicht erkennen kann. Bezeichnet er den Ort nicht namentlich, so löst er ihn von der Wirklichkeit los und kann ihn für seine Zwecke verändern. Ein realistischer Schriftsteller wird aber in der Regel den Ort genau angeben und dadurch dem Leser die Möglichkeit geben, zu prüfen, inwiefern er die Wirklichkeit zu schildern vermocht hat. Dadurch unterscheidet er sich dann vorteilhaft von den vielen Stümpfern und Dilettantinnen der Feder, die sich mit unbestimmten Angaben behelfen.

