



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Der Roman

**Keiter, Heinrich
Kellen, Tony**

Essen, Ruhr, 1912

Dritter Abschnitt. Die Form des Romans und der Erzählung.

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

Dritter Abschnitt.

Die Form des Romans und
der Erzählung.

Die Form des Kommas und
der Erklärun

I.

Die Form überhaupt.

Während wir im zweiten Abschnitt dieses Werkes festzustellen suchten, wie der Stoff des Romans beschaffen sein soll, um der dichterischen Darstellung würdig zu werden, um das Gefallen des Lesers zu erregen, wobei wir darauf aufmerksam machten, daß manche dieser Gesetze eben nur für den Roman, als eine scharf abgegrenzte Dichtungsart, Geltung haben — wenden wir uns in diesem dritten Abschnitt zur Form, die der Roman zum Teil mit den übrigen epischen Dichtungsarten gemein hat.

Der Zweck der Darstellung ist, daß sie zur Reproduktion der Anschauung reize und helfe; sie soll, was der Dichter angeschaut hat, nun auch für andere anschaulich machen.

Gietmann¹⁾ bemerkt, daß im Grunde die Darstellung und Erweckung einer Gemütsbewegung oder Stimmung das eigentliche Ziel der künstlerischen Tätigkeit ist. Alle Gegenstände der Beschreibung und Erzählung sind nur Mittel dazu, und auch aus diesen selbst, so sehr sie vorzuwiegen scheinen, muß eine Stimmung hervorstechen, wenn sie den poetischen Zweck erfüllen sollen. So wird es leichter verständlich, weshalb die Schönheit des Stoffes nicht für alle Fälle wesentlich ist.

Die Form ist eine Grundbedingung des ästhetischen Gefallens. Ist sie mangelhaft, so kann der schönste Inhalt zerstört werden. Daß die Form bei den übrigen Künsten, z. B. der Bildhauerei, Malerei, Architektur ein Grundwesentliches ist, gesteht ein jeder zu, und nirgends ist man bei Abweichungen schneller mit dem Tadel bei der Hand; nur in der Dichtkunst

¹⁾ Poetif. S. 26.

glauben nicht allein die Dichter sich von den bestehenden Gesetzen losmachen zu dürfen, sondern die Leser ertragen auch mit ungewöhnlicher Nachsicht die Ausschreitungen der Verfasser.

Obschon die Formen des Romans und der Novelle an sich die freieste und ungehemmteste Entfaltung des individuellen Talents verbürgen, soll der Dichter sich doch an gewisse Schranken halten, denn „die Pflege der poetischen Form im höheren Sinne, des Ebenmaßes und der Harmonie der Teile, der klaren, durchgeführten Entwicklung, der konsequenten Charakteristik und Detaillierung, der Durchbildung des Vortrags und der Sprache, kann und soll in Roman und Novelle ebenso stattfinden, wie in jeder anderen poetischen Gattung“ (Adolf Stern).

Leider finden sich in keiner Kunst so viele Formlosigkeiten, wie gerade in der Dichtkunst. Man denke nur an Jean Paul, dessen Werke zum Teil ungenießbar sind, ja, der nur bei sehr gesteigerter Aufmerksamkeit verständlich wird.

Der Dichter hat aber nicht das Recht, an den Leser die Forderung einer besonderen Anstrengung zu stellen. Nur Aufmerksamkeit, nicht Anstrengung kann er verlangen. Darum fort mit aller Unklarheit, die sich den Anschein des Tieffinns geben will! Fort aber auch mit jedem Werk, das zwar keine Anstrengung fordert, uns aber auch nicht zur Aufmerksamkeit zu zwingen vermag! Und besonders fort mit allen Romanen, die den Beweis künstlerischer Unfähigkeit und nachlässigen Schaffens an sich tragen! Denn es glaubt ja ein jeder, der sonst nichts leisten kann und dem andere Dichtungsarten zu viel formelle Schwierigkeiten bereiten, doch wenigstens einen Roman schreiben zu können. Ohne Kenntnis der notwendigsten Formgesetze setzen sich die Stümper und Dilettanten hin, suchen in ihrem Erfahrungsschatze herum nach einem passenden Stoffe, oder noch besser, schlagen die Geschichte nach, oder am allerbesten, nehmen eine vermischte Nachricht oder eine Begebenheit aus den Kriminalakten, hüllen den gefundenen Stoff in die übliche Form ein und glauben dann Wunder was geschaffen zu haben. Wie viel dadurch diese Dichtform an Achtung verloren hat, ist leicht zu ermessen. Deshalb ist „das einzige Mittel, dem Roman

zur Ebenbürtigkeit mit den übrigen Produkten der Phantasie zu verhelfen, die Strenge der Form. An diesem Fels müßte der bloße Dilettant, der handwerksmäßige Pfücher Schiffbruch leiden“.²⁾

Daher ist es notwendig, die Formgesetze der Dichtkunst, hier der erzählenden, mit aller Strenge zu betonen.

Das Ziel der Form ist höchste Anschaulichkeit; diese ist nur zu erreichen durch höchste Selbständigkeit des Kunstwerks, d. h. durch durchgängige Objektivität.

Das Kunstwerk soll sich selbst erklären; ohne jede subjektive Zutat von Seiten des Künstlers muß es in allen seinen Teilen klar und durchsichtig vor den Augen des Betrachters stehen. Da darf keiner hinweggehen, ohne es in seinem Ganzen begriffen zu haben. Welche Künste ihren Werken den höchsten Grad von Selbständigkeit zu verleihen vermögen, ist hiernach klar: die Skulptur und die Malerei. Die Gruppe des Bildhauers, das Gemälde des Malers, beide können nur durch ihr bloßes Dasein wirken, beide können ihre Erklärung nur in sich selbst finden. Denn wer will sie geben? Der Künstler kann es nicht, er ist nicht mehr gegenwärtig; er hat sich entfernt, nachdem er versucht hat, in sein Werk alles zu legen, was zu seiner Erklärung notwendig ist. Und wenn nun trotzdem der Betrachter noch fragend vor einem Teile steht und vergebens nach einer Lösung des Rätsels sucht, wenn trotzdem der Künstler hervortreten muß, um zu sagen: „Das mußt du so verstehen und das ist so gemeint“, so leidet sein Werk an Unselbständigkeit und diese zerstört den reinen Genuß. Dann gleicht das Kunstwerk einem verfehlten Mechanismus, der jeden Tag stehen bleibt und immer der Nachhilfe des Meisters bedarf.

Nicht anders ist es in der Dichtung und besonders in der erzählenden. Auch hier darf nie der Dichter hinter seinem Werke hervortreten, um dunkle Vorgänge zu erklären, anscheinende Widersprüche zu heben, Ereignisse durch Abhandlungen zu begründen, um mit eigenen, betrachtenden Bemerkungen den Gang der Handlung zu begleiten oder Schilder-

²⁾ J. Mähly: Der Roman des 19. Jahrhunderts. S. 8.

rungen des Innen- und Außenlebens anders zu geben als durch die Handlung, denn sonst verläßt er das Gebiet des schaffenden Künstlers. Die Selbständigkeit soll so sein, wie sie Humboldt an „Hermann und Dorothea“ rühmend hervorhebt: „Wir fühlen so wenig, daß wir bloß Zuhörer des Dichters sind, daß wir unmittelbar vor dem Gemälde seines Pinsels zu stehen glauben“. Dichtwerke, die einen hohen Grad von Selbständigkeit besitzen, hat man nicht mit Unrecht den Werken der Bildhauerei gleichgestellt und sie mit der Bezeichnung plastisch beehrt.

Solche Dichtwerke üben einen mächtigen Einfluß auf uns aus. „Wir fühlen uns von einer Klarheit umgeben, von der wir sonst keinen Begriff haben; wir empfinden eine Ruhe, die nichts zu stören vermag, weil wir alles, wofür wir nur irgend Sinn haben, in diesem einen Gegenstande und dort in vollkommenster Harmonie antreffen; alle Kräfte des Gemütes gehören der Phantasie und diese ausschließlich der einen hohen, reinen und idealischen Form an, die aus einem solchen Kunstwerke uns entgegenstrahlt.“³⁾

Ein solches Kunstwerk wird auf uns keinen andern Eindruck machen, als den vollkommener Einfachheit. Wir kommen aus dem Erstaunen nicht heraus. Wir fühlen uns angezogen, erhoben, ergötzt, gerührt, und sobald diese Empfindungen dem prüfenden Verstande Platz gemacht haben, fragen wir uns verwundert: wie hat der Dichter nur eine solche Wirkung erreichen können? Wir untersuchen und sehen, daß er nichts getan hat, als die nackte Tatsache erzählen. Homer tut nichts, als in höchster Einfachheit Nausikaa's Benehmen zu schildern und ein paar ihrer Worte wiederzugeben — und doch fühlen wir lebendig, was im Herzen des schönen Mädchens vorgeht; wir fühlen, wie die Bewunderung für den herrlichen Mann streitet mit dem Schmerz über die frühzeitige Trennung. Und so angeregt fühlen wir uns, daß noch lange die Erinnerung in unserer Seele nachklingt. Der Dichter hat eben in echt objektiver Weise die innere Erregung durch die äußere Handlung kundgegeben. Ja, diese Darstellungsweise macht den Leser selbst zum Dichter. Seine Teilnahme ist einzig

³⁾ Humboldt, a. a. O. XX.

und allein auf die geschilderte Empfindung gerichtet — alle Saiten seines Gemütes, die mit diesen Empfindungen zusammenhängen, werden angeregt, und seine Phantasie ruft ihm alles Erlebte ins Gedächtnis, welches mit dem Dar= gestellten zusammenklingt. Er dichtet mit. Seine Einbildungs= kraft, getrieben von den Worten des Dichters, malt die ge= scheidenden Handlungen mit höchster Lebhaftigkeit aus. In fast greifbarer Deutlichkeit stehen die Gestalten vor seinem geistigen Auge, er lebt sich ein in ihr Denken, Fühlen und Handeln, er denkt, fühlt und handelt mit. Und diese echt dichterische Stimmung, die nötig ist zur Aufnahme einer Dichtung, wird einzig hervorgerufen durch höchste Objektivität.

Zusammengefaßt stellt Goethe seine Forderungen auf, indem er in den „Unterhaltungen deutscher Ausge= wanderten“ die Baronesse sagen läßt: „Die Gegenstände Ihrer Erzählungen gebe ich Ihnen ganz frei, aber lassen Sie uns wenigstens an der Form sehen, daß wir in guter Gesellschaft sind. Geben Sie uns eine Geschichte von wenig Personen und Begebenheiten, die gut erfunden und gedacht ist, wahr, natürlich und nicht gemein, so viel Handlung als unentbehrlich und so viel Gesinnung als nötig; die nicht still steht, sich nicht auf einem Flecke zu langsam bewegt, sich aber auch nicht übereilt; in der die Menschen erscheinen, wie man sie gern mag, nicht vollkommen, aber gut, nicht außer= ordentlich, aber interessant und liebenswürdig. Ihre Ge= schichte sei unterhaltend, so lange wir sie hören; befriedigend, wenn sie zu Ende ist, und hinterlasse uns einen stillen Reiz weiter nachzudenken.“

Der geistliche Hausfreund erwidert hierauf: „Wie selten möchte man Ihnen nach Ihrem Maßstabe Genüge leisten können.“

Es gibt volkstümliche Dichter, die sich nicht einer strengen Form anpassen können. Ein solcher war z. B. Jeremias Gott= helf. Form bedeutete für ihn soviel wie Kultur, und Kultur war ihm der Anfang einer verweichlichenden Dekadenz, die er um jeden Preis von sich fernzuhalten bemüht war. Seine Formlosigkeit beruht teils auf nationaler Eigentümlichkeit, teils entsprang sie seiner tatkräftigen Natur, die sich wohl zum Stillsitzen fürs Schreiben bequemte, nicht aber zur Kor=

rektur. Ein ganzes Leben beinahe hatte er gebraucht, um den Menschen und Mann in sich zu erziehen; für seine rebellische Natur hätte es zwei Leben gebraucht, um den formvollendeten Dichter aus ihm zu machen.⁴⁾

Der Roman verlangt erstens Ruhe, Haltung, Abweisen jeder Art Ungeduld, zweitens je größer, d. h. länger und reicher er ist, desto mehr eine gewisse Außerlichkeit. Die kleine Novelle oder Novellette wird ohne große Innerlichkeit so wenig gedeihen wie die Ballade, das erzählende Lied. Je umfangreicher das erzählende Gedicht, je weniger ist ein auf psychologische Entwicklung gestelltes Problem durchzuführen, weil, wenn nicht der Leser, doch der Autor nicht imstande ist, sich in soviel Personen zugleich zu vertiefen und sie so vertieft auseinander zu halten, dann weil es etwas sehr Peinliches für beide hat, beständig das innere Auge so anzustrengen für die feinen Züge, noch mehr, wenn das Auge sich bald für die Übersicht erweitern und gleich immer wieder für das Einzelne verengern soll. Es muß durchaus ein richtiges Verhältnis bestehen zwischen der Größe des Bildes und der Größe der einzelnen Züge. Die einzelnen Glieder der einzelnen Figuren eines Freskobildes dürfen nicht Miniaturmalerei sein.

Da ein umfangreicher Roman uns lange in Anspruch nimmt, so muß er all unsere Kräfte beschäftigen, wenn nicht Ermüdung eintreten soll. Besonders ist krankhafte Einseitigkeit zu meiden, wie z. B. bei Thackeray die stete Wehmut, wenn auch lächelnde Wehmut, mit der er seine Figuren und ihr Tun anschaut. Vielmehr muß eine kräftige heitere Gesundheit die Stimmung des Autors beherrschen, und zwar eine immer gleiche. Der Schatten muß die Figuren herausheben und die Gruppen; er darf bloß Mittel sein. Thackeray macht uns den Eindruck eines Kindes, das statt mit einem Spielzeug zu spielen, es zerlegt und findet, daß es aus Holz oder Teig gemacht ist, und Wehmut über die Zerlegung empfindet und doch nicht Liebe und Lust genug zu den Dingen hat, um sie ganz zu lassen.

Dann muß der Dichter die Dinge kennen, die er schildert. Nur so kann er unsern Glauben wecken und erhalten und die

⁴⁾ Dr. Eilli Haller: Jeremias Gotthelf. S. 16 f.

Mittelglieder zwischen den Effektszenen hinlänglich beleben und uns interessant machen.⁵⁾

Die Selbständigkeit des Kunstwerkes muß sich zunächst in der Erzählungsweise, dann in der Darstellung des Seelenlebens und der Außenwelt kund geben. Somit teilt sich der vorliegende Abschnitt in folgende Kapitel:

1. der Aufbau der Handlung,
2. die Objektivität in der Erzählung,
3. die Darstellung der Charaktere und des Seelenlebens,
4. die Darstellung der Außenwelt, und zwar der Personen, der Gegenstände, des Ortes, der Umwelt und der Natur,
5. die Darstellung der Zeit,
6. die Ereignisse und die Gespräche,
7. die Erzählung und der Stil.

Hieran werden wir dann noch einige Erörterungen über den Titel schließen, der dem Verfasser oft ebensoviel Sorge macht wie dem Verleger.

⁵⁾ Otto Ludwig, 6. Band, S. 207.

II.

Der Aufbau der Handlung.

Mit Recht erklärt Aristoteles die richtige Ineinanderfügung der Begebenheiten für eine der wichtigsten Arbeiten des erzählenden Dichters. Denn erst der vollendete Auf- und Ausbau der Handlung schafft der Dichtung das Ansehen eines Kunstwerkes und unterscheidet den Roman (abgesehen von anderen Punkten) von der Biographie.

Beim Aufbau der Handlung benötigt der Romandichter etwas vom Talent des Dramatikers. In den Erzählungen und Schilderungen aber kann er sich die großen Epiker zum Vorbild nehmen.

In bezug auf die Gliederung des Romans hat Goethe sich vielfach große Freiheiten gestattet, die wir dem modernen Romandichter nicht nachsehen würden.

1. Der Gang der Handlung.

Die Handlung des Romans soll durch eine natürliche Entwicklung, Verwicklung und Lösung ein fortschreitendes Interesse gewähren. Sie besteht entweder aus einer einzigen Begebenheit oder aus einer Reihe solcher, die durch die Idee und den Helden zu einem organischen Ganzen verbunden werden. Eine einzelne Tat aber kann den Inhalt des Romans nicht bilden, weil das dem Wesen der epischen Dichtung widerstreben würde.

Die Tatsachen werden in einem Roman anfänglich zusammenhanglos erscheinen, späterhin aber als notwendige Glieder einer sich eigentümlich gestaltenden Begebenheit erkannt werden. Blickt man zurück, sieht man den Zusammenhang: „man sucht und findet die vielen Motive, die von innen und außen wirkten und auf andere Motive und Ursachen

zurückweisen; die Begebenheit erscheint so als Wirkung, als ein Gegebenes; man blickt vorwärts und erkennt sie als Ursache einer Vielheit von Wirkungen, die mit dem Beabsichtigten, dem Willen, nur sehr mittelbar zusammenhängen“.¹⁾ „Eine freie Handlung fängt an mit einem Machtsspruche der Willkür, der, wenn er auf äußere Zufälligkeiten gerichtet ist, Absicht genannt wird, und sie schließt mit der vollendeten Ausführung dieser Absicht, wo denn alles als in dem ersten Entschlus, in der bestehenden Gesinnung oder in einem unveränderlichen Gesetz festbegründet und ursächlich daraus hergeleitet, mithin als notwendig erscheint; eine Begebenheit hingegen ist das Glied einer endlosen Reihe, die Folge früherer und der Keim künftiger Begebenheiten. Keine Begebenheit steht einzeln, und auch diejenige, welche unter mehreren die hauptsächlichste ist, wird wieder nur zum Teil einer anderen noch größeren“.²⁾

Nach Vischer sind Handlungen, „die sehr nachdrücklich den Charakter tragen, daß sie den Faden des Gegebenen revolutionär durchschneiden, keine epischen Stoffe“. Überall aber, wo die Umstände auf den Helden wirken und dieser gegen ihren Einfluß ankämpfen muß oder vielleicht nur schwach ankämpfen kann, haben wir es mit einer echt epischen Begebenheit zu tun.

Wir können etwa folgende Arten des Aufbaues in Erzählungen unterscheiden:

1. Ein einzelner Charakter bildet den Mittelpunkt. Seine Erlebnisse werden berichtet. Seine Person ist es, die mehrere, oft durch Zeit und Raum von einander getrennte Handlungen verbindet.

2. Es kann auch eine Behandlung oder Begebenheit, die die Beziehungen zwischen mehreren oder einer größeren Anzahl Personen herstellt, den Kern einer Erzählung bilden. Dann geht der Dichter nicht beständig mit dem einen Helden, sondern er berichtet abwechselnd, bald von dem einen, bald von dem andern und führt sie zuletzt zusammen.

¹⁾ Vischer: Ästhetik. III., S. 1267.

²⁾ Fr. v. Schlegels Werke. Bonn, Lempertz, 1877. III, 92.

3. Der dritten Art liegt gewöhnlich eine der beiden ersten zugrunde; diese Grundlage wird aber durch Einschreibungen, Abschweifungen usw. so entstellt, daß man dafür eine eigene Kategorie bilden muß. Diese letztere Art wird besonders im humoristischen Roman gepflegt, der gerade durch die Kompositionslosigkeit, die freilich oft nur eine scheinbare ist, bestimmte Wirkungen erstrebt.³⁾

Der Gang der Erzählung muß entweder analytisch oder synthetisch sein, d. h. eine Geschichte liegt entweder ihren Hauptbedingungen nach vor dem Anfang der Erzählung, so daß in dieser selbst nur eigentlich die Lösung vorgeht, oder wir sehen aus Gegebenem erst die Verwickelung entstehen und dann sich lösen.

Beide Arten können sich in einer dritten vereinigen, so daß die Erzählung wie eine der erstbezeichneten Art beginnt und nachdem hierdurch eine Spannung bewirkt ist, wie in der zweiten Gattung von vorn angefangen wird.⁴⁾

2. Die Übersichtlichkeit.

Dem Romandichter ist viel Raum ein wesentliches Erfordernis, doch soll auch in einem umfangreichen Roman die Handlung übersichtlich bleiben.

Dies erreicht der Dichter zunächst dadurch, daß er alles ausscheidet, was nicht zur eigentlichen Handlung gehört. In manchen Romanen wird einer Nebenhandlung so viel Spielraum gelassen, daß sie die Haupthandlung überwuchert. Nehmen wir z. B. Brachvogels Roman „Friedemann Bach“. Es geht sowohl aus dem Titel als auch aus der Handlung des Ganzen hervor, daß Friedemann der Held sein soll. Wenn dies nun aber der Fall, wie will es der Dichter rechtfertigen, daß er den Schicksalen Brühls und des Dresdener Hofes so viel Raum geschenkt hat? Vergißt man doch ganz, daß es sich um Friedemann, nicht um Brühl handelt.

Und wieder: welche Sorgfalt verwendet Sterne in „Tristram Shandy“ auf die Darstellung des Nebensächlichen!

³⁾ Dr. R. Müller-Ems, a. a. O. S. 31 f.

⁴⁾ Otto Ludwig, 6. Band, S. 234 f.

Mit welcher Liebe wird auch das Kleinste erfaßt und in gründliche Betrachtung gezogen! Da soll die Hebamme kommen — der Autor vergißt seine Geschichte und erzählt lang und breit alles, was die Hebamme betrifft, was sie betroffen hat und noch betreffen kann. Der Leser irrt in diesem Romane in der Tat in einem Gewühle von Menschen herum, aus denen er die Hauptperson kaum herausfinden kann, weil sie keine Abzeichen trägt. In Waldaus Roman „Nach der Natur“ ist der zweite Band durchaus überflüssig. Mit ganz wenig Änderungen könnte der dritte Band sich unmittelbar an den ersten anschließen. Wußte denn der Dichter nicht, daß er dadurch den Leser von den Hauptpersonen ablenkte?

Übersichtlichkeit wird zweitens erreicht durch Einteilung der Handlung in *A n f a n g*, *M i t t e* und *E n d e*.

A n f a n g nennt Aristoteles dasjenige, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf ein anderes folgt, wogegen nach ihm ein anderes naturgemäß ist oder wird. Der Dichter wird genau prüfen müssen, welchen Zeitraum er als Ausgangspunkt der Handlung wählen will. Besondere Regeln hier zu geben, ist unmöglich. Es muß die Bemerkung hier genügen, daß der Anfang (die Exposition) alles enthalten muß, was zum Verständnisse des folgenden nötig ist. Aber die Exposition darf nicht eine bloße Aneinanderreihung von Szenen sein, aus denen das Gemüt der Personen erkannt werden kann, sondern jede Szene muß einen Teil der Handlung bilden.

Beim Aufbau der Exposition kann manches verschwiegen werden, um den Leser zu spannen. Dann muß aber der Dichter sehr darauf achten, einen passenden Augenblick zur Aufklärung zu wählen. Er darf nicht die Gelegenheit an den Haaren herbeiziehen.

In der Exposition finden sich die Keime kommender Entwicklungen und Konflikte. In Eliots Roman „Die Mühle am floß“ sehen wir schon bei der Jugendgeschichte der Hauptpersonen voraus, in welche Stellung diese einst zu einander geraten werden. Tom ist der geschworene Feind des erwachsenen Philipp, Gretchen hingegen ist ihm mitleidig zusetzen. Lucie und Gretchen zeigen sich als innige Freundinnen; zwischen Tom und Gretchen aber bemerken wir einen Gegensatz, der sich später auf das schärfste herauskehrt. Ebenso in

Spielhagens „In Reih' und Glied“. Die Personen der Exposition: Leo, Walter, Silvia, Eva kommen später noch häufig in folgenschwere Berührung. Unterläßt es aber der Dichter, auf solche Weise in der Exposition die zukünftigen Begebenheiten vorzubereiten, so ist die ganze Einleitung ein sehr überflüssiges Ding, so ist überhaupt der Zusammenhang des Ganzen zerrissen.

„Die M i t t e,“ sagt der Stagirit ferner, „ist das, was selbst nach einem anderen und nach dem ein anderes folgt.“ Die in der Exposition gelegten Keime gehen auf, neue Personen treten zwischen die Neigungen und Pläne der schon vorhandenen; den im Fluß begriffenen Begebenheiten gesellen sich noch weitere hinzu, es beginnt eine rege Bewegung nach allen Seiten. Die Charaktere stoßen aufeinander, die Begebenheiten mengen sich ein, der Knoten beginnt sich zu schürzen, dreht sich immer fester und fester zusammen, die Lösung scheint unmöglich. Gretchen hat Philipp das Versprechen der Treue gegeben; nun aber dringt die Liebe zu dem männlich schönen Stephan mit unwiderstehlicher Gewalt in ihr Herz, und mit dieser Liebe zugleich das Bewußtsein ihrer Pflicht gegen Lucie, deren erklärter Verehrer Stephan bislang war. Der Konflikt hat seine Höhe erreicht. Die Mitte enthält also die eigentliche Verwicklung. Manche Dichter lieben es, die Verwicklung recht verwickelt zu machen, so daß sich kein Leser herauszufinden vermag. Manchmal hat sich selbst der Dichter in den Maschen derart festgearbeitet, daß er sich nur durch einen herzhaften Schnitt zu befreien imstande ist. Dann wird manchem armen Teufel, der den Tod durchaus nicht verdient hat, ohne weiteres der Hals abgesehnt, oder er tut einen unglücklichen Fall, oder ein Naturereignis bringt ihn ums Leben. Dem Dichter stehen ja alle Todeswerkzeuge zur Verfügung, und manche Schriftsteller arbeiten damit, daß das Blut stromweise fließt.

„Das E n d e ist das, was selbst naturgemäß nach einem andern folgt, mit Notwendigkeit folgt und nach dem kein anderes ist oder wird.“ Die Geschichte hat ihren Abschluß erreicht. Die Verwicklung ist gelöst, das Streben hat sein Ziel gefunden, die Umwälzung ist vollzogen. Eben deshalb muß der Schluß alles enthalten, was man wissen muß oder was

doch ein verständiger Leser mit einiger Sicherheit erraten kann. Der Schluß soll auch keine weitere Fortsetzung der erzählten Begebenheit zulassen. Hauff hat seinem „Lichtenstein“ noch ein Stückchen angehängt, das durchaus unnötig ist. Georg hat seine Braut, der Herzog sein Land — war es nun nötig, noch eine Episode aus dem Leben Ulrichs anzuhängen?

Da der Roman ebensosehr Darstellung der Entwicklung als rückblickende Erzählung des Lebensgeschickes ist, so wird er dort seinen Abschluß finden, wo das Leben und das dargestellte Geschick oder die innere Entwicklung jenen Höhepunkt erreicht hat, dem alles zustrebt, wo entweder Ruhe des Strebens eintritt oder ein neues Stück zu beginnen hätte. Einen solchen Höhepunkt ergibt bekanntlich häufig die Gründung eines Hausstandes, aber auch die Wahl eines Berufes, die Abwicklung eines äußeren Schicksals irgend welcher Art, sodann die Vollendung der Ausbildung in der Vorschule des Lebens, die Gewinnung einer festen religiösen Überzeugung und eines dauernden sittlichen und sozialen Haltes, kurz, die Erreichung eines Hafens nach stürmischer Fahrt.

Der Abschluß bietet oft die größten Schwierigkeiten. Offenbar muß das Ziel der Handlung erreicht, das Geschick des Helden und einigermaßen aller Personen, für die uns ein merkliches Interesse eingeflößt worden ist, vollendet, endlich die Idee allseitig entfaltet sein. Eine prosaische Vollständigkeit wird nicht erfordert; im Gegenteil soll noch ein Ausblick in die Zukunft die Einbildungskraft des Lesers beschäftigt halten.⁵⁾

Natürlich kann der Abschluß auch ein tragischer sein, denn nichts ist törichter, als zu verlangen, daß sich am Schluß alles in Wohlgefallen auflöst.

Für den Schluß sind die den Konflikt lösenden Motive von besonderer Wichtigkeit. Diese Motive sollen stets der Bedeutung des Konflikts angemessen sein. Welch ein Gefühl wird in uns erregt, wenn das Geschick edler Menschen durch

⁵⁾ Gietmann: Poetik. S. 266. — Über die besondere Art, wie Adalbert Stifter seine Novellen schließt, vergleiche Ernst Bertram: Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik. Dortmund, Fr. Wilh. Ruhfus, 1907. S. 52—56.

Kleinigkeiten bedingt wird! Wie fühlen wir uns gedrückt, daß es in Schückings „Schloß Dornegge“ nur durch die Laune einer gutmütigen Schauspielerin möglich wird, Dankmar und Eugenie zusammenzubringen! Oder wenn der Dichter, statt den seelischen Konflikt auch mit seelischen Mitteln zu lösen, zu einem äußeren Mittel greift, wenn er, statt die Verwicklung zwischen Stephan und Lucie, Philipp und Gretchen auf natürliche Weise beizulegen, den Knoten gewaltsam durchschneidet und letztere in einer Überschwemmung untergehen läßt! Oder wenn er, wie Spielhagen in „Durch Nacht zum Licht“, den Helden ohne allen Grund auf die Barrikaden schießt, damit er da sein Leben verende!

Bei der Einteilung in Anfang, Mitte und Ende hat der Dichter darauf zu achten, daß die einzelnen Teile tunlichst im Gleichgewicht stehen. Es muß ein richtiges Verhältnis obwalten. Naturgemäß kommt der Mitte der Schwerpunkt zu. Anfang und Ende balanzieren. Fehlerhaft wäre es, der Exposition einen zu weiten Raum zuzuwenden. Der Dichter soll nicht weiter ausholen, als unbedingt nötig ist. Holtei tut des Guten zu viel, wenn er im „Lammfell“ einen ganzen Band hindurch erzählt, ohne daß der Held geboren ist, Sterne in „Tristram Shandy“ und nach ihm Wezel in „Tobias Knaut“, wenn sie in der Geschichte des Helden bis in die Zeit vor seiner Geburt zurückgreifen. Zu ausgedehnt ist auch die Exposition in Eliots „Mühle am flos“ und in Scotts Romanen, in denen gewöhnlich zu Anfang die historische Situation recht breit ausgemalt wird. In diesen und andern Romanen entspricht die Breite der Grundlage keineswegs der Höhe des Gebäudes. Die Exposition darf nicht mehr versprechen, als die Ausführung hält. Gleich fehlerhaft ist es, gegen das Ende gewaltsame Abfürzungen vorzunehmen; es gewinnt dann den Anschein, als fürchte der Dichter, den Leser zu ermüden, wie Auerbach in dem „Landhaus am Rhein“. Das Fahrzeug des Dichters jagt, nachdem es die Höhe erreicht, mit reißender Schnelligkeit bergab. Der Dichter muß auch zu bremsen verstehen. Hat er die Handlung richtig verteilt, so wird auch das Ende den übrigen Teilen das Gleichgewicht halten. Wilhelm Raabe scheint zwar seine Handlung ohne Sorge um künstlerische Absicht zu entwickeln, und doch finden wir bei ihm

eine mit fast peinlicher Genauigkeit vorgenommene Einteilung des Stoffes, die man gleichsam ein episches Schema nennen könnte.⁶⁾

3. Die Kausalität.

Gleichgewicht muß auch bestehen zwischen der Wirkung und dem Raume, der zur Schilderung der ursächlichen Ereignisse verwandt wird.

Diese Regeln für die Einteilung der Handlung hängen auf das innigste zusammen mit dem Gesetze der Kausalität, d. h. der ursächlichen Verbindung der einzelnen Teile untereinander. Jedes Ereignis muß dastehen als ein notwendiges, unlösliches Glied in der Kette der Begebenheiten. „Kein Umstand darf absichtlich hingestellt erscheinen; unabhängig von dem Zweck, zu dem er gebraucht ist, muß er schon für sich selbst als eine notwendige Folge aus dem Vorigen herfließen.“⁷⁾ Die Personen bleiben, müssen ja zum größten Teile dieselben bleiben. Jene, die zuerst tätig waren und die Fäden verwickeln halfen, sind später die einzigen, die sie entwirren können. Die Verwicklung werde weise eingeleitet und die Fäden mögen mit kluger Vorsicht verschlungen werden. Der Dichter verwirre sich nicht selbst in den Fäden — wie wäre sonst eine künstlerische Entwirrung möglich! Im Ganzen sollen die Dichter wohl bedenken, daß die Poesie des Romans keineswegs auf einer möglichst verwickelten Handlung beruht. Genug, wenn die epische Handlung einen „steten Verlauf, ein organisches Wachstum“ (Gottschall) bildet. Ein jeder Teil muß sowohl in sich als auch in seinen Beziehungen zu den vorhergegangenen wie zu den kommenden streng begründet sein. „Der Roman ist das wahre Leben, nur folgerecht, was dem Leben abgeht“ (Goethe). „Der Zusammenhang des Planes muß so fest und so innig sein, daß der Leser selbst ihn nicht anders hätte entwickeln, so übereinstimmend mit den physischen und moralischen Gesetzen

⁶⁾ Hermann Junge (a. a. O., S. 14—19) weist dies im Einzelnen nach.

⁷⁾ Humboldt: Goethes Hermann und Dorothea. 72. Kap.

der Natur, daß die Begebenheiten in der That nicht anders hätten fortlaufen können; nur die erste Anlage, auf welche sich das Übrige gründet, ist der Willkür des Dichters unterworfen, alles folgende bestimmt sich lediglich von selbst durch einander“.⁸⁾

Damit steht nicht im Widerspruch, wenn der Dichter dem Zufall im Roman Spielraum läßt. Im Gegenteil wird in dessen Anwendung der Dichter in keiner Weise beschränkt. Nur muß der Begriff Zufall in bestimmter Weise festgestellt werden. Zufall ist jedes Ereignis, das hervor gebracht wird durch mehrere von einander unabhängige Ursachen, die dem Betroffenen vorläufig unbekannt sind; oder, wie Vischer ihn definiert: „das Ergebnis dunkler Zusammenwirkung unendlicher äußerer Ursachen mit dem menschlichen Willen“. Gegen den Zufall gibt es mithin kein Schutzmittel, aber im Roman soll er nur in bescheidener Form auftreten. Jedenfalls soll er nicht dazu dienen, große Konflikte einzuleiten oder als moderner *deus ex machina* sie zu beenden. Es erweckt ein unheimliches Gefühl, wenn ein bloßer Zufall zwei Menschen auf ewig trennt; wir fühlen uns unbefriedigt, wenn ein völlig unbegründeter Zufall auf einmal alle Verwicklungen löst. So ist z. B. der Zufall mit grausamem Raffinement in dem Roman „Die Tochter des Kunstreiters“ von Ferdinande von Brackel zur Anwendung gebracht. Graf Degental liebt Nora, die Tochter des reichen Kunstreiters. Beide haben sich verlobt, und die Mutter des Grafen hat sich einverstanden erklärt, weil Nora ja nicht selbst Kunstreiterin, sondern nur die Tochter eines Kunstreiters sei. Nun wird aber Nora durch die schlimme Lage ihres Vaters gezwungen, öffentlich aufzutreten. Sie teilt dies ihrem Verlobten mit und übersendet den Brief zur Weiterbeförderung der Mutter. Diese liest ihn und legt ihn mit verschiedenen Zeitungsblättern, worin über ein neues Kunstreiter-Phänomen berichtet wird, in ein Paket, aber so, daß er unten zu liegen kommt. Die Zeitungen fallen dem Grafen zuerst in die Augen, er liest sie, und als er zuletzt den Brief findet, schießt er ihn unerbrochen zurück. Degental und Nora

⁸⁾ Humboldt: Goethes Hermann und Dorothea. 72. Kap.

sind auf ewig getrennt! Trotzdem in diesem Falle der Leser von dem ganzen Hergange unterrichtet ist, kann eine solche Verwendung des Zufalls nicht gerechtfertigt werden.

Auf der gleichen Stufe wie der Zufall, steht im Romane der Einfluß der Elemente. In den älteren Romanen spielen die Naturereignisse eine ganz bedeutende Rolle. Manchmal kommen sie wie gerufen und reißen den Helden in eine ganz andere Umgebung. So werden in Wezels „Belphegor“ zwei Personen von einer Wasserhose ergriffen und in die Türkei geführt. Ein andermal sitzt der Held an der Küste; es kommt ein Erdbeben, das Stückchen Land, auf dem der Held sich ausruht, wird losgerissen und ins Weltmeer getrieben. In den neueren Romanen hat man mit Recht den Elementen nur da eine Mitwirkung gestattet, wo sie natürlich erscheint. In allen Fällen aber muß festgehalten werden, daß die Elemente wohl eine Veränderung der Lage herbeiführen können, nicht aber den Abschluß bewirken sollen, wenn dadurch lediglich dem Verfasser aus der Verlegenheit geholfen werden soll.

Das Gesetz der Motivierung hat indes auch seine Grenzen. Die Lust, alles zu begründen, artet leicht in Pedanterie aus. Wenn z. B. eine Revolution, ein Krieg in den Gang der Handlung eingreift, so ist es nicht Aufgabe des Dichters, auch die Gründe dieser zu entwickeln, sofern es sich um eine bekannte geschichtliche Tatsache handelt, die mit den Vorgängen im Roman nicht in direkter Beziehung steht.

Das Gesetz der Kausalität (als auf der Realität beruhend) erlaubt dem Romane nicht, die Wirklichkeit in Spuk zu verwandeln. Mag den Personen des Romans manches geheimnisvoll, ja gespensterhaft erscheinen — dem Leser muß alles klar sein oder werden. Man denke an den Bund der „Ritter vom Geiste“ bei Gutzkow. Wo ist da Klarheit? Wo ist die Ursache dieser geheimnisvollen Wirkungen? Wie seltsam hängt alles zusammen! Und welche Qual hat der Leser zu erleiden, der gern Aufschluß wünschte und ihn auch verlangen darf! Denn wir sind ja „aus der Phantasie-Welt mit voller Absichtlichkeit in die wirkliche gestellt. Innerhalb des Wirklichen aber schafft die Phantasie wieder frei. Alles Übernatürliche ist z. B. auf das Außerordentliche herab-

gestimmt. Nirgends darf ein Bruch mit dem Wirklichen, oder, was gleich ist, mit dem in der Wirklichkeit für möglich Gehaltenen eintreten“ (Lemcke). Denn ob etwas jemals gerade so geschehen, wie es dargestellt wird, kommt hierbei durchaus nicht in Betracht.

Der Dichter kann auch die Ursache oder die Folgen eines Ereignisses oder irgend einer Tatsache, eine Erklärung usw. dem Leser vorläufig verschweigen, weil aus dieser Unkenntnis die Spannung entsteht, aber er vermeide es, dem Leser zu sagen, daß er ihm vorläufig etwas verschweigt, wie es z. B. Heyse tut:

Er selbst lag noch lange mit offenen Augen und sah sich die Maske des Gefangenen auf dem Ofen an, in Gedanken, die einstweilen sein Geheimnis bleiben mögen. („Kinder der Welt“. 1. Bd. S. 23.)

4. Die Chronologie.

Der Erzähler ist natürlich nicht an das strenge Gesetz der Chronologie gebunden, doch ist es am natürlichsten, die Ereignisse in der zeitlichen Reihenfolge des wirklichen Geschehens zu erzählen, wenigstens soweit die Haupthandlung in Frage kommt. Bedeutungsvolle Einzelheiten aus früherer Zeit, die den Charakter einzelner Personen beleuchten oder für die Handlung von Einfluß sind, können an passender Stelle eingeschaltet werden.⁹⁾

Ein besonders kennzeichnendes Beispiel, wie der Stoff auch ohne Rücksicht auf die wirkliche Entwicklung angeordnet werden kann, bietet Otto Ludwigs Roman „Zwischen Himmel und Erde.“

Bezeichnen wir den chronologischen Verlauf einer Handlung mit der Linie a b c d e, so finden wir folgendes: Das Buch beginnt mit dem Ende der Handlung (e). Der bereits alte Held sitzt in seinem Garten und erinnert sich seiner Vergangenheit. Nun erzählt der Autor von ihr, indem er mit dem Moment einsetzt, wo der junge Mann von der Wanderschaft

⁹⁾ Die Abweichungen von der chronologischen Kontinuität bei Gottfried Keller behandelt Georg Leyh in seiner Dissertation: Studien zur Technik der Erzählung in den Novellen Gottfried Kellers. Ansbach, C. Brügel u. Sohn, 1903.

heimkehrt (b). Wieder läßt er uns mit dessen Erinnerungen in der Zeit, die dieser Wanderschaft voranging, zurückkehren (a), endet wiederum bei dem Heimkehrenden (b) und verfolgt nun die Handlung ein Stück geradeaus (c). An einem entscheidenden Punkte überspringt er drei Jahrzehnte, führt uns an den Ausgangspunkt der Erzählung, d. h. also an das Ende, zurück (e) und holt das Dazwischenliegende nach (d).¹⁰⁾

Clara Viebig hält in ihrem Roman „Die Wacht am Rhein“ die Chronologie mit äußerster Treue ein. Liegt zwischen dem 1. und 2. Teile ein Zeitraum von 6 Jahren, zwischen dem 2. und 3. ein solcher von 17 Jahren, so ergeben sich diese Intervalle mit innerer Notwendigkeit aus der von der Verfasserin vorgenommenen Reduktion des geschichtlichen Stoffes. Dennoch ist die Komposition eine innerlich vollkommen geschlossene. Der Zusammenhang bleibt stets gewahrt durch die überaus geschickt gehandhabte Technik der Rück Erinnerung.¹¹⁾

In dem Roman „Buddenbrooks“, in dem Thomas Mann das Schicksal einer Familie durch mehrere Generationen schildert, wird die Chronologie mit peinlicher Gewissenhaftigkeit eingehalten, aber sie tritt nur da zutage, wo es sich ungezwungen von selbst ergibt, z. B. bei Briefdatierungen, oder wo sie zum Verständnis der fortschreitenden Handlung für den Leser wissenswert erscheint. Wie sich mit den Menschen auch das Milieu unversehens ändert oder wie das neue veränderte Milieu andere Menschen schafft, wird in fast unmerklich leisen Strichen, aber doch bedeutsam und überzeugend dargestellt, oft nur mit wenigen Worten, die zunächst belanglos erscheinen und sich später mit andern von selbst zum plastischen Bildwerk runden.¹²⁾

5. Das Nebeneinander.

Kommen zwei verschiedene gleichzeitige Handlungen als bedeutungsvoll in Betracht, so erzählt der Verfasser

¹⁰⁾ Dr. Käthe Friedemann: Die Rolle des Erzählers in der Epik Leipzig, H. Haessel, 1910. S. 122 f.

¹¹⁾ U. M. Morisse: Clara Viebig. Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn. 4. Jahrgang (1909), Nr. 5, S. 115.

¹²⁾ Dr. Alexander Pache: Thomas Manns epische Technik. Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn. 2. Jahrgang (1907). Nr. 2, S. 47.

die Handlung A bis zum Ende und dann in derselben Weise die gleichzeitige Handlung B. Ist die Handlung A oder B ziemlich ausgedehnt, so kann sie unter Umständen auch vorzeitig abgebrochen und erst später zu Ende erzählt werden. Zuweilen erzählt der Verfasser auch nur die eine Handlung, während er die andere von einer dazukommenden Person oder durch einen Brief, ein Tagebuch oder dergl. berichten läßt.

Der etwas spielende Begriff des *Nebeneinander* hat sich für Gutzkow verhängnisvoll erwiesen: so groß die Absicht war, so mißlungen ist die künstlerische Ausführung seiner beiden großen Romane. Er hat in der That nicht vermocht, das Nebeneinander von dem Durcheinander zu scheiden; er hat dem Nebeneinander eine Auslegung gegeben, die die epische Form des Romans zuletzt vollkommen zersprengt. Seine Romane haben keinen Mittelpunkt: indem er statt eines Helden eine ganze Reihe einführte, verlor er den festen Standpunkt der Betrachtung, löste er den Roman in ein Bündel von Romanen auf, die durcheinander geworfen scheinen, indem sie sich nur äußerlich gegenseitig berühren.¹³⁾

6. Die Einsätze.

Die Art, wie das 1. Kapitel eines Romans beginnt, kann außerordentlich verschieden sein. Manche Erzähler beginnen mit der Beschreibung des Ortes, in dem die Handlung vor sich geht, andere mit der Darstellung der Zeitverhältnisse, wieder andere führen gleich den Helden oder die Heldin vor, andere zuerst Nebenpersonen. Manche beginnen direkt mit einem Gespräch.

In den folgenden Kapiteln kann dann einfach die Erzählung fortgesetzt werden oder es kann wieder ein neuer Einsatz angewandt werden, namentlich wenn der Ort sich verändert oder neue Personen vorgeführt werden.

Riemann¹⁴⁾ hat darauf hingewiesen, wie lehrreich bei der Beurteilung eines Romans die Beobachtung der Einsätze

¹³⁾ H. Mielfke, a. a. O., S. 174.

¹⁴⁾ Robert Riemann: Goethes Romantchnik. Leipzig, 1902. S. 25 ff.

der einzelnen Kapitel ist. Selbst wenn hier keine bewußte künstlerische Absicht vorliegt, so kann man doch an der Art der Einsätze erkennen, inwieweit der Dichter Fehler, die er in den Grundlagen seiner Komposition gemacht hat, nun im einzelnen büßen muß. Wenn er im Roman zuviel Stoff aufgehäuft hat und die Haupthandlung durch Nebenhandlungen überwuchert wird, so muß er am Anfang der einzelnen Kapitel uns oft auf andere Schauplätze, zu andern Personen und in eine andere Zeit versetzen. Daß dies sehr leicht zu Unklarheiten führt, liegt auf der Hand. Die Romanschriftsteller vor Goethe haben dies vielfach eingestanden, indem sie solche Übergänge in Form des parabatistischen Einsatzes¹⁵⁾ gaben. Der Autor tritt an den Leser persönlich heran und teilt ihm mit, daß er ihn jetzt in neue Verhältnisse hineinführen wolle. Parabatistische Einsätze finden sich stark vertreten bei Wieland, wo sie im „Don Sylvio“ 20 Prozent und im „Agathon“ 19 Prozent aller Kapitel einleiten. Auch Goethe hat den parabatistischen Einsatz in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ (I., Kapitel 11): „Es ist nun Zeit, daß wir auch die Väter unserer beiden Freunde näher kennen lernen“.¹⁶⁾

Der Dichter muß den Ausgangspunkt sorgfältig wählen. Es genügt nicht, die einzelnen Geschehnisse in zeitlicher Reihenfolge zu erzählen. Er muß an einem Punkte anfangen, der die Leser zu fesseln vermag, und es steht ihm frei, dann auf frühere Ereignisse zurückzugreifen.

Eine Handlung, die sich eintönig weiter entwickelt, wird uns in der Regel weniger fesseln, als eine solche, die sich nach verschiedenen Seiten verzweigt. Andererseits mache man keinen Mißbrauch mit Parallelhandlungen, sondern Sorge dafür, daß sie sich rechtzeitig berühren und in einander münden.

¹⁵⁾ Parabasis, eigentlich Übertreten, Abschweifen, in der altgriechischen Komödie Anrede des Dichters an das Volk durch den Chorführer, eine Dichtungsform, die besonders Graf Platen in seinen Lustspielen nachgeahmt hat.

¹⁶⁾ Über die Einsätze bei Heinse vgl. Dr. Edmund Rief, a. a. O., S. 13—19.

7. Die Spannungstechnik.

Man kann drei Arten von Spannungswirkungen annehmen:

1. Innere Spannung. Diese ist durch die Motive gegeben. Der Leser wird durch die Leidenschaft mitgerissen, seine Anteilnahme am Schicksal der Personen läßt ihn mit diesen und für diese Furcht und Hoffnung empfinden.

2. Die Spannung, die durch ein Abweichen von der regelmäßigen Chronologie erzielt wird, durch Verschweigen von Geschehenem oder durch Vorwegnehmen künftiger Ereignisse. Hierher gehört auch die vielfach gepflegte Spannungstechnik, die durch das Nebeneinanderlaufen mehrerer Stämme (Hauptpersonen oder Gruppen) bedingt ist, an spannender Stelle abzubrechen und nun einen andern Stamm vorzuschieben.

a) Das Vorwegnehmen einer Handlung. Manche Erzähler lieben es, gleich bei Beginn eines Romans eine bestimmte Situation zu schildern und dann erst zu erklären, wie es dazu gekommen ist. Sie greifen also dann in die Vergangenheit zurück. Es gibt sogar Erzählungen, die direkt mit dem Schluß einsetzen, z. B. die „Affaire Clémenceau“ von Alexander Dumas Sohn: der Held des Romans hat seine Frau umgebracht, und er schreibt nun für seinen Rechtsanwalt eine Verteidigungsschrift, in der er ausführlich auseinandersetzt, wie er zu diesem Verzweiflungsschritt gekommen ist.

b) Die Verzögerung (das retardierende Moment). Es ist ein beliebter Kunstgriff der Erzähler, an gewissen Stellen, wo die Handlung einen Höhepunkt erreicht hat, eine Verzögerung eintreten zu lassen. Dies kann deshalb geschehen, weil man einen Zustand, der längere Zeit dauert, nicht durch zu rasches Weiterführen der Handlung als momentan erscheinen lassen will. In der Regel aber wird man durch jenes Verfahren nur die Spannung des Lesers zu erhöhen suchen.

Dies darf allerdings nicht in so roher Weise geschehen, wie es in Kolportageromanen der Fall zu sein pflegt.

Karl Gottlieb Cramer und sein Genosse Christian Heinrich Spieß, zwei bekannte Verfasser von Räuberromanen, hatten eine merkwürdige Art, Spannung zu erzeugen. Sie schlossen die Kapitel vielfach mit Fragezeichen oder einigen Reihen von Gedankenstrichen ab, so daß sich der Leser das Entsetzliche, das nun folgen konnte, selbst ausmalen durfte. In Cramers Roman „Die Geheimnisse der alten Ägyptier“ endet das 2. Kapitel des 3. Bandes mit der Ohnmacht eines jungen Mädchens. Das nächste Kapitel aber lautet:

D r i t t e s K a p i t e l .

Frage: Wer ist denn das ohnmächtige Mädchen?
Antwort: Vielleicht erfahren wir's bald.

3. Eine dritte Art der Spannung ist die, wo der Leser bewußt getäuscht wird. Das kann durch wirkliches Nichtwissen der Personen in der Erzählung geschehen; es kann aber auch durch die Darstellung bewirkt werden, indem der Dichter durch unklare, irreleitende Darstellungen das Gegenteil des Geschehenen erraten läßt.¹⁷⁾

Die Mittel zur Spannung und Erweiterung der Geschichte lassen unzählige Modifikationen zu. Zumeist geschieht es in der Weise, daß die Erzählung sich bald an die eine, bald an die andere Figur anschließt und wir erst später den ganzen Vorgang übersehen. Oder die Handlung wird uns so geschildert, daß wir das Rätsel sehen, aber nicht lösen können, daß wir eine Aufklärung vermuten, die sich später vielleicht als irrig erweist. Oder das Verhältnis der Personen zu einander ist ein anderes als sie selbst glauben oder als der Leser glaubt. Oder die Handlung wird durch unerwartete Ereignisse verzögert usw.

Derartige Kunstgriffe, die Jahrzehnte lang beliebt waren, sind heute durchweg nur mehr in gewöhnlichen Unterhaltungsromanen und in Kolportageromanen üblich, doch können sie, geschickt angewandt, auch in besseren Romanen verwendet werden.

Am öftesten wird die Spannung hervorgerufen durch das Bestehen ungelöster Fragen, z. B. geheimnisvoller Exi-

¹⁷⁾ Dr. R. Müller-Ems, a. a. O. S. 39.

stenzen und Beziehungen, Absichten, deren Ziel nicht zu ergründen, Taten, deren Urheber zu ermitteln schwer ist, u. a. So ist Oliver Twist in Boz' gleichnamiger Erzählung eine rätselhafte Existenz. Für ihn interessieren sich viele Personen — warum? erfahren wir erst am Schlusse. Ralph (in Coopers „Sionel“) nimmt unerklärlichen Anteil an den Schritten des jungen Majors. Das Ende erst bringt die Lösung. Sonnenkamp in Auerbachs „Landhaus am Rhein“ hat eine dunkle Vergangenheit. Der Dichter weist vielfach darauf hin, z. B. durch Sonnenkamps Benehmen bei gewissen Gelegenheiten, durch die Bemerkungen des Fräulein Milch, durch die Abneigung des Dr. Fritz und des Professors Crutius, endlich durch das Erschrecken Sonnenkamps beim Anblick des Negers. Das Rätsel selbst löst sich am Schluß. Aber die Spannung darf nicht auf unnatürliche Weise erhalten werden. Der Dichter muß den Leser unvermerkt zu fesseln suchen. Dagegen fehlt Auerbach einmal im „Landhaus am Rhein“. Fräulein Milch, die die Vergangenheit Sonnenkamps kennt, erzählt der Frau Professorin alles. „Sie rückte näher, und leise, kaum hörbar, teilte sie der Professorin einige Tatsachen aus Sonnenkamps Leben mit. Die Professorin hielt sich mit beiden Händen an der Nähmaschine, die vor ihr stand. Es wurde kein Wort gesprochen.“ Besser wäre es gewesen, der Dichter hätte auch die Professorin im Unklaren gelassen, als so ungeschickt die unbewusste Spannung zu zerstören.

Jean Paul sagt in seiner „Vorschule der Ästhetik“, das Unentbehrlichste am Roman sei das Romantische. Heute sind wir aber darüber hinaus. Gewiß ist der Reiz des Überraschenden, des Wunderbaren geeignet, einen poetischen Zauber über die Handlung auszugießen und gewiß finden die romantischen Romane, sofern sie sonst billigen ästhetischen Ansprüchen genügen, auch heute noch dankbare Leser beim gebildeten Publikum, allein die ganze Richtung unserer Zeit verweist den Dichter auf das realistische Genre (realistisch im guten Sinne des Wortes).

Wenn der Dichter die Spannung auf eine Weise löst, die der vermutlichen Erwartung nicht entspricht, so ruft er **U b e r r a s c h u n g** hervor. Es ist dem Dichter erlaubt, den

Leser auf diese Weise zu täuschen, nur muß die Überraschung wohl begründet sein.

8. Die Einheitlichkeit.

Die Handlung muß endlich einheitlich sein. Die Einheit verleiht dem dichterischen Kunstwerk jene Solidität und Harmonie, die wir an den vollendeten Werken der Baukunst bewundern.

Goethe liebte es, ein geschaffenes Werk zu schematisieren, das heißt, die nackten Grundlinien seines Aufbaues herauszuheben. Hier haben wir bereits eine Bedingung dessen, was eine gute Geschichte zu nennen ist. Lassen sich nicht die einfachen Grundlinien des Aufbaues leicht ausziehen und bestimmt wiedergeben, läßt sich nicht kurz und kenntlich die Achse bezeichnen, um die sich das Ereignis dreht, zeigen sich vielmehr vielfältige Vernietungen und Verknotungen und beruht die Wirkung hauptsächlich in dem Ornamentalen, so liegt im Grundwesen eine Unzuträglichkeit, die den Einsturz und die Verwitterung im Laufe der Zeit unabwendbar macht.¹⁸⁾

Wie aber wird die Einheitlichkeit erreicht?

Nicht dadurch, daß die Vielheit des Geschehenen sich auf einen Helden bezieht — „denn vieles, ja unzähliges begegnet ja dem einzelnen, wovon manches sich nicht zu einer Einheit zusammenschließt; auch vollzieht der einzelne viele Taten, aus denen sich durchaus keine einheitliche Handlung ergibt“ (Aristoteles) —, sondern dadurch, daß jene Vielheit mit der Idee, d. i. dem Streben des Helden, in innerem Zusammenhange steht. An sich ohne Bedeutung und unverständlich erhält eine jede Begebenheit Wert und Erklärung durch ihre Beziehung auf das Ganze; keine Begebenheit darf vorkommen, die ohne Einfluß auf das Ganze dastände. Keine Situation, und wäre sie noch so poetisch dargestellt, ist berechtigt, wenn sie nicht dem Ganzen sich einfügt. Die notwendigen Begebenheiten und Situationen müssen

¹⁸⁾ Berthold Auerbach: Deutsche Abende. Neue Folge. Stuttgart, Cotta, 1867. S. 13.

aber auch vollständig in deutlicher Beziehung auf das Ganze vorgeführt werden; keine kann geändert oder herausgenommen werden, ohne daß das Ganze eine Lücke zeigt. Die Idee hält alles zusammen und schafft die Einheit. Ein Ziel ist es, dem alles zustrebt, ein Held ist es, auf den sich alles bezieht und in dessen Streben alle Enden der Handlung zusammenlaufen. „Die epische Einheit wird somit erreicht, wenn die epische Handlung einen bestimmten und lebendigen Zweck hat, auf den sie zwar nicht mit dramatischer Energie loseilt, der aber immer das schöne Ziel ihrer organischen Entfaltung wird. Das Ziel ist gleichsam die Krone des Baumes, hoch und voll zugleich, zu welcher nicht bloß der Stamm emporstrebt, sondern welche auch die zahlreichen Äste und Zweige in schöner Rundung zu bilden suchen“ (Gottschall).

In den ersten der neueren Romane fehlt die strenge Einheit gänzlich. Leicht erklärlich. Die Form des Romans war zwar gefunden, auch hatte man erkannt, daß nur die Wirklichkeit geeigneten Stoff für diese Dichtungsart liefern könne, aber die Technik mußte noch erlernt werden. So enthalten denn die ersten wirklichen Romane nichts, als eine Reihe unverbundener, interessanter Abenteuer, die nur dadurch unter einen Gesichtspunkt gebracht werden, daß ein einziger Held sie erlebt.

In Mendozas berühmtem Roman kommt Lazarillo zuerst zu einem Bettler, dann zu einem Geistlichen und weiter zu einem Edelmann, Klosterbruder, Kaplan, Alguazil und wird endlich mit der Magd eines Erzpriesters verheiratet. Nicht besser ist die Einheit gewahrt in Alemans „Guzman von Alfarache“, in Ubedas „Picara“, in Grimmelshausens „Simplizius“, in Lesages „Gil Blas“. Das sind hundert Abenteuer, die nur sehr notdürftig miteinander verbunden sind. Ebenso waren die Robinsonaden im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts. Abenteuer über Abenteuer ohne einen inneren Zusammenhang. Da kam Richardson. Er war der erste Dichter, der seine Romane zu künstlerischer Einheit gestaltete. Er machte nicht einen Helden mit vielen Abenteuern, sondern einen Helden mit nur einer Handlung zum Mittelpunkt seiner Dichtungen. Fielding, sein begabter Zeitgenosse, folgte ihm nach, erweiterte aber den Kreis des Ro-

mans dadurch, daß er der einen Haupthandlung oder vielmehr dem Streben des Helden eine Menge von ausgedehnten Hindernissen entgegensetzte. So gewann er eine Mannigfaltigkeit interessanter Ereignisse, die aber nicht zusammenhanglos erscheinen, weil das Streben des Helden sie vereinte. Smollet hingegen verfiel wieder in den alten Fehler. Unter den späteren Romanen zeichnen sich Gutzkows „Ritter vom Geiste“ durch eine sehr mangelhafte Komposition aus. Wir haben da nicht eine, sondern drei nebeneinanderlaufende Handlungen: den Prozeß Dankmars, Egons politische Laufbahn, Hackerts, Paulinens und anderer Geschichte. Alle drei Handlungen berühren sich flüchtig, nie erfolgt eine Verschlingung der Fäden.

Die Einheit fehlt ferner auch in vielen historischen Romanen, und zwar einzig deshalb, weil die geschichtliche und die erdichtete Begebenheit nebeneinander laufen, ohne daß die erstere die letztere wesentlich beeinflusst, und ohne daß beide sich an einem Punkte verbinden. Der Dichter hat in diesem Falle entweder die Geschichte gewaltsam herbeigezogen, um der erdichteten Begebenheit einen bedeutenderen Anstrich zu geben, oder er wollte die historische Tatsache in romanhafter Weise ausschmücken, weil er einsah, daß sie ohne eine Nebenhandlung zu sehr des dichterischen Interesses entbehren würde. So verwob Manzoni in die Geschichte seiner Verlobten einige Szenen aus der Geschichte Mailands, ohne daß diese die Entwicklung der ersteren bedingten; Samarow läßt neben den Staatsaktionen seiner Romane noch eine Liebesgeschichte laufen, die nichts damit zu tun hat; Bolanden desgleichen in seinen Ritterromanen; Cooper in „Lionel Lincoln“. In all diesen Romanen ist der Zusammenhang zwischen der geschichtlichen und der erdichteten Begebenheit sehr lose, die Einheit ist verloren.

In der Regel soll die *H a n d l u n g* nur das enthalten, was mit der Begebenheit des Romans auf das engste zusammenhängt, und alles muß ausgeschieden werden, was den Gang der Ereignisse nicht berührt. Dieses Gesetz muß umso mehr mit aller Schärfe betont werden, weil die Romandichter bei jeder Gelegenheit die Geschlossenheit des Kunstwerkes zu durchbrechen suchen. Zu welchem Zweck schildert

Keller so ausführlich das Fest der Schweizer und Künstler? Weshalb läßt Brachvogel in „Friedemann Bach“ den Intrigen Brühls einen solchen Raum? Ein Grund läßt sich in der Tat nicht auffinden. Indessen: diese Darstellungen sind frisch, sie zeugen von tiefer Menschenkenntnis, und deshalb nimmt der Leser sie gern in den Kauf.

9. Die Episoden und die Einlagen.

Durch das Gesetz der Einheit wird auch die Stellung der *Episoden* innerhalb des Romanganges bestimmt.

Zunächst ein wenig über die Episode im allgemeinen.

In den epischen Gedichten, die zum Teil aus älteren Liedern entstanden sind, durften bei der Verschmelzung nicht alle Teile, die sich nicht unmittelbar auf den Helden bezogen, wegfallen, ohne daß das Ganze an Schönheit und Mannigfaltigkeit Einbuße erlitten hätte. Diese Teile wurden deshalb als Episoden in den Rahmen des Epos eingefügt.

Es liegt ja auch im Wesen des Erzählers, der die ganze Erscheinungswelt mit gleicher Liebe umfaßt, der in ruhiger Behaglichkeit alles überschaut, sowie im Wesen der epischen Dichtung, die eine behagliche Breite liebt, daß auch die Episoden einer liebevollen Darstellung gewürdigt werden. Es sind das kleine Geschichten, die neben der eigentlichen Handlung laufen. Diese Nebengeschichten dürfen aber die Haupthandlung nicht überwuchern, müssen hinsichtlich der Länge zu ihr im genaueren Verhältnis, müssen mit ihr in lebendigem Zusammenhang stehen, auf sie einwirken, beschleunigend oder zurückhaltend. Diese Einwirkung ist am vollkommensten, wenn sie gegenseitig ist, d. h. wenn die Episode für die Entwicklung der Haupthandlung von Bedeutung ist und die Haupthandlung den Ausgang der Episode bedingt. Die Episode muß derartig mit der Haupthandlung verbunden sein, daß eine Loslösung unmöglich ist. In Freytags Roman „Die verlorene Handschrift“ laufen die Episoden: Hummel und Hahn, Fritz und Laura, selbständig neben der Haupthandlung, ohne sich ihr mehr zu nähern, als daß die Personen mit einander verkehren. Fehlerhaft ist es, wenn die Haupthandlung auf die Episode wirkt und diese nicht auf sie zurück-

wirkt. Die Haupthandlung ist ja nicht der Episode wegen da, sondern umgekehrt. Ferner muß die Episode zu Anfang oder in der Mitte eingefügt sein, nicht aber am Ende, weil da die Haupthandlung unser ganzes Interesse in Anspruch nimmt.

Sehr mangelhaft ist die Verbindung der Episoden mit der Haupthandlung in Scotts Roman „Das schöne Mädchen von Perth“. Die Komposition ist folgende.

Haupthandlung.	1. Episode.	2. Episode.	3. Episode.
Harry Gow liebt Katharina, das schöne Mädchen von Perth. Diese und ihr Vater müssen wegen Kegerie fliehen. Katharina wird angeblich zur Herzogin von Rothsay, der Gemahlin des Prinzen, gebracht. Sie findet auf dem Schlosse aber nur letzteren, welcher ihr Liebeserklärungen macht. Sie weist ihn ab, und Rothsay gibt nach. Der Prinz wird von seinen Begleitern, den Kreaturen Albanys, langsam getötet. Katharina läßt es dem Grafen von Douglas melden. Dieser kommt und läßt die Mörder hinrichten.	Herzog von Albany strebt nach der Herrschaft seines Bruders. Er will deshalb dessen Sohn, den Prinzen Gothsay, umbringen lassen, und lockt ihn nach dem Schlosse seiner Gemahlin, der Herzogin von Rothsay.	Bei Katharinens Vater lebt Conachar, Sohn eines hochländischen Häuptlings. Er kommt zu seinem Stamme und wird als Häuptling ausgerufen. Er liebt Katharina und ist deswegen feind Harrys. Zu ihm flieht Katharinens Vater. Bleibt bei ihm, bis Conachar mit seinem Stamme nach Perth zieht, um hier den Zwist mit einem anderen Stamme zu beenden.	Harry hat einem Freunde des Prinzen, Ramorny, die Hand abgehauen. Dieser stellt ihm nach, trifft aber aus einem Hinterhalte einen falschen. Dessen Witwe wählt Harry zu ihrem Verteidiger. Dieser besiegt den Mörder.

Harry Gow hört dies und tritt in die Reihen des feindlichen Stammes, um Conachar zu bekämpfen. Es gelingt ihm nicht. Conachar flieht. Der alte König vernimmt den Tod seines Sohnes. Er ahnt, daß Albany der Mörder gewesen. Aber er bestraft ihn nicht hart. Katharina und Harry verbinden sich.

Aus dieser Zusammenstellung dürfte hervorgehen, wie dürftig der Zusammenhang zwischen Episoden und Haupthandlung ist. Die 3. Episode hat sogar mit der Haupthandlung nur die Personen gemein.

In den Romanen des 17. Jahrhunderts überwuchern manchmal die Nebengeschichten die Haupthandlung, um schließlich ein unentwirrbares Knäuel zu bilden. Hat doch Urfés „Alstrée“ 45 Nebenhandlungen, die alle breitspurig erzählt werden, und Ulrichs „Octavio“ 48 Episoden!

Friedrich Schlegel sah in dem Roman ein Gemisch aus Erzählung, Gesang und anderen Formen. Er läßt also der Einwirkung fremdartiger Bestandteile in den Roman vollen Spielraum, und er hat in der „Lucinde“ von dieser Freiheit

reichlich Gebrauch gemacht. Auch Arnims „Gräfin Dolores“ zeigt durch ihre Überladung mit Episoden den Einfluß der romantischen Theorie.¹⁹⁾ Dagegen blieb de la Motte Fouqué durch sein angeborenes Erzählertalent vor derartigen Mißgriffen bewahrt.

Die gewöhnliche Art, wodurch der Fortgang der Handlung im Roman unterbrochen werden kann, ist 1. die durch Einfügung von Episoden, von eingelegten Erzählungen, entweder in der dritten Person oder in Form von Ich-Erzählungen oder von Geschichten, die von auftretenden Personen in der dritten Person vorgetragen werden (Rahmenerzählungen),
2. durch Einschlebung von Briefen oder Tagebüchern.

Es entsprach nicht der Neigung de la Motte Fouqués, durch weit ausgeführte Episoden Ruhepunkte in seiner Erzählung eintreten zu lassen. Das zeigt sich besonders, wenn wir seine historischen Romane mit denen Felix Dahns vergleichen. Dahn liebt es, kulturgeschichtliche Zustände durch ausführliche Episoden zu zeichnen. Man denke im „Attila“ an die Schilderung von Attilas Einzug in seine Hauptstadt und die farbenprächtige Ausmalung des Gastmahls vor der Festnahme Ildichos. Von solchen Freiheiten in der Komposition, die man dem Dichter besonders im historischen Roman gern nachsieht, hat de la Motte Fouqué wenig Gebrauch gemacht. Allerdings hat er, wenn er es einmal versuchte, darin auch ganz Gutes geleistet, wie in „Welleda und Ganna“ (II., Kapitel 3), wo er den Gegensatz des in der Technik des Belagerungskrieges unerfahrenen Germanen gegenüber dem Römer — ähnlich wie Dahn im „Kampf um Rom“ — recht hübsch ausführt.²⁰⁾

Das Muster einer künstlerisch eingefügten Episode finden wir in Schückings „Schloß Dornegge“, nämlich die Liebesgeschichte Ludwigs und Helenens. Helene muß zu Eugenie fliehen, ihr Vater sie zurückholen, Graf Boto geht mit ihm, gerät mit Jauffroy zusammen; dieser tötet ihn, und Eugenie,

¹⁹⁾ Friedrich Schulze: Die Gräfin Dolores. Dissertation. Leipzig, 1904. S. 67 ff.

²⁰⁾ Dr. Lothar Jenthe, a. a. O. S. 43 ff.

die Heldin, wird durch diese Episode nicht allein den Gemordeten, sondern auch den Mörder los.

Von dem Einfügen von Ich-Erzählungen macht Wieland ausgedehnten Gebrauch im „Agathon“ in der je zwei Bücher umfassenden Lebensgeschichte von Agathon und Danae. Goethe läßt in „Wilhelm Meister“ Ich-Erzählungen berichten von Wilhelm, Aurelie und Therese. In de la Motte Fouqués Romanen begegnen wir solchen Erzählungen nur zweimal, in „Welleda“ und in „Abfall und Buße.“

„Jörn Uhl“ enthält eine Menge Kleinwerk, Episoden der verschiedensten Art, die den Gang der Handlung aufhalten, aber den Leser zum Nachdenken anregen und so das Verständnis vertiefen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß dieses Verfahren dazu beigetragen hat, den Roman volkstümlich zu machen, denn das Volk liebt die behaglich sich ergehende Breite und sogar die Weitschweifigkeit, wenn nur der Erzähler zu packen versteht.

Die Sitte, im Roman von einzelnen Personen Geschichten erzählen zu lassen, finden wir reichlich angewandt im 1. Teil des „Don Quixote“. Doch hat Cervantes im 2. Teil derartige Einschaltungen vermieden und dies in der Einleitung besonders begründet. Man kann solchen Einlagen nur dann eine Berechtigung zuerkennen, wenn sie nicht um ihrer selbst willen da sind, sondern vom Dichter benutzt werden, um bei seinen Personen und seinen Lesern gewisse Stimmungen hervorzurufen. So können darin die Motive der Haupthandlung anklingen, wie es z. B. in der Novelle „Die wunderlichen Nachbarskinder“ in Goethes „Wahlverwandtschaften“ der Fall ist. In dieser Weise verwendet de la Motte Fouqué im „Réfugié“ die Erzählung der Gräfin von ihrer Jugendfreundin Elisa, der Jugendgeliebten von Roberts Vater (II, S. 249—265).²¹⁾

Der Brauch, im Roman die Prosaerzählung durch lyrische Einlagen zu unterbrechen, ist alt. Wir finden ihn z. B. schon im „Don Quixote“. Bertuch hatte in seiner Übersetzung dieses Werkes die Gedichte weggelassen, während Tieck sie wieder aufnahm. Lyrische Einlagen finden

²¹⁾ Dr. Lothar Jenthe, a. a. O. S. 46 f.

sich reichlich in den Romanen von Hermes und Miller; auch in der Lebensgeschichte Jung-Stillings sind sie vorhanden. Die entscheidende Lösung für die Verwendung derselben gab aber erst Goethe im „Wilhelm Meister“ und übte dadurch eine weitgehende Einwirkung auf die Romantiker aus.

Friedrich Schlegel sagte in seiner Abhandlung über „Wilhelm Meister“: „In Mignons und des Alten romantischen Gesängen offenbart sich die Poesie auch als die natürliche Sprache und Musik schöner Seelen.“²²⁾ Er leitet daraus in seinem Brief über den Roman das Gesetz ab: „Ja, ich kann mir einen Roman kaum anders denken als gemischt aus Erzählung, Gesang und anderen Formen. Anders hat Cervantes nie gedichtet, und selbst der sonst so prosaische Boccaccio schmückt seine Sammlung mit einer Einfassung von Liedern. Gibt es einen Roman, in dem dies nicht stattfindet und nicht stattfinden kann, so liegt es nur in der Individualität des Werks, nicht im Charakter der Gattung, sondern es ist eben eine Ausnahme von dieser.“²³⁾ In seiner „Lucinde“ hat Schlegel allerdings keine Gedichte, doch sollte ihre Fortsetzung eine große Menge von lyrischen Bestandteilen enthalten; Dorothea spricht von 59 schon fertigen Gedichten zur „Lucinde“.²⁴⁾

Das Hereinziehen von Lyrik in die Prosaerzählung ist eine Eigentümlichkeit aller von den Romantikern geschaffenen Romane. Wenn sich die Romantiker dabei auf Goethe als ihr Vorbild beriefen, so besteht hier doch ein großer Unterschied zwischen beiden. Goethe hat lyrische Einlagen nur, wenn die betreffenden Personen ihre Gefühle blos in dieser Weise recht deutlich zum Ausdruck bringen können; nur der Harfner, Mignon und Philine werden singend eingeführt. Gegenüber dieser sparsamen Verwendung bei Goethe hat Tieck seinen „Franz Sternbald“ überreichlich mit eingestreuten Liedern ausgestattet. In der meist recht oberflächlichen Technik der Einreihung dieser Einlagen war de la Motte Fouqué von Tieck abhängig. Nur wirken bei ihm die lyrischen Bestandteile noch

²²⁾ Friedrich Schlegel, seine prosaischen Jugendschriften, herausgegeben von Minor. II, S. 170.

²³⁾ Ebenda, II, S. 373.

²⁴⁾ J. M. Raich: Dorothea von Schlegel und deren Söhne. Mainz, Kirchheim, 1881. I, S. 53.

störender, weil er zum lyrischen Schaffen nicht geboren war. Töne der frohen, in die Schönheit der Natur hinausstrebenden Wanderlust, wie sie Eichendorff besonders im „Leben eines Taugenichts“ fand, die heute ein Gemeingut der Nation geworden sind, sind Fouqué nie gegliückt. Seine zahlreichen in die Romane eingestreuten Gedichte sind vergessen, und man kann dies mit Rücksicht auf ihren fast durchweg geringen poetischen Wert nicht bedauern.²⁵⁾

Auch Wieland, Heine u. a. führen dichtende Personen ein. Paul Heyse schaltet in seinem Roman „Im Paradiese“ (2. Buch, 4. Kapitel) sogar ein ganzes Puppenspiel in 3 Aufzügen ein.

Es ist nichts dagegen einzuwenden, daß man in einem Roman oder in einer Novelle auch einige Verse oder sogar ein ganzes Gedicht zitiert, sofern dies ausreichend begründet ist. Aber wenn man das Gedicht selbst macht, so Sorge man auch dafür, daß es inhaltlich und formell vollendet sei.

10. Gleichgewicht und Bewegung der Handlung.

Wir haben bisher die allgemeinen Forderungen behandelt, die man an den kunstgemäßen Aufbau der Handlung stellt. fügen wir noch hinzu, daß die innere und die äußere Handlung sich das Gleichgewicht halten sollen. Wiegt die erstere vor, so läuft der Dichter Gefahr, den Leser zu ermüden; läßt er der äußeren zu viel Spielraum, so wird das Interesse zu sehr ein bloß stoffliches.

Für ersteres kann Rousseaus „Héloïse“ angeführt werden. Wie ist da die magere Handlung auseinandergezogen! Wie wimmeln die Briefe von Ausrufungen ewiger Liebe und Treue! Das gefällt dem Leser einige Bogen hindurch recht gut, wenn aber diese Bogen schließlich zu zwei Bänden anwachsen, so verlangt er doch endlich etwas Greifbares.

Für letzteres können die zahlreichen Kriminal-Romane erwähnt werden, wo das ganze Interesse auf den Außerlichkeiten eines Mordes, einer Unterschlagung, eines Raubes,

²⁵⁾ Dr. Lothar Jenthe a. a. O. S. 38 ff.

einer Vergiftung, einer streitigen Erbschaft und den dadurch entstehenden Untersuchungen usw. beruht.

Für die Bewegung der Handlung gilt das Gesetz, daß sie eine ruhige, stetige sei. Sie gleiche, um ein verbrauchtes, aber treffendes Bild anzuwenden, den langsam in majestätischer Fülle dahingleitenden Wogen des Stromes. Der Dichter fahre nicht mit dem Schnellzug, aber auch nicht mit jener gelben Kalesche, die nach Immermanns Angabe drei Tage gebrauchte, um bei gutem Wege von Leipzig nach Dresden zu kommen. Er darf nicht zu Anfang jagen, damit er nicht zu schnell ermattet; er darf die Eile nicht bis zum Schluß versparen, damit er den Leser nicht langweilt. Die Bewegung sei lückenlos; sie schreite von einem Punkte zum andern stetig vor und werde über die ganze Dichtung harmonisch verteilt.

Somit kann man Walter Scott nicht recht geben, wenn er („Waverley“, Kap. 70) den Gang der Erzählung mit einem einen Berg hinunterrollenden Steine vergleicht: erst ist die Bewegung langsam; dann verstärkt sie sich immer mehr, und endlich, bald am Fuße des Berges angelangt, überspringt der Stein in großen Sätzen ganze Strecken. So, meint Scott, müsse auch die Erzählung erst langsam fortschreiten, aber dem Schlusse nahe, könne sie über Ereignisse hinwegeilen, so wichtig sie auch seien, die die Phantasie des Lesers bereits vorhergesehen.

Wenn der Dichter seinen Stoff gut behandelt, wird er ein weiser Rhapsode sein, wie ihn Goethe beschreibt: „Der Rhapsode, der die vollkommene Vergangenheit vorträgt, wird als ein weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das Ganze übersieht; sein Vortrag wird dahin zielen, die Zuhörer zu beruhigen, damit sie ihm gern und lange zuhören; er wird das Interesse egal verteilen, wo er nicht imstande ist, einen allzu lebhaften Eindruck geschwind zu balanzieren; er wird nach Belieben rückwärts und vorwärts greifen und wandeln; man wird ihm überall folgen.“

III.

Die Objektivität in der Erzählung.

„Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedichte nicht selbst erscheinen; er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Muse im allgemeinen zu hören glaubte.“

Goethe hat hier in wenigen Worten das Wesen der Objektivität charakterisiert, so daß zu ihrer Erläuterung nur wenig hinzuzufügen ist. Der Dichter soll ganz in seinem Werke aufgehen; er soll das Werk sein, und das Werk er. Er soll nur streben, seine Dichtung zum vollkommenen Ausdruck der Idee zu machen, die er darstellen will.

Glaubert hatte den Grundsatz — und äußerte ihn häufig — daß ein Autor nirgends in seinem Werke hervortreten dürfe. Den Grundsatz hat er z. B. in seiner „Madame Bovary“ aufs peinlichste befolgt. Nirgends unterbricht die Persönlichkeit des Autors den Lauf der Erzählung; mit großer Sorgfalt ist alles vermieden, was auf ihn hinweisen könnte. So sehr Balzac auch Realist war — er vermochte doch nicht ganz hinter seinen Werken zu verschwinden. Häufig schaltet er Ausrufe, Betrachtungen usw. ein,¹⁾ so daß man z. B. mit seinen Aussprüchen über die Frauen einen ganzen Band füllen konnte.²⁾ Alphonse Daudet apostrophiert sogar häufig seinen Leser, unterhält sich mit ihm, sucht ihm Interesse für seine Gestalten einzuflößen. Eigene Bemerkungen und Be-

¹⁾ Vgl. z. B. Eugénie Grandet. Paris, Calmann Lévy, 1900. S. 35, 77, 92, 124.

²⁾ Gabriel Deville: La femme et l'amour d'après H. de Balzac. 2. édition. Paris, Calmann Lévy, 1888.

trachtungen schaltet auch Raabe häufig ein. Es ist dies eine Eigenart dieser Dichter, die zwar auf realistischer Grundlage arbeiten, insofern sie immer von der Beobachtung ausgehen, deren Schaffenskraft aber nach der Seite der Phantasie hin überquillt.

Überhaupt ist es dem Romandichter nicht leicht, sich seines Ich so gänzlich zu entäußern, daß es spurlos in der Dichtung verschwindet. Es treten ihm schwer zu überwindende Hindernisse entgegen, Hindernisse, die teils in der Neuzeit, teils im Dichter selbst, teils in seinem Darstellungsmittel, der Sprache (spezieller der Prosa) begründet sind.

Den neueren Dichtern fehlt zum großen Teile die Objektivität der Alten. Sie vermögen eben nicht mehr mit jener Naivität an den Stoff heranzutreten, die den alten Epiker auszeichnet und das Wesen der Objektivität ausmacht. Naiv ist die reflexionslose Auffassung und Darstellung der Dinge, wodurch die Erscheinungswelt als etwas Gegebenes hingenommen wird. Die Neuzeit aber ist zu sehr von der Blässe des Gedankens angekränfelt, um mit dieser Naivität die Dinge betrachten zu können. So hat sich zwischen der Dichtkunst alter und neuer Richtung ein Gegensatz gebildet, der sich als naive und sentimentale Dichtung kundgibt. Beide Begriffe sind für Erklärung der Objektivität zu wichtig, als daß sie nicht eine kurze Erörterung verdienen.

„Der Dichter einer naiven und geistreichen Jugendwelt, sowie derjenige, der in den Zeitaltern künstlicher Kultur ihm am nächsten kommt, ist kalt, gleichgültig, verschlossen, ohne alle Vertraulichkeit. Streng und spröde, wie die jungfräuliche Diana in ihren Wäldern, entflieht er dem Herzen, das ihn sucht, dem Verlangen, das ihn umfassen will. Die trockene Wahrheit, womit er den Gegenstand behandelt, erscheint nicht selten als Unempfindlichkeit. Das Objekt besitzt ihn gänzlich; sein Herz liegt nicht, wie ein schlechtes Metall gleich unter der Oberfläche, sondern will wie das Gold in der Tiefe gesucht sein. Wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, so steht er hinter seinem Werke; er ist das Werk, und das Werk ist er; man muß des ersteren schon nicht

wert oder nicht mächtig oder schon satt sein, um nach ihm nur zu fragen.“³⁾ Wenn Schiller dem naiven Dichter eine scheinbare Unempfindlichkeit zuschreibt, so hat er das Richtige getroffen. Der naive Dichter bewundert nichts und tadelt nichts; keine glänzende Eigenschaft, weder Tapferkeit, Weisheit, Edelmut, weder aufopfernde Liebe der Gattin noch ausharrende Treue des Dieners; keine Schönheit der Natur, kein noch so freudiges oder schmerzliches Ereignis vermag ihn aus seiner scheinbaren Teilnahmslosigkeit aufzurütteln. Homer berührt mit keinem anerkennenden Wort die unerschütterliche Treue Penelopens, sie ist ihm durchaus selbstverständlich. Mit keinem Worte berührt er die leise aufkeimende Neigung Nausikaa zu dem göttlichen Helden Odysseus; selbst dann nicht, als der Moment des Abschieds naht, als Nausikaa, „geschmückt mit göttlicher Schönheit“, den göttergleichen Odysseus betrachtet und schmerzliche Gefühle ihren Busen durchziehen — selbst da nicht tritt er hervor, um mit zündenden Worten die schmerzlich-wonnige Empfindung des holden Mädchens zu schildern. Mit keinem Worte erwähnt Homer die freigebige Gastfreundschaft der Phäaken, sie ist ihm etwas, was sich von selbst versteht, etwas durchaus Natürliches. Er lebt eben in seinem Stoffe und dieser in ihm; der Stoff ist ein Teil seines Selbst geworden, darum kann er nicht über ihn reflektieren, ihn betrachten und seine Freude kundgeben.⁴⁾

Der moderne Dichter hingegen hat sich vom Stoffe getrennt, er ist der Natur entfremdet, wie seine Zeit es ist, deshalb bewundert er sie. Er fühlt sich nicht mehr als Kind der schönen Mutter Natur, deshalb entdeckt er täglich neue Reize an ihr und schwärmt für sie. Der moderne Dichter hat

³⁾ Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. Schillers sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe von Günther und Witkowski. Leipzig, Max Hesse, 1910. 17. Band. S. 499^f.

⁴⁾ „Die Alten stellten die Existenz dar, wir (die Neueren) gewöhnlich den Effekt; sie schilderten das Furchterliche, wir schildern furchterlich; sie das Angenehme, wir angenehm. Daher kommt alles Übertriebene, alles Manirierte, alle falsche Grazie, aller Schwulst: denn wenn man den Effekt und auf den Effekt arbeitet, so glaubt man ihn nicht fühlbar genug machen zu können.“ (Goethe: Italienische Reise, 17. 5. 1787.)

alles verloren, was den alten kennzeichnet, er mußte alles verlieren, weil auch seiner Zeit alles mangelt, was die alte besaß. Wo sich daher die Ueberbleibsel jener alten Zeit finden, da betrachtet sie der moderne Dichter als Vasen in der Wüste der Zeit und er wird leicht verführt, seinen Empfindungen Luft zu machen und die dargestellten Handlungen mit lyrischen Ergüssen zu begleiten. Wenn aber der Dichter es sich nicht versagen kann, jedes Ereignis zu beweinen, zu bejubeln oder zu belachen, so folgt daraus, daß er seines Stoffes nicht Herr ist, daß dieser ihn überwältigt.

Auch die Individualität des Dichters ist ein Hindernis. Er will seine Person nicht aufgeben, nicht sie in den Hintergrund drängen, ja sie verschwinden und nur sein Werk stehen lassen. Er will sich geltend machen, will zeigen, daß er, trotzdem er in seiner Dichtung mit so vielen Zungen redet, doch eine eigene Meinung besitzt. Und daraus entspringt die leidige Sucht, in einem Werke der Phantasie allgemeine Betrachtungen anzustellen.

Solche Bemerkungen sind umso weniger gerechtfertigt, als sie zumeist in einem losen Zusammenhang mit der Handlung stehen. Gerstäcker erzählt z. B., wie ein Packmeister auf der Eisenbahn einen Reisenden, der keinen Platz mehr finden konnte, im Packwagen mitnimmt, nachdem er von ihm eine Zigarre erhalten, und dann glaubt er folgende Betrachtungen anhängen zu sollen:

Eine Zigarre wirkt überhaupt oft Wunder, und die Menschen, die sich diesen Genuß aus dem einen oder andern Grunde versagen, wissen und ahnen gar nicht, wie sehr sie sich oft selber dadurch im Lichte stehen.

Mit einer Zigarre ist jeder imstande, augenblicklich auf indirekte Art eine Unterhaltung anzuknüpfen, indem man nur einen Reisegefährten um Feuer bittet. Ist dieser in der Stimmung, darauf einzugehen, so reicht er die eigene Zigarre zum Anzünden. Paßt es ihm aber nicht, so bleibt ihm immer noch ein Ausweg — er reicht dann dem Bittenden einfach ein Schwefelholz. Der Empfänger dankt, zündet seine Zigarre an, wirft das Holz weg und betrachtet sich als abgewiesen.

Mit einer dargebotenen Zigarre gewinne ich mir außerdem das Herz unzähliger Menschen, die der nicht rauchende Reisende in gemeiner Weise durch schnöde fünf- und Zehn-Groschenstücke gewinnen muß. („Der Polizeiagent.“ 1. Kapitel.)

Gerstäcker läßt in demselben Roman (6. Kapitel) einen seiner Helden einen flüchtigen Verbrecher verfolgen, den er auch in Ems sucht. Nach einer kurzen Beschreibung des Kurhauses heißt es über die (seither bekanntlich aufgehobenen) Spielsäle:

Es ist eine Schmach für Deutschland, daß wir noch diese vergoldeten Schandhöhlen in unseren Gauen dulden — es ist eine doppelte Schmach für die Regierungen, die sie begünstigen und gestatten, und alle die Opfer, die alljährlich fallen, müssen einst auf ihren Seelen brennen.

Napoleon III. hat die Spielhöhlen aus seinem Reich verbannt und die Spieler damit über die Grenzen getrieben. Geschah das aber nur deshalb, daß sie in Deutschland ihre gesetzliche Ausnahme finden sollten? Und müssen wir nicht vor Scham erröten, wenn wir dieses französische Unwesen mit französischen Marken und Marqueuren im Herzen unseres Vaterlandes eingeknistet finden? Aber es ist so. Trotz der gerechten Entrüstung, die allgemein darüber herrscht, müssen wir jetzt geschehen lassen, daß andere Nationen die Achseln darüber zucken und uns bedauern oder — verachten, müssen wir es geschehen lassen, sage ich, denn

„wollten wir alle zusammen schmeißen,
wir könnten sie doch nicht Lügner heißen.“

Wenn wir es denn aber trotz allem und allem unter unseren Augen so frech fortgeführt sehen, so gehört es sich, daß sich jeder rechtliche Mann wenigstens dagegen verwahrt, diese Schandbuben gutzuheißen. Das Ausland möge erfahren, daß die deutsche Nation unschuldig ist an diesem Werk und keinen Silberling von dem Blutgeld verlangt, das es einzelnen Fürsten einbringen mag. Hammerschlag auf Hammerschlag folge auf das Gewissen der Vertreter deutscher Nation, bis sie endlich wachgerüttelt werden — sie sollen sich wenigstens nicht beklagen dürfen, daß man sie nicht geweckt hätte.

Hamilton dachte freilich an nichts derartiges, als er das hell erleuchtete Portal betrat, an welchem ein galonierter Portier und ein sehr einfach gekleideter Polizeidiener — zur Wache, daß das heilige Spiel nicht etwa gestört würde — auf Posten standen.

Die ganze Einschaltung wirkt umso störender, als der Verfasser selbst sagt, daß Hamilton an nichts Derartiges dachte.

Mag der Autor über eine Sache denken, was und wie er will, wir Leser wollen seine Meinung nicht hören. Einem objektiv darstellenden Dichter wird man nie diese oder jene Meinung beilegen können. Er steht den Parteien parteilos, den Meinungen meinungslos gegenüber.

Ein drittes Hindernis liegt in dem Mittel der Darstellung, der *Sprache*. Die Sprache ist das Werkzeug des Verstandes und muß für die Phantasie erst vom Dichter umgearbeitet werden. Diese Umarbeitung gelingt aber selten so vollständig, daß die Sprache ganz und gar innerhalb der Grenzen des Dichterischen bleibt, sondern sie schweift immer noch leicht seitab in das Gebiet des Verstandesmäßigen; d. h. statt des sinnlichen Inhalts bietet sie Betrachtungen. Beim Romandichter ist die Verführung noch größer, weil die Prosa sich auf leichte Weise handhaben läßt und sich gern dem Willen des Dichters fügt. Viele Bemerkungen würden in metrischer Form unerträglich sein, während sie in Prosa ganz leidlich gut klingen. So entstehen die zahlreichen moralischen und philosophischen Betrachtungen in unseren neueren Romanen.

Jede Einmischung des Dichters in die Darstellung ist aber zu verwerfen. Betrachtungen dürfen nur durch *Personen* angestellt werden, und nur durch solche Personen, die sie wirklich anstellen können, und nur bei solchen Gelegenheiten, wo sie aus der Situation herauswachsen.

Aber unsere neueren Romandichter beachten das Gesetz der Objektivität sehr wenig. Sie haben, nach Spielhagens Ausdruck, den Roman zu einem Vehikel für alles mögliche Wissenswürdige und nicht Wissenswürdige gemacht, in dem sie alle klugen und dummen Gedanken, die ihnen so durch den Kopf gehen, niederlegen können.

Dr. Lambeck hat sich (im Programm 1874 der Stralsunder Realschule) der Mühe unterzogen, die Stoffe zusammenzustellen, die *Rousseau* in seiner „Héloïse“ länger oder kürzer behandelt. Es sind folgende:

Première Partie: Lettre 35, De la jalousie. — L. 46, Différence morale des sexes. — L. 48, Réflexions sur la musique française et sur la musique italienne. — L. 57, Raisonement sur le duel. — L. 62, Réflexions de Mylord Edouard sur la noblesse. — Deuxième Partie: L. 14, Fausses amitiés. Idée du ton des conversations à la mode. — L. 15, Critique de la lettre précédente. — L. 16, Où et comment il faut étudier un peuple. — L. 17, Difficultés de l'étude du monde. — L. 21, le portrait des Parisiennes. — L. 23, Description critique de l'Opéra de Paris. — Troisième Partie: L. 18, Réfutation solide des sophismes qui tendent à disculper l'adultère. — L. 21, de l'amant de Julie à mylord Edouard. Ennuyé de la vie, il cherche

à justifier le suicide. — L. 22, Réponse. Mylord Edouard réfute avec force les raisons alléguées par l'amant de Julie pour justifier le suicide. — Quatrième Partie: L. 9, Sur la politesse maniérée de Paris. — L. 10, La sage économie qui règne dans la maison de M. de Wolmar relativement aux domestiques et aux mercenaires, qu'il détaille à son ami, amène plusieurs réflexions et observations critiques. — L. 11, La description d'une agréable solitude, ouvrage de la nature plutôt que de l'art, où Mr. et Mme. de Wolmar vont se récréer avec leurs enfants, donne lieu à des réflexions sur le luxe et le goût bizarre qui règnent dans le jardin des riches. Idée des jardins de la Chine. — Cinquième Partie: L. 1, Eloge d'Abauzit, citoyen de Genève. — L. 2, Critique du luxe de magnificence et de vanité. Raisons de la charité qu'on doit avoir pour les mendiants. Egards dûs à la vieillesse. — L. 3, Education des enfants de Mr. et de Mme. de Wolmar. Critique judicieuse de la manière dont on élève ordinairement les enfants. — Sixième Partie: L. 5, Caractère, goûts et moeurs des habitants de Genève. L. 6, de madame de Wolmar à St. Preux. Elle combat ses maximes sur la prière et sur la liberté. — L. 7, de St. Preux à madame de Wolmar. Il défend son sentiment sur la prière et sur la liberté. — L. 8, Douceur du désir et charme de l'illusion. — L. 13, Vive peinture de l'amitié la plus tendre et de la plus amère douleur.

Solchen Abschweifungen gegenüber konnte Moses Mendelssohn mit Recht fragen, warum Rousseau nicht einen Band gesammelter Abhandlungen herausgegeben hätte.⁵⁾ Dieselbe Frage könnte man an Victor Hugo hinsichtlich der „Elenden“ richten.

In den „Misérables“ (in der ersten Ausgabe 10 Bände) nehmen nämlich die Episoden und die Abschweifungen mindestens ein Drittel des Raumes ein. Schon bald nach Erscheinen des Romans wies Courtat in seiner „Étude sur les Misérables“ darauf hin, daß in den 8 letzten Bänden, in denen es in dieser Hinsicht am schlimmsten bestellt ist, sich folgende Abschweifungen befinden:

3.	Band:	Waterloo	140	Seiten
4.	"	Le Petit-Picpus	116	" "
5.	"	Les amis de l'A-B-C	68	" "
7.	"	Quelques pages d'histoire	79	" "
	Id.	L'Argot	52	" "
8. u. 9.	"	Les Barricades	400	" "
10.	"	Les égouts de Paris.	100	" "
			955	Seiten

⁵⁾ Vgl. auch Jules Lemaitre: Jean-Jacques Rousseau. Paris, Calmann Lévy, 1909. S. 209.

Von den 8 Bänden mit 2783 Seiten sind also 3 Bände mit Abschweifungen gefüllt. Zudem hat Courtat nicht berücksichtigt: eine Abschweifung über den spanischen Krieg (im 3. Band), eine andere über Paris (im 5. Band, 55 Seiten), ferner die Kapitel Les Mines et les mineurs und Le Basfonds (im 6. Band, 22 Seiten), sodaß die Episoden also ein Drittel des ganzen Werkes bilden.⁶⁾

Auch Wilhelm Heinse hat in seine Romane ungemein viel Theoretisches und Belehrendes über Kunst, Musik usw. eingefügt. Emil Utitz⁷⁾ wirft die Frage auf, warum Heinse wohl zur Darstellung seiner wissenschaftlichen Ansichten, die er in „Hildegard von Hohenthal“ niederlegte, die Romanform gewählt habe und gibt dafür drei Gründe an:

1. die damalige Zeitgewohnheit, auch rein wissenschaftliche Anschauungen in dichterischer Form vorzutragen;
2. Beeinflussung durch die von Heinse viel gelesenen griechischen Dialoge;
3. Hoffnung, seine wissenschaftlichen Anschauungen durch den Roman einem größeren Publikum bekannt machen zu können.

Wie sehr das Erzählende in Heinses Romanen durch die theoretischen Teile quantitativ übertroffen wird, kann man aus folgender Berechnung ersehen (die Seiten sind nach der Heinse-Ausgabe Schüddekopfs gezählt):

	Summe der Seiten	erzählend	didaktisch
„Laidion“	168	113	55
„Ardinghello“	390	192	198
„Hildegard“	536	235	301
„Anastasia“	273	27	246
Zusammen	1367	567	800

Das Didaktische nimmt also in den späteren Werken Heinses immer mehr zu. Didaktisch sind in „Laidion“ 33 Prozent, in „Ardinghello“ 50 Prozent, in „Hildegard“ 56 Prozent,

⁶⁾ Edmond Biré: Victor Hugo après 1852. Univers, 27 juillet 1893.

⁷⁾ Wilhelm Heinse und die Ästhetik zur Zeit der deutschen Aufklärung. Halle a. S., 1906. S. 36.

in „Anastasia“ 90 Prozent. Mit der Handlung der Romane stehen die theoretisierenden Teile in keinem Zusammenhang; weder illustrieren sie weiter den Charakter der Personen, noch wachsen sie aus der Handlung heraus. Namentlich in der „Hildegard“ und ganz grob in der „Anastasia“ drängt sich die Empfindung auf, daß für Heinse die theoretischen Stücke die Hauptsache sind und die Handlung nur der notwendige Beihelf zur Darstellung ist.⁸⁾

Spielhagen verlangt von einem „dichterischen“ Roman: „daß er zuerst — und ich möchte sagen: und zuletzt — wie das homerische Epos, nur handelnde Personen kennt, hinter denen der Dichter völlig und ausnahmslos verschwinde, so, daß er auch nicht die geringste Meinung für sich selbst äußern darf: weder über den Weltlauf, noch darüber, wie er sein Werk im Ganzen, oder seine spezielle Situation aufgefaßt wünscht; am wenigsten über seine Personen, die ihren Charakter, ihr Wollen, Wähnen, Wünschen ohne seine Nach- und Beihülfe durch ihr Tun und Lassen, ihr Sagen und Schweigen exponieren müssen. Weiter: daß die handelnden Personen, wie im homerischen Epos, ständig in Bewegung sind, so daß die Gesamthandlung — an welcher sie alle, jede in ihrer Weise, partizipieren — nicht einen Augenblick ins Stocken gerät und daß die Gesamthandlung, über die laxere Praxis des homerischen Epos hinaus, wie einen bestimmten Anfang, so ein bestimmtes Ende hat und wenn sie ihren Lauf vollendet, wie bei jedem wahrhaften Dichterwerk, ein bedeutendes Stück Menschenleben und Treiben übersichtlich vor dem Leser liegt, so daß es als pars pro toto zwanglos genommen werden kann.“⁹⁾

Merkwürdigerweise ist Spielhagen selbst in seinen Romanen der Forderung vollständiger Objektivität nicht immer gerecht geworden. „Nie erhebt er sich vollständig frei über den Horizont des liberalen Parteigängers, und wie lebhaft er auch in seiner feinsinnigen ästhetischen Abhandlung für die Forderung eintritt, daß der Epiker vor allem sich unbedingte Objektivität der Anschauungen zu wahren suchen müsse, so

⁸⁾ Dr. Edmund Rieß, a. a. O., S. 77 ff.

⁹⁾ Neue Beiträge. S. 55.

wenig ist er selbst in der Praxis dieser Forderung gerecht geworden, und es ist in diesem Sinne für ihn bezeichnend, daß er diejenigen seiner Romanfiguren, denen er eine von der seinigen abweichende politische Überzeugung zuerkennt, auch in bezug auf die geistigen und moralischen Qualitäten, ja selbst auf ihre körperliche Beschaffenheit als minderwertige Geschöpfe darzustellen liebt, während er seine politischen Gesinnungsgenossen jederzeit als Gentlemen vom Scheitel bis zur Sohle hinstellt, wohlgeübt in allen geistigen und leiblichen Künsten.“¹⁰⁾

Einen andern Standpunkt vertritt Dr. Käte Friedemann in ihrer Abhandlung: Die Rolle des Erzählers in der Epik.¹¹⁾ Sie ist der Ansicht, daß Spielhagen im großen und ganzen durchaus konsequent verfährt, daß aber seine Theorie falsch ist, weil sie dem Wesen der Erzählungskunst widerspreche (S. 3). Sie glaubt, daß das Wesen der epischen Form gerade in dem Sichgeltendmachen eines Erzählenden bestehe. Das ist natürlich ein Irrtum, denn die epische Dichtung hat den Zweck, Ereignisse zu schildern.

Die ganze Beweisführung ist eigentlich überflüssig, denn es leugnet niemand, daß auch der objektivste Roman immer noch etwas Persönliches in der Auffassung, der Darstellung und der Sprache enthält. Das gibt sogar Zola in seiner bekannten Definition: „un coin de la nature, vu à travers un tempérament“ zu.

Zola will sagen: Der Schriftsteller gebe die Natur möglichst genau wieder, so wie er sie sieht, denn aus seinem Temperament kann er ja nicht heraus.

Dieses Temperament hat Zola so stark in sich gefühlt, daß man ihm sogar die Berechtigung bestritten hat, sich einen Naturalisten zu nennen.¹²⁾

¹⁰⁾ Paul Heinze: Geschichte der deutschen Literatur von Goethes Tode bis zur Gegenwart. 2. Auflage. Leipzig, F. A. Berger, 1903. S. 314.

¹¹⁾ Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, herausgegeben von Prof. Dr. Oskar F. Walzel. Neue Folge, 7. Heft, Leipzig, H. Haessel, 1910.

¹²⁾ Georg Brandes: Menschen und Werke. Frankfurt a. M. 1894. S. 225 ff. — Arno Holz: Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze. Berlin 1891. S. 133.

Die ältere Romantik erkannte das Gesetz der Objektivität nicht an. Für sie war die von Jean Paul geschaffene subjektive Darstellungsform, die romantische Ironie, vorbildlich. Jean Paul, der darin seinerseits wieder auf Sterne fußte,¹³⁾ hat die Neigung, seine Gestalten von Zeit zu Zeit beiseite zu stoßen und die Leser grausamen Lächelns daran zu erinnern, daß das Dargestellte nur ein Dargestelltes ist, nichts Wirkliches. Der Einfluß Jean Pauls tritt besonders deutlich im „Godwi“ hervor.¹⁴⁾ Auch hier beruft sich Brentano wie Jean Paul im „Hesperus“ auf Dokumente, die er von andern zur Bearbeitung erhalten haben will.

Auch de la Motte Fouqué konnte sich nicht von der Sitte seiner Zeit losmachen. Er, wie alle Romanschriftsteller der damaligen und auch noch der folgenden Epoche des Jungen Deutschlands, unterläßt es nicht, den Leser anzureden; nur in einigen seiner ersten Werke hat er dies vermieden.¹⁵⁾

Karl Gutzkow stellt gern philosophische Betrachtungen an; Gustav Freytag setzt in der „Verlorenen Handschrift“ oft über die Grenzen hinweg, um für seinen Humor Raum zu gewinnen; Holtei ist reich an sentimentalen Ergüssen. Am schlimmsten treibt es Brachvogel. In „Friedemann Bach“ beginnt er mit einem Nachruf an die entschwundene Rokoko-Zeit; das vierte Kapitel hat zehn Seiten ähnlichen Inhalts; einige Blätter weiter reflektiert er über die Empfindungen, die die Umgebung eines großen Mannes im Betrachter hervorruft. Im ganzen sind in „Friedemann Bach“ nahe an 200 Seiten auf Darstellungen zu rechnen, die nicht zur Sache gehören.

An sich sind diese Abschweifungen geistreich, manche glänzend, aber sie beeinträchtigen den ästhetischen Genuß, sind mithin unkünstlerisch.

Selbst Goethe, der doch eine so treffende Erklärung der Objektivität gegeben, vermochte nicht, dem klar erkannten

¹³⁾ Johann Czerny: Sterne, Hippel und Jean Paul. Ein Beitrag zur Geschichte des humoristischen Romans in Deutschland. (Forschungen zur neueren Literatur, herausgegeben von Munder, Band 27). Berlin, Alex. Duncker, 1904.

¹⁴⁾ U. Kerr: Godwi. Ein Kapitel deutscher Romantik. Berlin 1898.

¹⁵⁾ Dr. Lothar Jenthe, a. a. O., S. 51.

Gesetze zu folgen. In „Wilhelm Meister“ schildert er das Wiedersehen der beiden Liebenden mit folgenden Worten:

Wilhelm trat hinein. Mit welcher Lebhaftigkeit flog sie ihm entgegen! Mit welchem Entzücken umschlang er die rote Uniform! Drückte das weiße Atlaswestchen an seine Brust! Wer wagte hierzu beschreiben! Wem geziemt es, die Seligkeit zweier Liebenden auszusprechen! Die Alte ging murrend bei Seite, wir entfernen uns mit ihr und lassen die Liebenden allein.

Und so noch an manchen anderen Stellen, wo er in lyrische Betrachtungen ausbricht.

Solche Ergüsse von seiten des Dichters entspringen zwei Beweggründen. Einmal ist das Gefühl des Dichters so sehr erregt von der dargestellten Situation, daß er seiner Bewegung nur durch einen Ausbruch Herr werden kann. Zweitens sucht er den Leser noch mehr für das Geschilderte zu erwärmen, als nach seiner Meinung die bloße Erzählung vermöchte. Er gibt sich also ein Armutzeugnis; er gesteht seine Ohnmacht ein, solche Szenen ergreifend darzustellen. Und doch soll der Leser nur durch die Handlung bewegt werden, nicht durch die Worte des Dichters.

Man glaube nicht, daß die strenge Objektivität dem Dichter den Stempel der Unempfindlichkeit ausdrückte. Im Gegenteil, leuchtet nicht aus den homerischen Gedichten das tiefste Gefühl für Vaterland, Heimat, Familie, Freunde und alles, was dem Menschen teuer sein kann? Aber Homer liebt es nicht, mit diesen Gefühlen zu prunken; bescheiden legt er sie den Personen in den Mund.

Gutzkow verletzt das Gesetz der Objektivität in einer manchmal sehr plumpen Weise. Das folgende Beispiel stehe hier statt vieler:

Von Schlurck aber, den wir zum erstenmal in seinem geschäftlichen Tone kennen lernen, müssen wir gestehen, daß er nicht ganz derselbe war, wie wir ihn bei dem Kredenzen von Jaquesson und Geldermann-Deutz kennen lernten. Vielleicht findet er bei dem Italiener Lippi wieder den gewohnten Gleichmut seiner Stimmung und stärkt sich zu den Geschäften, die ihn in das Hotel des Prinzen Egon rufen, von denen das über Ackermann angedeutete ebenso sehr unsere Neugier spannen wird usw. usw. („Ritter vom Geiste“ III. S. 33.)

Das konnte mit wenigen Worten gesagt werden; statt dessen bietet der Dichter eine inhaltlose Plauderei.

Ähnlich macht es Bulwer an vielen Stellen, z. B.:

Der Leser möge mir verzeihen, wenn ich seiner Teilnahme an meiner Erzählung bis jetzt auch manches kleine Zwiesgespräch aufgebürdet habe und nun nochmals für kurze Zeit auf seine Nachsicht rechne. („Uram“ II, 4.)

Schlimmer noch macht es ein ungarischer Dichter, welcher eine Erzählung folgendermaßen einleitet:

Der Tod! Der Tod!

Weh' denen, die geboren, weh' denen, die noch nicht gestorben sind.

Schwer lastet auf uns die Hand des Allmächtigen!

Der Tod! . . . Der Tod! . . .

Blutige Tage, schwarze Nächte sind im Anzuge. Der Engel der Verwüstung hat sich auf den Weg gemacht. (Jofai: „Traurige Tage“, Kap. 1.)

Einige Dichter verletzen das Gesetz der Objektivität, indem sie aus ihrem referierenden Vortrage heraustreten und die Funktionen eines Richters sich anmaßen. Sie fordern das ethische Urteil des Lesers heraus und unterziehen die Handlungen dieser oder jener Person einer Kritik:

Hakert hatte oft große Regungen und verfiel sogleich wieder, bei der geringsten Verletzung, in die niedrigen. Wir haben gesehen, wie er der Rache fähig war! Man hatte ihn furchtbar entwürdigt, hatte ihn durch jene Züchtigung wie ein Tier mit Füßen getreten, aber statt offen seinem Gegner gegenüber zu treten, tötete er ihm durch die raffinierteste Grausamkeit sein Eigentum! Ihn zu verdammen ist jedem Pflicht. Wer wird ihn beschönigen wollen? Aber wer wird auch so weichlich sein, nur die Menschen menschlich zu finden, die nach den Regeln des Katechismus entweder gut oder böse sind, für den Himmel oder die Hölle passen, nur Liebe oder Abscheu erregen? (Gutzkow: „Ritter vom Geiste“. Bd. VI. 148.)

oder

Da wir wissen, daß dieser junge Gottesgelehrte es verschmähte, auf Grund einer Heirat mit dem ältesten Fräulein Gelbsattel befördert zu werden und es vorzog, dies stille und wenig einträgliche Vikariat auf dem Lande zu übernehmen, so empfinden wir wohl eine gewisse Hochachtung vor ihm. (Ebendasselbst VII. 92.)

Ähnlich macht es Fielding häufig in „Tom Jones“.

Abgesehen davon, daß in diesen Beispielen das Gesetz der Objektivität in gröblichster Weise verletzt wird, sind sie denn doch wohl das Argste, was dem Leser geboten werden

kann. Heißt das nicht, ihn in seiner Denkkraft bestärken? Heißt das nicht, ihm ein anderes Urteil unterschieben, ihm sein eigenes rauben?

Levin Schücking pflegte in seinen Romanen die Leser anzureden. Er spielt gleichsam den Regisseur, indem er Erläuterungen zu den geschilderten Szenen gibt. Erst in seinen späteren Werken wandte er sich mehr der objektiven Technik zu.

Nicht allein Reflexionen sind unkünstlerisch, sondern überhaupt jedes Erscheinen des Künstlers hinter seinem Werke, jeder Versuch, mit dem Leser in persönliche Beziehung zu treten. Hierhin gehören z. B. die in vielen Romanen üblichen Wendungen: „Unser Held“ oder „unsere Leser“, „unsere Geschichte“,¹⁶⁾ sowie auch jede Anrede an den Leser.

Und doch finden sich sogar bei den gewandtesten Erzählern solche Verstöße sehr häufig:

In dem Augenblick, wo wir den Faden unserer Erzählung wieder aufnehmen, finden wir Edwin am offenen Fenster eines Gasthofes sitzend, ziemlich in demselben Aufzuge, in dem wir ihn damals in jener ersten Mondnacht kennen lernten. (Paul Heyse: „Kinder der Welt“, 5. Buch, 1. Kapitel.)

Um dies zu erklären, müssen wir ein Geheimnis enthüllen, das unsere Künstlerin bisher sorgfältig vor jedermann und, so gut es anging, vor sich selbst gehütet hatte. (Paul Heyse: „Im Paradiese“, 7. Buch, 3. Kapitel.)

Das zweite Buch seiner „Kinder der Welt“ beginnt Paul Heyse wie folgt:

Wer es unternimmt, eine „wahre Geschichte“ zu erzählen — und die unsere ist so aktenmäßig beglaubigt, wie irgend eine, die ein Romanschreiber jemals als „aus Familienpapieren mitgeteilt“ auf sein Gewissen nahm — wer das Leben darstellt, wie es erlebt, nicht erdichtet wird, muß sich auf allerlei Einrede und Widerspruch gefaßt machen. Das Unwahrscheinlichste ist bekanntlich das, was am häufigsten geschieht, und nichts findet wiederum weniger Glauben, als was niemand bezweifelt: daß es Ausnahmen von der Regel gibt. Auch auf der Bühne sind wir es nicht gewohnt, daß ein Liebhaber eine Charakterrolle spielt, so wenig es den Lesern dieser durchaus wahr-

¹⁶⁾ Paul Heyse („Kinder der Welt“, 1. Bd., S. 5): „In der Nacht, in der unsere Geschichte beginnt, war es usw.“ Zola gebraucht in solchen Fällen regelmäßig den Ausdruck: Ce jour-là (An jenem Tage). So unbestimmt diese Wendung auch ist — sie ist auf alle Fälle genügend.

haftigen Geschichte einleuchten wird, wenn wir die urkundlich nachgewiesene Tatsache berichten, daß Edwin, seinem freiwilligen Gelübde getreu, wirklich das Ende der Woche heranzwartete, ehe er das gefährliche Haus in der Järgergasse wieder betrat, ja daß er selbst noch eine Verschärfung hinzufügte, indem er erst es Nachmittag werden ließ und bis dahin sich wie sonst beschäftigte. Daß wir wissen, wie alt er geworden, ehe ihn die erste Liebe besiel, macht die Sache nur unglaublicher, da „Kinderkrankheiten“ in reiferen Jahren nur um so heftiger aufzutreten pflegen. Von seiner Philosophie, von dem Einfluß dieser gestrengen Wissenschaft auf seine Gemütsart haben wir noch zu wenig Proben erhalten, um seine stoische Enthaltbarkeit daraus zu erklären. Wie sich's damit aber auch verhalten mag: als er endlich an jenem Sonnabend nachmittag den verhängnisvollen Weg antrat usw. . . .

Was in dieser Einleitung enthalten ist, ist entweder überflüssig, da wir einen Dichter nie danach fragen, ob seine Geschichte wahr ist oder nicht, oder hätte in einer anderen Form gesagt werden müssen, die nicht gegen die Objektivität verstößen hätte.

Der humoristische Roman freilich setzt sich absichtlich über die oben formulierte Regel hinweg. Er legt es darauf an, mit dem Leser in steter persönlicher Beziehung zu bleiben. Eine gemütliche Unterhaltung mit ihm ist dem Dichter Bedürfnis. Er ironisiert sich selbst, den Leser, die Personen, die er schildert, und spricht den Gesetzen der Poetik offen Hohn.

Auch besonders gemütvolle Dichter, wie Wilhelm Raabe, Gustav Frenssen, nehmen für sich die Freiheit in Anspruch, sich entweder zu dem Helden oder an den Leser zu wenden:

Die verehrlichen Leser werden gebeten, sich den Erzähler vorzustellen, wie er steht, seine Historie gleich einer Frucht in der Hand hält, wie er mit bedenklicher Miene sich abmüht, den Kern aus der Schale zu lösen, und sehr in Sorge ist über die inhaltvolle Frage: was wird man dazu sagen?

Da gibt es Leute, die haben sehr scharfe Zähne und gebrauchen sie mit Lust, und Leute gibt's, welche gar keine Zähne haben. Wieder gibt es Leute, welche sehr leicht „lange“ Zähne bekommen, und Leute, welche an hohlen leiden. Zähne „wie Perlen“ sollen ziemlich selten geworden sein in der Welt, und falsche Zähne sollen im Überfluß vorhanden sein. Letzteres behaupten die bösen Zungen, und das kann dem Erzähler in einer Hinsicht angenehm sein, denn es bringt ihn auf diese nützlichen Glieder selber. O, was für Zungen es in der Welt gibt! Spitze, scharfe, stumpfe, laute, leise, süße, bittere, silberne, biedere, giftige, wohlmeinende, falsche, ehrliche, glatte: — und für so viele und vielgeartete Zungen nur e i n e Frucht!

Das Amt eines Geschichtenerzählers ist viel schwerer, als sich die Leute meistens vorstellen, und am Ende kann der Beste nicht mehr tun, als seinen Apfel schälen und sprechen: Da, nehmt, oder laßt's bleiben. Kern oder Schale, wie es euch beliebt. Haltet euch lobend an das eine oder tadelnd an das andere; oder lobt und tadelt beides oder keines von beiden. Unser einer muß auch in manchen sauren Apfel beißen, und ihr Leute, die ihr euch über irgend ein Buch ärgert, wißt gar nicht, wie glücklich ihr seid, daß ihr es nicht zu schreiben brauchtet. (Wilhelm Raabe: „Die Leute aus dem Walde“. 13. Kapitel.)

In „Jörn Uhl“ (7. Kapitel, S. 132 ff.) bringt Frenssen folgende Apostrophe:

Jörn Uhl! Wer ist in der Zeit dein Bildner gewesen, da der Menscheng Geist weich wie Wachs ist, das auf Eindruck wartet? Wer war dein Führer in der Zeit, wo die Eltern uns nicht mehr halten können und andere Leute nicht nach den Zügeln greifen, die hinter uns dreinschleifen, wo wir die Straße hinunterrasen, die auf den Marktplatz des Lebens führt, auf jenen Platz, wo das Schicksal so ernst fragt: „Was bist du wert?“ Denn so steht es ja: In allen Lebenszeiten haben wir bestellte Ratgeber und Führer, Eltern, Schule und Gesetze, Erfahrungen, Frauen, Sorge und Not; aber in den Jahren, wo ein Frühlingssturm nach dem andern den jungen überschlanfen Bäumen über die Köpfe fährt, da sind wir ungestützt und unberatener. Hei, wie knackte es! Wie stoben die Blätter! Wir haben Narben davon an der Seele und kahle Stellen im Gezeig.

Der alte Dreyer ist Jörn Uhls Lehrer in allen Dingen des praktischen Berufs gewesen; Jasper Krey aber hat ihn auf die weiten, weglosen Felder der allgemeinen Lebensweisheit geführt. Klaus Uhl saß im Wirtshaus und redete kluge Worte und wußte und kannte alles. Sein Sohn mußte zu dem kleinen krausen Jasper Krey hinübergehen und wurde dort unter dem Strohdach zu eigenem Nachdenken geführt, und holte sich dort unter der Hauswand die erste Lebenskunde. Die Bedeutung dieser Stunden war aber um so größer, als hier Mannesalter und Knabenalter zusammenkamen, so daß beide sich gleich hoch einschätzten und es also zu geraden, ehrlichen Debatten kam. Wo lernten wir am meisten? In den Schulen? In den Hörsälen? Von den Professoren? Wir lernten das Meiste, als wir auf freies Feld gingen und aufzufliegen versuchten, so gut es ging.

Eine weitere Gefahr für die Objektivität entspringt aus einer verfehlten Anlage der Handlung, oder einer mißlungenen Durchführung der Verwicklung. So geschieht es denn, daß sich die Handlung nicht aus sich selbst fortbewegen kann, sondern der Hilfe des Dichters bedarf. Dies ist besonders der Fall, wenn der Dichter in die Lage kommt, sagen zu müssen: „Und er erzählte, was wir bereits wissen“, oder wie Heyse („Kinder

der Welt“, 1. Buch, S. 23) ein Kapitel beginnt mit den Worten:

Wir haben hier das Wenige nachzuholen, was von dem bisherigen Leben der beiden Brüder zu sagen ist. Oder wenn er, um einen Uebergang zu finden, folgende Wendung gebraucht:

Das Billett der Madame Ludmer führt uns in die lange nicht betretene Salonsphäre zurück, oder wenn er, um das Benehmen seines Helden zu erklären, selbst hervortritt, wie Keller im „Grünen Heinrich“. Oder wenn er, um Auslassungen zu erklären, folgende Entschuldigung gibt:

Jetzt begann der Richter. Es ist höchst zu bedauern, daß wir kein umständliches und ins Einzelne gehende Memoire über diese Verhandlung haben, als eben nur die Verteidigung des Gefangenen. (Zulwer: „Aram“ V. 5.)

Goethe hat in geschickter Weise in den „Wahlverwandtschaften“ diese Klippe vermieden. Zu gleicher Zeit sind bedeutende Szenen vorgegangen zwischen dem Hauptmann und Charlotte, sowie zwischen Eduard und Ottilie. Letzteren Vorgang beschreibt der Dichter selbst. Den ersteren aber führt er in folgender Weise vor:

Charlotte suchte bald in ihr Schlafzimmer zu gelangen, um sich der Erinnerung dessen zu überlassen, was diesen Abend zwischen ihr und dem Hauptmann vorgegangen war.

Und nun, als wenn vor den Augen der sinnenden Frau sich jene Szenen nochmals abspielten, erzählt der Dichter den ganzen Hergang.

Goethes „Wilhelm Meister“ hat im ganzen einen hohen Grad von Selbständigkeit. Nach ihm sind Spielhagen, Freytag und Auerbach zu nennen. In neuerer Zeit haben sich besonders die realistischen Romandichter bemüht, objektiv zu bleiben.

Die Darstellung der Charaktere und des Seelenlebens.

Der Dichter muß uns mit den Personen seines Romans in jeder Weise bekannt machen. Sie sollen uns werden wie gute Bekannte, deren Fehler und Vorzüge wir kennen, deren Herz bis in die entferntesten Winkel offen vor uns liegt. Im Romane sollen auch „die geheimnisvollsten und zusammengesetztesten Geschöpfe der Natur vor uns handeln, als wenn sie Uhren wären, deren Zifferblatt und Gehäuse man von Kristall gebildet hätte; sie zeigen nach ihrer Bestimmung den Lauf der Stunden an und man kann zugleich das Räder- und Federwerk erkennen, das sie treibt“ (Goethe). Die Darstellung muß demnach naturwahr sein, und das kann sie nur dann, wenn der Dichter tiefste Kenntnis der Menschheit im allgemeinen wie des menschlichen Herzens im besonderen besitzt. Wer die Menschen nicht kennt, weiß nicht, wie die Leidenschaften wirken und sich kundgeben. Talent allein reicht nicht hin, wie die Jugendwerke der meisten Dichter beweisen. Man könnte in gewisser Hinsicht jener sonst engherzigen Bemerkung recht geben: der Romandichter dürfe nicht vor dem vierzigsten Jahre zu produzieren anfangen.

Daß zur naturwahren Darstellung der Leidenschaften auch tiefes Gefühl gehört, ist selbstverständlich. „Der Schriftsteller, der mich zum Weinen bringt,“ sagt Horaz, „muß selber vorher geweint haben,“ und Fielding setzt hinzu, er habe über alle Stellen, die seine Leser zum Lachen gebracht, selbst zuerst das herzlichste Vergnügen gehabt.

Lebendige Erfahrung ist also für den Romandichter eine Grundbedingung. „Deshalb ist gerade bei diesem Teile des

künstlerischen Schaffens durch Lehre weniger zu helfen, als bei jedem anderen. Die Poetik des griechischen Denkers, wie sie uns erhalten ist, enthält über die Charaktere nur wenige Zeilen. Auch in unserer Zeit vermag die Technik nichts, als dürftige Regeln aufzustellen, welche den Schaffenden nicht einmal wesentlich fördern. Was diese Regeln für die Arbeit geben können, trägt der Dichter im ganzen sicher in sich, und was er nicht hat, vermögen sie ihm nicht zu geben.“¹⁾ Regeln können nur den Zweck haben: über die Punkte Aufklärung zu geben, die der Dichter, bei dem tiefe Erfahrung sich mit hohem Talent verbindet, bei Darstellung der Personen unbewußt berücksichtigt, sowie jungen Dichtern einen Fingerzeig zu geben, wonach sie bei Ausbildung ihres Talentes zu streben haben.

Das Gefühlsleben ist es, das im Roman zur Darstellung gelangt, also das Gemüt im weitesten Umfange, weil dieses das wahre Wesen des Menschen bildet. Der Dichter muß daher genaue Kenntnis des menschlichen Gemütes besitzen, wie es sich durch Nationalität, Geschlecht, Alter, Stand und Bildung zu einem Ganzen zusammensetzt.

1. Die Nationalität.

Die Nationalität zeigt sich besonders im Ausdruck der Leidenschaften, hauptsächlich der Liebe. Ein deutsches Mädchen liebt anders als ein französisches; deutsches Ehrgefühl gibt sich anders kund als das spanische. Fink in „Soll und Haben“ wäre gewiß nicht Fink, wenn er in Deutschland geboren wäre. Denn eine solche souveräne Verachtung des Philistertums, aber auch eine solche Verspottung alles dessen, was deutschem Gemüte als ein Heiligtum gilt, findet sich nur bei einem Amerikaner. Auch innerhalb der Nationalität gibt es wieder Unterschiede; erinnert sei nur an die Rheinländer und Westfalen, die sich fast gegenüberstehen. Schücking hat in seinem „Paul Bronckhorst“, Immermann in seinem „Münchhausen“ westfälisches fühlen und Denken in meisterhafter

¹⁾ Freytag: Technik des Dramas. 9. Auflage. S. 216.

Weise dargestellt. Ebenso Nuerbach im „Landhaus am Rhein“, Clara Viebig, Rudolf Herzog u. a. das Leben der Rheinländer, Reuter in „Ut mine Stromtid“ das mecklenburgische. Doch müssen diese Eigentümlichkeiten unbeschadet der individuellen angewandt werden.²⁾

2. Das Geschlecht.

Der geschlechtlichen Eigentümlichkeiten und Unterschiede gibt es unzählige. Aber wer sollte sie aufzählen und was würde eine solche Aufzählung nutzen? Für den männlichen Dichter ist es schwer, weibliche Charaktere naturwahr darzustellen. Wie verunglückt ist Schillers Amalie! So äußert kein Mädchen bei normalem Geisteszustande seine Gefühle. Lessings Minna ist ein höchst liebenswürdiges Geschöpf, doch ist die Offensive, die sie gegen Tellheim ergreift, wohl wenig weiblich. Ungeheuerlich ist Hoffmanns Euphémie in den „Elixieren des Teufels“. Wie konnte der Dichter nur glauben, uns durch eine solche Mischung von wütender Wollust, kalter Grausamkeit und Niedertracht anzuziehen? In Sacher-Masochs Novelle „Venus im Pelz“ sieht Wanda Severin zum ersten Male und schon beginnt sie: „Mir ist die heitere Sinnlichkeit der Hellenen, Freude ohne Schmerz — ein Ideal, das ich in meinem Leben zu verwirklichen strebe. Denn an jene Liebe, welche das Christentum, welche die Modernen, die Ritter vom Geiste predigen, glaube ich nicht. Ja, sehen Sie mich nur an, ich bin weit schlimmer als eine Ketzerin, ich bin eine Heidin.“ Ist bei einem Weibe eine solche Kühnheit dem fremden Manne gegenüber wohl denkbar? In derselben Novelle aber findet sich ein feiner Zug: Severin erzählt Wanda von den feinen Händen seiner Tante. Wanda, die von aller Weiblichkeit emanzipierte Wanda, blickt unwillkürlich auf die ihren.

Unsere Romanliteratur hat natürlich auch Frauengestalten aufzuweisen, auf die wir stolz sein können; voran Goethes Philine in „Wilhelm Meister“. Diese Mädchengestalt ist in der Tat ein poetisches Kunststück. Wie wenig fehlte, und die holde Gestalt wäre widerwärtig, gemein geworden. Aber

²⁾ Karl Bleibtren: Das Nationale in der Poesie. Magazin für Literatur. 65. Jahrgang (1896) Nr. 12, Sp. 380—384.

so hat Goethe ein Mädchen geschaffen, das eine verdorbene Unschuld genannt werden kann. Sie ist verdorben, aber sie weiß es nicht, es ist einmal ihre Natur und diese allein ist ihre Göttin. Wäre sie fromm, sie würde es mit derselben Grazie sein.

Gutzkow schuf in Melanie („Ritter vom Geiste“) ein Mädchen, dem nichts in der Welt mehr ein Geheimnis ist, dem als vierzehnjährigem Mädchen das schlimmste widerfuhr — aber dieser Erscheinung fehlt die Natürlichkeit, die Philine auszeichnet. Melanie besitzt zu viel Selbsterkenntnis, als daß sie in dem Maße anziehend wirken könnte, wie Philine. Dafür aber ist sie pikant, feck, frivol; sie scherzt über das Heiligste mit übermütigem Bewußtsein und darin liegt ein dämonischer Reiz.

Erwähnt sei auch Freytags Ilse („Die verlorene Handschrift“), eine Frau voll Hoheit und Reinheit.

Endlich die reiche Galerie der Spielhagenschen Frauengestalten. Melitta, Emilie von Breesen, Helene (in den „Problematischen Naturen“), Clärchen, Ottilie, Tante Bella, Antonie („Die von Hohenstein“)³⁾ usw. Ein schönes Hausfrauenbild voll unmittelbarster Wahrheit hat Eliot in der „Mühle am Floß“ geschaffen. Besonders charakteristisch für ihr sorgsames Gemüt ist folgender Zug:

Als Tom, der lang ersehnte Tom in die Ferien kommt und vom Wagen steigt, ruft Frau Tulliver: „Da ist mein lieber Junge. Aber du himmlische Güte, er hat keinen Kragen um; gewiß hat er den unterwegs verloren, und nun ist das Duzend nicht mehr voll!“ (I. S. 33.)

In neuerer Zeit haben die Romandichter es sich weniger angelegen sein lassen, Frauen von einfacher, gesunder Natürlichkeit, als vielmehr emanzipierte Weiber zu schildern.

„Das Überweib, so klagt Leo Berg, ist eine wahre Landplage geworden. Doch nennt es sich noch lieber das dämonische Weib. Die Frauen, die hier in Betracht kommen, sind gewiß nichts Höheres, sondern nur etwas Sinnlicheres.“⁴⁾

³⁾ Dr. Ernst Heilborn: Die Dame. Ihr Lebens- und Werdegang in der deutschen Literatur. Velhagen & Klasing's Almanach 1910, S. 42—63.

⁴⁾ Leo Berg: Der Übermensch in der modernen Literatur. Leipzig und München 1897.

Die französische Literatur ist sehr reich an Mädchen- und Frauengestalten, von den reinsten bis zu den perverfesten.⁵⁾

Die dichtenden Frauen wissen selten naturwahre männliche Charaktere darzustellen. Sie malen durchweg zu ideale Gestalten; Männer von eiserner Willenskraft, von imponierendem Auftreten, von staunenerregender Wissensfülle. So die Männergestalten der Marlitt, der Wilhelmine von Hillern, der Eliot. Dagegen haben z. B. Marie v. Ebner-Eschenbach, Clara Viebig, Nanny Lambrecht, Enrica von Handel-Mazzetti u. a. es verstanden, auch Männercharaktere scharf zu zeichnen.

3. Das Alter.

Auch die Einflüsse des Alters sind zu berücksichtigen, weil es in hohem Grade auf die Denk- und Fühlweise einwirkt. Gottfried Keller stellt zuerst seinen Helden als einen sehr intelligenten jungen Mann vor, dessen Gehirn sich mit Gedanken trägt, die sonst nur gereifte Männer belästigen. Die Selbstbiographie, die er entworfen, geht weit über die Kraft eines achtzehnjährigen Jünglings hinaus. Und wie kindisch ist später das Benehmen des Zwanzigjährigen! Freytags Ilse fehlt der Duft der Jugend. Sie ist weit mehr in sich gefestigt, als sie es den Umständen nach sein kann. Laura andererseits ist doch zu sehr Backfisch. Übertrieben ist ihre Entführungsgeschichte. Laura ist trotz ihres Backfischturns schon zu gereift, um so etwas mit sich geschehen zu lassen.

4. Der Stand.

Die Verfasser der ersten neueren Romane waren um die sozialen Verhältnisse ihrer Helden sehr unbekümmert. Diese Helden leben und lieben in den Tag hinein; sie haben so viel innere oder äußere Erlebnisse, zeigen so viele schöne Gedanken und Empfindungen, haben so viele Abenteuer zu bestehen, daß die Frage, wovon und wie sie

⁵⁾ Jules Bertaut: La jeune fille dans la littérature française. Paris, Louis Michaud, 1910.

leben, kaum gestreift wird. Sie sind echte Dichterfinder, in denen ihr geistiger Vater allein dichtet und denkt und die an der Welt nur die Ideale interessieren, die die Menschheit sich geschaffen hat.⁶⁾ Heutzutage ist das in einem Roman nicht mehr zulässig.

Bei Heinse und den Romantikern kümmern sich die Romanhelden wenig um ihren Beruf. Diese Dichter lebten ja selbst ziemlich sorglos in den Tag hinein.⁷⁾

Der Stand vermag das äußere Hervortreten des Charakters, häufig auch das ganze Wesen, umzugestalten. Der Arzt verhärtet in seinem Berufe; dem Advokaten verschieben sich die Grenzen des Rechts und Unrechts; der Bureaukrat wird steif und knöchern. Diese Veränderungen beeinflussen besonders die Wirkungsweise der Leidenschaften. Die Personen werden abgestumpft oder doch weniger empfänglich für Gemütsbewegungen. Trefflich finden wir das dargestellt in Auerbachs „Auf der Höhe“. Wie edel, wie ruhig trennen sich die königlichen Gatten! Aber welche Szenen würde dieselbe Ursache zwischen Ehegatten niederen Standes hervorgerufen haben! In demselben Roman tritt der unverdorbene Bauernstand zu den Hoffreisen in wirksamen Gegensatz. In Freytags „Soll und Haben“ tritt uns der Kaufmann entgegen, vertreten durch den meisterhaft gezeichneten Schröter. Jene Szene, in der Schröter die von Anton für den Freiherrn erbetene Hilfe verweigert, ist ein höchst bezeichnender Zug. Schröter lehnt jede Mithilfe in den verwickelten Verhältnissen des Freiherrn ab mit den kühlen Worten:

„Wer von Haus aus den Anspruch an das Leben macht, zu genießen und seiner Vorfahren wegen eine bevorzugte Stellung einzunehmen, der wird sehr häufig nicht die volle Kraft behalten, sich eine solche Stellung zu verdienen. Sehr viele unserer angesehnen Familien sind dem Untergang verfallen, und es wird kein Unglück für den Staat sein, wenn sie untergehen. Wo die Kraft aufhört in der Familie oder im Einzelnen, da soll auch das Vermögen aufhören, das Geld soll frei dahinrollen in andere Hände, und die Pflugschar soll übergehen in

⁶⁾ H. Mielke, a. a. O. S. 11.

⁷⁾ Über Stand und Beruf der Romanhelden Heinses vergl. Dr. Edmund Rieß, a. a. O., S. 81—84. — Über die romantischen Romanhelden J. O. E. Donner: Wilhelm Meister und sein Einfluß auf den Roman der Romantiker. Helsingfors 1895, S. 33.

eine andere Hand, welche sie besser zu führen weiß. Und die Familie, welche im Genusse erschlappt, soll wieder heruntersinken auf den Grund des Volkslebens, um frisch aufsteigender Kraft Raum zu machen.“

Sehen wir ferner den Freiherrn an, der in keinem Augenblick seine adelige Abkunft vergißt. Wie wird Anton von ihm behandelt! Und doch sind diese moralischen Mißhandlungen nur auf Rechnung des Standes zu schreiben. Meisterhaft ist auch der alte Jude Moses in Reuters „At mine Stromtid“. In der „Verlorenen Handschrift“ gelangt der Gelehrtenstand in höchster Anschaulichkeit zur Darstellung. Der Gelehrte hat ein Ehrgefühl, das eben nur seinem Stande eigen sein kann. Betrachten wir ferner den so fest auf eigenen Füßen stehenden Herrn Hummel — ist er nicht das Urbild des Stockphilisters mit seinem *nil admirari*?

Gleichen Einfluß auf die Bildung des Gemüths behaupten Gewohnheit und Liebhaberei. Der Altertümler (in Scotts gleichnamigem Roman) vermag nicht, seine Studien und die Vorgänge des wirklichen Lebens auseinanderzuhalten; immer drängt sich seine Liebhaberei in die Urteile über Vorfälle des Tages. Die Tüchtigkeit eines Menschen schätzt er nach seiner Kenntnis der alten Geschichte und Gegenstände. Deshalb sind ihm die Weiber ein törichtes, unnützes Volk, und von der Weisheit seines Freundes Wardour hat er keine große Meinung, weil dieser verworrene Ansichten über die Piktensprache hegt. Der junge Lovel ist ihm ein lieber Gesellschafter, weil er auf die antiquarischen Fragen einzugehen versteht.

Der Gelehrte disputiert gern über jede Sache, die nicht unzweifelhaft festgestellt ist. Fragen der Wissenschaft zu erörtern ist ihm das liebste; von familiären Gesprächen gelangt er urplötzlich in gelehrte Streite. Ganz trefflich ist eine solche Szene in Wilbrandts Novelle: „Fridolins heimliche Ehe“ dargestellt! Philipp bedauert, gegen seinen Bruder so heftig geworden zu sein

„Wie leider wieder heute nachmittag, als ich mich fortreißen ließ, unbrüderlicher Weise heftig zu werden, weil du in diesem unseligen Kampfe des Staates gegen die Kirche dich des geradezu gewalttätigen Staates mit einem Ungeßüm annahmst“ Da platzt die Bombe! „Des gewalttätigen Staates“? rief Fridolin zurück, „mein teurer Philipp, gegen dieses Wort könnte ich dir Dinge sagen“ usw.

Da sitzen beide wieder mitten im heftigsten Streit!

An die schwierige Aufgabe, P r i e s t e r zu charakterisieren, haben sich neuere Romanschriftsteller mit ungleichem Geschick gewagt. Mit seltener Lebenswahrheit ist es Patrick A. Sheehan in seinem „Lucas Delmege“ gelungen, einen jungen Geistlichen unserer Tage psychologisch zu erfassen. Das Volksnaturell einerseits, das Streben, alles Gute auf dem Wege modernen Fortschritts sich anzueignen und mit apostolischer Begeisterung in den Dienst seines Berufs zu stellen, die Enttäuschungen und Fehlgriffe, die dies noch nicht abgeklärte Wirken mit sich bringt, die Erleuchtung, die dem noch nicht selbstsuchtslosen Delmege aus seinen Mißerfolgen erwächst und seine Vervollkommnung, das alles findet in der Charakterisierungskunst Sheehans eine lebenswahre und ebenso reich wie scharf beobachtete Wiedergabe.⁸⁾

Im „Kunstwart“ führt Franz Richter bittere Klage gegen die deutschen Romanschriftsteller, die nach seiner Behauptung von dem O b e r l e h r e r , dem Lehrer der höheren Schulen, nur Zerrbilder zeichnen, dagegen den V o l k s s c h u l l e h r e r über Gebühr idealisieren. Er schreibt u. a.:

„Noch leidet die deutsche, germanisch sein sollende Erzählungskunst unserer Tage an dem Überwiegen hergebrachter Typen; und das ist ein ungermanisches, romanisches Übel. Das Begriffs- und Empfindungsvermögen der Lesermasse ist auf das Herkömmliche eingestellt; viel zu langwierig vollzieht sich in dem Kopfe des Lesers und der Leserin der Prozeß, der den abgestandenen, längst zu wesenlosen Schemen verblähten Gestalten des poltrigen Offiziers, des ungebildeten Kommerzienrats, des leichtfertigen Adligen den Garaus im Bewußtsein jedes verständigen und kunst sinnigen Geschichtengenießers bereitet haben sollte. Der zopfigste Pedant, der an dem Gymnasium der rückständigsten Kleinstadt die Grammatik der „toten Sprachen“ einlernt, kann sich nicht abgeschlossener vom Geiste der Neuzeit geben als die Schriftsteller, die in germanischen Landen Jahr für Jahr Tausende von Bänden mit Romantypen rückschrittlichster Gattung herstellen. . Gar oft quillt einem Prüfer der einschlägigen Neuerscheinungen der Verdacht auf: unsern erzählenden Dichtern der Gegenwart mangelt die Schöpferkraft des Genius, die für das als wahr erkannte neue Tatsächliche richtige, annehmbare neue Formen herauszugestalten weiß, die rechtzeitig eine Umwertung der Werte zum Ausdruck zu bringen versteht, mit einem Wort, die die Kunst auf der Höhe des fortschreitenden Volkstums hält. Hier

⁸⁾ Karl Schmitt: Der moderne Roman. Osnabrück, G. Pöhlmann, 1908. S. 158 f.

ist der Urquell des Abels zu suchen, aus dem das deutsche Heim und das deutsche Gemüt mitunter mit modrigen Vorurteilen gegen gewisse Stände und Berufe geschwängert wird. Was hat's geholfen, daß der Gewaltigste unter den Erziehern der Deutschen zum Deutschtum, nebenbei auch der besten deutschen Künstler einer, feststellte, „nicht der Volksschulbildung, sondern wissenschaftlicher Bildung und Erziehung“ durch die akademisch gebildeten Professoren und Oberlehrer verdanke Deutschland seine Erfolge? Also sprach Bismarck. Und wie er haben alle, alle führenden Geister anerkannt, daß ohne die unermesslich segensreiche Arbeit der Philologen an Deutschlands Jugend nimmermehr Deutschlands Einheit und Deutschlands Glück zur Vollendung gereift sein würde. Aber der deutsche Normalroman kehrt sich nicht daran. Die Zerrgebilde der Philologen in den „Buddenbrooks“, in „Professor Unrat“, in „Freund Hein“ usw. halten das sinnlose, hirnverbrannte Vorurteil lebendig: der Volksschullehrer leiste im Unterricht mehr als der Akademiker. In einer regelrecht aufgebauten Erzählung von heutzutage spielt der stets unpraktische, weltfremde Professor neben dem unfehlbar weisen Elementarlehrer eine minderwertige Rolle. Dieser rät dem Genie regelmäßig zum Guten: er, nur er, erkennt den Helden, den Künstler der Zukunft im Knaben. Jener, ebenso lebensunerfahren als lehruntüchtig, verkennt alle Keime des Großen, sträubt sich gegen alles Vernünftige und betrügt sich überhaupt derartig kläglich, daß er verdiente, mit Schimpf und Schande aus seinem Amt gejagt zu werden — und aus der schöngeistigen Literatur zu verschwinden.“ Richter stellt dann einander gegenüber, wie in Preußen die Vorbildung des Volksschullehrers und die der Oberlehrer geregelt ist, und fährt fort: „Geflissentlich wird die schon rein zahlenmäßige Überlegenheit der Akademiker in der auf das Studium der Pädagogik und die Einführung in die Praxis verwendeten Zeitspanne verschwiegen. Wäre allein sie überall bekannt, dann dürfte die Fahrlässigkeit der Romanschriftsteller die Philologen als untüchtig und unsicher in der Wahrnehmung ihrer Unterrichtspflicht zu schildern, bald dem Fluche der verdienten Lächerlichkeit anheimfallen. Wer offenen Blicks ins Leben schaut, sammelt ganz entgegengesetzte Erfahrungen. Die Anhänglichkeit und Verehrung der ehemaligen Gymnasiasten gibt sich oft überschwenglich kund, und der Abereifer, mit dem sich die Auslese der vornehmen deutschen Jugend zu dem von jenen Skribenten in Bausch und Bogen verdamnten Philologenstand drängt, besagt genug. Daß einfältige Gesellen, die nur äußerlich oder überhaupt nicht das Bildungsziel ihrer Lehranstalt erreichen, auch hinterher roh denken und dumm reden, braucht kaum bemerkt zu werden. Das ist auch bei der Volksschule so und überall. Nur sollte sich ein großes Volk für zu gut halten, sich den Niederschlag solcher Ansichten in seinem Schrifttum vortragen zu lassen. Wird das deutsche Schrifttum weiterhin auf seiner unvernünftigen Falschmalerei beharren? Oder werden sich die leistungsfähigern unter unsern Erzählern zu entschlossener Tat aufraffen? In Tagen, die vergangen sind, haben Raabe im „Horacker“, Storm im „Vetter Christian“, Hoffmann im „Gymnasium zu Stolpenburg“ liebenswürdige Bilder von Philologen entworfen. Wer spürt die dichterische Ader in sich, in ihre Fuß-

tapfen zu treten und den Philologen der Jetztzeit zu schildern, ihn, der sich frei weiß von den Wunderlichkeiten eines stillen Raabeschen Fackler oder Eckenbusch, der sich vielmehr ohne Überhebung und doch in vollberechtigtem Stolze fühlt als einer der Hauptpfeiler des germanischen Idealismus?"

Der Stand bringt meist die Gewohnheit mit sich, ihn würdig zu vertreten. Der Prinzipal, der Chef, der Direktor, der Präsident, der General, alle besitzen eine Geschicklichkeit, sich würdig zu geben, die der Dichter, ohne den Eindruck der Natürlichkeit empfindlich zu schädigen, nicht aus den Augen lassen darf.⁹⁾

5. Die Bildung.

Die Bildung endlich (worunter man auch die Wege begreifen wolle, die zur Bildung führen) vermag den ganzen Menschen umzuwandeln. Hier ist der Punkt, an dem die

⁹⁾ Eine eingehende Untersuchung über die verschiedenen Stände in der Literatur, speziell der Romanliteratur, fehlt noch. Von einzelnen Abhandlungen seien erwähnt: Walther Wolff: Der Geistliche in der modernen Literatur. Literarisches Echo. IV (1901), Sp. 77 ff., 155 ff. — Oskar Kohlschmidt: Der evangelische Pfarrer in moderner Dichtung. Berlin, C. U. Schwetschke & Sohn, 1904. — Prof. Bötticher: Pfarrertypen in der modernen Literatur. Neue Christoterpe 1905. Halle a. S., C. Ed. Müllers Verlag, 1904. — Schacht: Der gute Pfarrer in der englischen Literatur. Dissertation. Berlin 1904. — E. M. Hamann: Priesterromane. Die Warte. 1906. Heft 10. — Heinrich Dannel: Pfarrergestalten in neueren Dichtwerken. Die Grenzboten. 66. Jahrgang (1907) Nr. 20. S. 354—367. — B. Stein: Priesterromane. Die Bücherwelt. 1907. Nr. 12. — Franz Richter: Der Philologe im Spiegel des zeitgenössischen Romans. Kunstwart, Dezember 1910. — Rektor Dr. Wohlrahe: Der Lehrer in der Literatur. Beiträge zur Geschichte des Lehrerstandes. 3. vermehrte Auflage. Osterwieck (Harz), A. W. Zickfeldt, 1903. (Enthält: Romanliteratur und Verwandtes. S. 196—488.) — E. Mensch: Die Lehrerin als Romanfigur. Frauen-Rundschau. 10. Jahrgang. (1909). 14. Heft, S. 363. — Dr. Georg Adam: Der Arzt in der Literatur. Literarisches Echo. V (1903), Sp. 1593 ff. — Hellmut Mielke: Proletariat und Dichtung. Magazin für Literatur. 60. Jahrgang (1891), Nr. 12. S. 182 bis 186. — Sehr interessante Bemerkungen über die Personen im Roman (namentlich im französischen) findet man in dem Vortrag von René Bazin: Les personnages de roman (abgedruckt im Correspondant, 1898; auch als Sonderdruck). — Über die Stände in der russischen Literatur vgl. die Studie von Ivan Strannik: Les conditions sociales des lettres russes. Revue Blanche 1903. 1. und 15. April. Nr. 236 u. 237. S. 513—530, 589—603.

Darstellungskraft so manchen Dichters eine Klippe findet. Entweder sind Tat und Rede der Personen über ihrer Bildung oder unter ihr. Vult in Jean Pauls „Flegeljahren“ zeigt eine außerordentliche Belesenheit. Wo hat er diese erworben? Etwa auf seinen Fahrten als Flötenbläser? Woher kennt er die nordische Mythologie so genau?

„Man sollte geschworen haben, Sie kämen soeben aus Gladheim, statt aus dem Rosental her und hätten sich entweder die Freya oder die Siöfna oder die Gunnur oder die Giersfopul oder die Miða oder sonst eine Göttin zur Ehe abgeholt.“ („Flegeljahre“, II. 18.)

In Gutzkows „Rittern vom Geiste“ tritt ein junger Kunsttischler auf, dessen Denken und Handeln über den wahrscheinlichen Bildungsgrad hinausgeht. Er tritt mit Sicherheit auf, weiß sich in hohen Kreisen leicht zu bewegen, ist von nicht geringer politischer Einsicht, macht gar nicht üble Gedichte. — Das kann alles in einer Person niederen Standes zutreffen, aber der Dichter darf nicht vergessen, zu berichten, auf welchem Wege der junge Tischler diese Bildung gewann. Das hat Gutzkow unterlassen, und deshalb darf man trotz seines Protestes die Wahrheit dieses Charakters bezweifeln. Fanny Leuthold in Schückings „Schloß Dornegge“ leidet an demselben Fehler. Soviel Grazie wie Fanny kann eine wandernde Schauspielerin ja immerhin besitzen, nicht aber soviel Geschick zu Anspielungen, die auf ausgedehnte Lektüre schließen lassen. Towodei, die schöne Zigeunerin in Brachvogels „Friedemann Bach“, entwickelt eine Natur- und Weltanschauung, die den Neid eines Pantheisten erwecken könnte. Auch Spielhagens Georg Hartwig bleibt nicht immer innerhalb der durch seine Entwicklung gezogenen Grenzen. Manchmal macht er Anspielungen, gebraucht Wendungen, die erraten lassen, daß nicht er, sondern eigentlich Spielhagen durch seinen Mund erzählt. Der Dichter eines historischen Romans gerät bei diesem Punkte auf besondere Hindernisse. Denn es ist schwierig, den Bildungsgrad der Personen ihrer Zeit anzupassen. Da läuft trotz gründlichen Studiums mancher Anachronismus unter, und immer bleibt es schwierig, die durch Studium gewonnenen Resultate echt poetisch zu bewerten.

6. Die Leidenschaften.

Kenntnis des Gemüts allein genügt für den Romandichter noch nicht — er muß auch in das Wesen der menschlichen Leidenschaften tief eingedrungen sein. Die Leidenschaften spielen ja im Roman die größte Rolle, wie denn überhaupt „das Ideal des Dichters der leidenschaftliche Mensch ist“.¹⁰⁾ Auf die Leidenschaften selbst einzugehen, ist hier nicht der Ort, es kann nur darauf ankommen, darzulegen, was in künstlerischer Hinsicht bei Darstellung der Leidenschaften verlangt wird. Das ist Vollständigkeit und Klarheit. Ohne Mühe sollen wir in das Werden, Wachsen, Wirken und Vergehen der Leidenschaft eingeführt werden. In der „Verlorenen Handschrift“ herrscht eine solche Klarheit nicht überall. Die Frage: Liebt der Professor die Prinzessin? bleibt ungelöst. Ebenso findet die Leidenschaft des Fürsten nicht immer den gewünschten Ausdruck. In „Soll und Haben“ ist der Umschlag in der Liebe Antons zwar begreiflich, aber das ist nicht Verdienst des Dichters, sondern des Scharffinns des Lesers. Die Andeutungen, welche Freytag über diesen Punkt macht, sind zu dürftig. Unklar ist auch in der Dindlage Roman „Tolle Geschichten“ die Szene, in welcher Moritz um Solos Hand anhält. Wir fragen, mit welchem Rechte? Was ist zwischen ihm und Solo vorgegangen? Liebte er sie und ist er ihrer Gegenliebe sicher? Höchst anschaulich ist dagegen Auerbach in „Auf der Höhe“. Da bleibt nichts rätselhaft, nichts im Dunkeln. Gleich meisterhaft ist die Entwicklung des Seelenzustandes Friedrichs in dem Roman „Der Sonnenwirt“ von Kurz.

Besondere Rücksicht muß der Dichter nehmen auf die Motive, die Umwandlungen herbeiführen, Taten veranlassen, oder auf die Entwicklung der Leidenschaften einwirken können. Die Charaktere müssen stets „auf dem leicht verständlichen Grundzuge des Wesens der Personen beruhen und nicht auf einer Spitzfindigkeit ihres Urteils oder auf einer Besonderheit, welche als zufällig erscheint“.¹¹⁾

¹⁰⁾ Deutscher Merkur, 1776. S. 1048—1050.

¹¹⁾ Freytag: Technik des Dramas. S. 265.

Die Motive sind äußerer und innerer Natur. Die ersteren aber sind nur dann wirksam, wenn eine innere Anlage ihnen entspricht, wenn zu dem äußeren Antrieb sich gleichzeitig noch ein innerer gesellt. Es zeigt sich das besonders in der Liebe. Auf einen geistig und gemüthlich gebildeten Mann mit einem ausgeprägten Schönheitsgefühl wird ein schönes Weib immer Eindruck machen. Ob dieser Eindruck sich aber bis zur Liebe steigert, das hängt von dem Grade ab, in dem er sich ihrem Geiste und Gemüthe verwandt fühlt. Und so in vielen anderen Fällen. In ganzer Stärke wird ein Motiv wirken, wenn dem äußeren in gleicher Stärke ein inneres entspricht. So z. B. in der Liebe Münzers zu Antonie von Hohenstein (in Spielhagens Roman). Zuerst fühlt sich Münzer hingewunden von den unwiderstehlichen körperlichen Reizen Antoniens; sein Geist, erfüllt von den Schönheitsidealen der Alten, fühlt hier zum ersten Male die Majestät einer edlen Frauengestalt voll und ganz auf sich wirken (äußeres Motiv). Und in eben diesem Weibe findet er eine seinem Wesen durchaus verwandte Natur; wie er, erhebt auch sie sich stolz lächelnd über die Kleinlichkeit eines philiströsen Daseins; wie er, besitzt sie eine große Seele; wie er, ist sie imstande, einem Ideal Leib und Leben zu opfern; wie er endlich besitzt sie eine gewaltige Leidenschaft, deren Ausbruch nichts zu hemmen vermag (inneres Motiv). Deshalb glaubte Münzer diesem Weibe und keinem anderen seine Liebe schenken zu müssen. Sein eigenes Weib war ihm innerlich fremd und verstand nichts von seinem faustischen Drange, die ganze Welt in sich aufzunehmen; das innere Motiv fehlt. Ebenso bei Wolfgang in demselben Romane. Er liebt anfänglich Camilla, angezogen von ihrer äußeren Erscheinung. Bald aber fühlt er, daß sie eine ganz andere Geistesrichtung besitzt — er verläßt sie.

Sobald der Dichter nur ein äußeres Motiv wirken läßt, drängt sich dem Leser sofort das Bewußtsein der Unwahrscheinlichkeit auf. Das ist der Fall in Brachvogels Roman „Friedemann Bach“, in dem Graf Brühl jahrelang in den Schlingen der schönen Kallowrat liegt, ohne daß dieses Weib etwas anderes aufzuweisen hätte, als ihr bißchen Schönheit. In Boz' „Oliver Twist“ lebt ein Mädchen, Nancy, in der niedrigsten Gesellschaft, in der Gesellschaft eines der rohesten

Menschen, der keiner edlen Regung fähig ist und es jeden Augenblick mißhandelt. Trotzdem aber bleibt Nancy bei ihm und schlägt alle Anerbietungen von anderer Seite aus. Was ist es denn, das sie an Sifas fesselt? Unstreitig liebt sie ihn — aber was hat er Anziehendes für sie? Darüber läßt uns der Dichter vollständig im Dunkeln. Völlig verborgen bleiben uns auch die Beweggründe, aus denen sich dasselbe Mädchen für Oliver opfert. In Alexis' „Isengrimm“ sehen wir wohl den Ausbruch der Liebe Malschens zu dem Kandidaten Mauritz, aber wir erfahren die Motive nicht, die ihre Entstehung veranlaßten.

Somit hat das berühmte Wort: „Liebe ist blind“ keine Geltung im Roman. Denn hier hat der Leser ein Recht nach dem Warum zu fragen, und der Dichter hat die Pflicht, ihm eine befriedigende Antwort zu geben. Jeder seelischen Erregung muß eine zureichende Ursache entsprechen.

Nun gelangen wir zu einer Aufgabe des Romandichters, die keineswegs die leichteste ist und der selten im rechten Grade entsprochen wird: *Darstellung der Äußerungen der Leidenschaft.*

Was wir zunächst vom Dichter verlangen, ist *Wahrheit, Naturtreue*. Die Äußerungen sollen weder geschraubt, noch schwach erscheinen, sondern in Rede und Handlung vollkommen der Wirklichkeit entsprechen. Es ist klar, daß auch hier gründliche Kenntnis der menschlichen Leidenschaften erste Bedingung ist.

Der Romandichter bewahre in der Schilderung der Liebe eine vornehme Zurückhaltung, und er bedenke, daß es auch noch andere Leidenschaften gibt, die im menschlichen Leben eine große Rolle spielen können. Vielleicht dürfte hier an die Ansicht Manzonis erinnert werden. Man hat nämlich durch den Vergleich der noch erhaltenen Handschrift der „Promessi sposi“ mit der gedruckten Ausgabe festgestellt, daß Manzoni alle jene Stellen, die auf eine lebhaftere Darstellung der Liebesgefühle hinausliefen, im Drucke getilgt hat. Manzoni hat diese Änderungen auch begründet; er bekennt sich zu der Ansicht, daß man nicht so von der Liebe schreiben solle, daß der Geist des Lesers in diese Leidenschaft einwilligt. Er meint, daß die Welt die Liebe nötig habe, aber daß ihrer genug und wohl

sechshundertmal mehr vorhanden sei, als zur Erhaltung unserer Gattung nötig wäre. Daher sei es nicht gut, sie zu züchten und dort zu erwecken, wo es nicht nötig ist. Es gebe andere Gefühle, daran die Welt keinen Überfluß habe und die der Schriftsteller den Gemütern einpflanzen solle, wie etwa das Mitleid, die Nächstenliebe, die Nachsicht, die Selbstaufopferung. So spricht Manzoni, und trotzdem schuf er ein bleibendes Werk für die Weltliteratur.

Die Darstellung der Leidenschaften soll nicht bloß wahr, sondern auch *w i d e r s p r u c h s l o s* sein. Die Schilderung des Dichters muß mit dem Auftreten und Handeln der betreffenden Personen übereinstimmen. Ein Mensch, den uns der Dichter als einen geistvollen, witzigen Mann vorführt, muß sich auch in der Tat als einen solchen zeigen. An dieser Forderung scheitert so manche Romanfigur. Da soll ein Held mit der Macht seiner Rede alles bezaubern — aber o weh! welch' ein Schwulst von Worten und hohlen Phrasen ist es, den er schließlich vorbringt! Der Leser hat gewiß eine ganz andere Empfindung, als die der „Verzauberung“. Ein anderer soll ein tiefdenkender Kopf sein, und seine Gedanken gehen nicht über den Horizont des gewöhnlichen Menschenverstandes hinaus. Trotzdem aber läßt der Dichter keine Gelegenheit vorübergehen, seinen Liebling mit den schmeichelhaftesten Prädikaten zu beehren. Fielding sagt in „Tom Jones“ (Buch 8) von einem Barbier: „Dieser Barbier war voll Humor, Witz und drolliger Einfälle“ und „der Witz war bei ihm ein unverbesserliches Laster“. Der Leser findet aber leider nichts dergleichen. Ihm scheint der Barbier ein recht trivialer Gesell. Ein Spielhagen, ein Freytag gehen mit solchen Titulaturen höchst sparsam um; wenn sie solche aber anwenden, so haben sie auch Grund dazu. Friß von Fink ist in der Tat ein Kavaliere, als welchen Freytag ihn schildert. Bernhard Münzer ist in der Tat eine solche hinreißende Persönlichkeit, als welche Spielhagen ihn vorführt.

Goethe läßt Werther wie Shakespeares Romeo aus einem eben abgebrochenen Liebeshandel vor uns erscheinen. Werther erzählt leichthin, daß er mit Leonoren getändelt habe und die ihm entgegengetragene Liebe nicht erwidern könne. Wir ersehen daraus sofort, daß Werther ein liebenswerter Jüngling

ist und sind nun auch um so mehr beteiligt, wenn wir ihn weiterhin einer unerwiderten Liebe gegenübersehen.¹²⁾

7. Die Darstellung der Charaktere.

Allen Personen des Romans muß Recht geschehen; jede darf nur insoweit hervortreten, als ihre Stellung im Roman-
ganzen es erlaubt.

Endlich sollen die Personen, wenigstens alle bedeutenden, des Romans volle, ausgerundete Menschen sein. Häufig genug verfallen die Romandichter in den Fehler, nur die Hauptseite eines Charakters hervorzuheben, die untergeordneten Seiten aber zu vernachlässigen. Sie setzen sich als Aufgabe, einen Charakter von dieser oder jener Richtung zu schildern, heften ihre Aufmerksamkeit hartnäckig nur auf eine Eigentümlichkeit, und bringen so eine durchaus schematische Charakterzeichnung hervor. Schematische Charaktere haben anfänglich besonders für den oberflächlich Gebildeten etwas anziehendes; durch das alleinige Hervortreten guter oder schlechter Charakterzüge gewinnt die Gestalt scheinbar an Frische und Anschaulichkeit. Deshalb ist auch diese Charakterzeichnung sehr beliebt bei allen Romanschriftstellern, deren Streben auf nichts anderes hinausgeht, als dem Geschmacke der Menge zu huldigen. Dieser schwärmt für tapfere Tugendhelden sans peur et sans reproche, und schimpft auf das moralische Ungeheuer, das der Dichter ihm zum Gruseln vorführt. Der gebildete Leser aber schreckt zurück vor diesen unwahren Gestalten.

Fügt der Dichter dem Hauptcharakterzuge andere kleinere Züge an, gibt er eine von der Einheit des Hauptzuges durchwaltete Mannigfaltigkeit, so erreicht er das Ziel der Kunst.¹³⁾ Er wird es umso leichter erreichen, je vielseitiger die Personen mit der Außenwelt in Berührung kommen. Die Darstellung

¹²⁾ Auerbach, a. a. O. S. 14 f.

¹³⁾ „Der Charakter muß eine Hauptseite haben, innerhalb dieser Bestimmtheit aber die ganze Fülle und Lebendigkeit bewahrt bleiben, so daß dem Individuum Raum gelassen ist, sich nach vielen Seiten hinzuwenden und den Reichtum eines in sich gebildeten Innern in vielfacher Äußerung zu entfalten.“ (Hegel: Ästhetik. I. S. 306.)

der Personen hängt daher mit der Wahl des Stoffes und dem Aufbau der Handlung innig zusammen.

Unter den neueren Romandichtern ist Spielhagen auch in dieser Hinsicht rühmend zu erwähnen. Seine Personen, selbst die untergeordneten, sind nie einseitig, stets voll und ganz. Auch seine humoristischen Charaktere (bei denen doch die Gefahr der Einseitigkeit am nächsten liegt) können in dieser Beziehung nicht angefochten werden. Welch' ein prächtiger, nach allen Seiten entfalteter Mensch ist nicht Doktor Holm („Die von Hohenstein“). Auch Gutkow ist hervorzuheben. Seine Advokaten Nück und Schlurck sind trotz ihrer stark ausgeprägten Hauptseite wirkliche Menschen. Endlich soll Freytag nicht vergessen werden. Sein Fink ist eine meisterhafte Figur. Das gewandte Benehmen des kaufmännischen Kavaliere, sein weltmännisches Auftreten konnte leicht dazu führen, diese Seite allzustark zu betonen. Freytag aber versteht es, seinem Liebling auch andere Seiten abzutrotzen, ihm Gelegenheit zu bieten, den ganzen Reichtum seines Gemütes zu entfalten.

Frauen verstehen es selten, abgerundete, männliche Charaktere zu schaffen. Ihre Männer haben entweder eine schwarze oder eine helle Seite, und neben diesen kommen andere nicht auf. Gerade so ist es in den tendenziösen Romanen. Die Partei des Dichters hat nur edle Charaktere auf ihrer Seite; dem Gegner aber wird aller Auswurf aufgehalst. Gewisse Tendenzschriftsteller machen aus den Geistlichen der katholischen Kirche (besonders aus den Jesuiten) sittliche Ungeheuer. Einzelne katholische Schriftsteller machen es nicht besser mit den Freimaurern.

Wir gelangen nun zu den Mitteln, durch die der Dichter eine anschauliche Darstellung der Charaktere und des Seelenlebens erreicht.

Welche stehen ihm hier zu Gebote?

Alle, die dem Gesetz der Selbständigkeit des Kunstwerks, das die Forderung höchster Anschaulichkeit in sich schließt, nicht entgegenstehen. Eine Beschreibung der Charaktere von seiten des Dichters bringt leicht die Selbständigkeit des Kunstwerks in Gefahr, gibt dem Leser oft auch keine deutliche Anschauung. Der Dichter soll deshalb die Charaktereigentümlichkeiten seiner Person mit nur wenigen

Worten berühren; er soll ihnen nicht, nach Wagners treffendem Ausdrucke, ihren Charakter wie die Etiketten auf Weinflaschen von außen aufkleben. Eine sehr große Zahl unserer Romanschriftsteller macht es aber so. Sobald der Dichter eine Person einführt, macht er den Leser mit allen ihren Eigentümlichkeiten in langer Auseinandersetzung bekannt. So in folgendem Beispiel:

Cardin war ein feiner witziger Kopf, ein tiefer Denker, der die extremsten Konsequenzen verfolgte. Wie weit er damit kam, werden wir später sehen. Er war unzweifelhaft Franzose, aber einer, der vollkommen schön deutsch sprach, was damals viel sagen wollte. Er war ein Franzose, der Frankreich bis aufs Blut haßte. (Brachvogel: „Friedemann Bach“, S. 13.)

Montreals Geist war wie eine wechselnde, sich bunt färbende Wolke; der heiterste Sonnenschein und der wildeste Sturm schwebten in reißend schneller Ablösung darüber hin; die Anlagen außerordentlicher Größe und Stärke, die auf geeignete Weise gebildet und zusammengehalten, ihn zum Segen und Ruhm seiner Zeit gemacht hätten, waren gepaart mit einem knabenhaften Leichtsinne, und erhoben sich zu Krieg und Verwüstung, oder sanken in Ruhe und Weichheit zurück — mit aller Unberechenbarkeit des Zufalls, mit aller Unbeständigkeit der Laune. (Bulwer: „Rienzi“ III. 2.)

Die Selbständigkeit des Kunstwerks ist zerstört. Die ganze Schilderung ist abstrakt, nicht anschaulich, sie stellt die Person dar, abgetrennt vom Romanganzen. Niemand wird einen Freund vorstellen und im Ernst seine Vorzüge hervorheben, seine Fehler bemerklich machen. Im Gegenteil wird man, wenn einem daran liegt, das Gespräch so zu leiten suchen, daß der Eingeführte Gelegenheit erhält, sich nach vielen Seiten hin zu entfalten und seinen neuen Bekannten ein vielseitiges Bild seiner Person zurückzulassen. So muß es auch dem Leser, und ihm allein, überlassen bleiben, sich aus den Reden und Handlungen der Personen ihre geistigen Eigenschaften zu abstrahieren.¹⁴⁾ Man kann sagen, das Charakterbild, das der

¹⁴⁾ „Der Charakter darf von ihm nie als ein fertiges Ganzes geschildert werden, er muß Zug um Zug in freier Entwicklung aus der Handlung selbst hervorgehen. Die äußere und innere Porträtmalerei der neuen Romanschriftsteller ist wenig künstlerisch. Wir wollen die runde Summe des Charakters nicht von Hause aus bar ausgezahlt erhalten; unsere Phantasie soll sie mittätig durch ein Ad-ditionsexempel der einzelnen Posten aufbauen. Es liegt in jedem Charakter etwas Unsagbares, eine Tiefe, die aus den unberechenbaren Mischungsverhältnissen hervorgeht.“ (Gottschall: Poetik. I. S. 87.)

Dichter in obigen Beschreibungen von den Personen zu entwerfen sucht, das sollte der Leser sich aus dem Roman-ganzen selbst zusammensetzen.

Über die Charakteristik sagt Wilhelm Wackernagel: Einem Historiker ist es oft zweckdienlich, den Charakter irgend einer ausgezeichneten Person, deren Geschichte er erzählt hat oder erzählen will, noch zuletzt oder vorher zum Gegenstande einer besonderen Darstellung zu machen, damit derselbe durch diese psychologische Zusammenfassung in ein noch helleres Licht trete. Denn vielleicht gestattet ihm der geringe Umfang oder die Bestimmung seines Werkes nicht, die Geschichte jener Person so umständlich zu erzählen, daß aus den erzählten Taten und Reden der Charakter in genügender Deutlichkeit hervorleuchtet, oder er hat auch vielleicht eine solche Fülle tatsächlicher Einzelheiten zu berichten, daß er fürchten muß, der Charakter werde dadurch eher verdunkelt. Dann ist ihm, dem Historiker, diese Muthilfe, eine abgelöste, besondere Charakteristik als Einleitung oder als Resapitulation am Schlusse wohl zu erlauben, während in einem Roman dergleichen von vornherein nur tadelhaft wäre, denn der Roman soll einmal, das ist ja ein hauptsächlichster Zug seiner Eigentümlichkeit, durch Taten und Reden charakterisieren, nicht außerhalb derselben.¹⁵⁾

Manche Dichter beginnen ein Charakterbild, führen es halb aus und sagen dann (wie Scott häufig): „Mehr wollen wir nicht sagen, weil der Charakter aus der Handlung klar genug hervorgehen wird.“ Wie ungeschickt! Die Spitze un-künstlerischer Charakterdarstellung aber ist es, wenn der Dichter die einzelnen Züge anekdotisch aufführt, wie Victor Hugo in den „Elenden“ es bei den Gestalten Myriels und Madeleines tut. Der ganze Roman soll doch eine Entwicklung und Entfaltung der Persönlichkeit sein! Stufenweise soll sich ein Glied geistiger und sittlicher Bildung anschließen, bis endlich das Voll-Ganze erreicht ist. Man könnte sagen, der Dichter soll seine Personen auf die Probe stellen, um uns zu zeigen, wie ihr Inneres beschaffen ist; sie sollen uns selbst ihr Herz öffnen, ohne Gewaltthaten von seiten des Dichters. Hier

¹⁵⁾ Wackernagel, a. a. O. S. 344 f.

können zahlreiche kleine Züge angebracht werden, die auf das Wesen der Charaktere das hellste Licht werfen. Solcher findet man sehr viele in Freytags „Soll und Haben“. Einige dieser Züge seien hier angeführt:

Dem Kontor ist Fink ein Fremder — den Kaufmann läßt er links liegen — verachtet die von allen Kontoristen heilig gehaltene Arbeitsstunde — benimmt sich auch Anton gegenüber anfangs sehr barsch und reizt ihn — seine Veröhnung wirft ein sehr helles Licht auf seinen Charakter — er wirft Anton ins Wasser, um seine Geistesgegenwart zu erproben — macht sich kein Gewissen daraus, Anton auf gewagte Weise in die Gesellschaft einzuführen — sein Benehmen in der Tanzstunde und der vornehmen Gesellschaft gegenüber — liebelt mit Rosalie und fügt sich Antons Willen — verspottet die Ehrenthals mit köstlicher Ironie — wirbt kurz und bündig um Sabine, und tröstet sich rasch, als er einen Korb erhält — sprengt in Amerika die Kompagnie in die Luft, um sich frei zu machen — den polnischen Revolutionären tritt er mit schlecht verhaltener Ironie entgegen — verteidigt das Schloß mit größter Kaltblütigkeit — bewundert Lenore mit kühler Besonnenheit — verachtet den moralisch ohnmächtigen Freiherrn.

Solche Züge finden sich in Menge, und aus ihnen ergibt sich schließlich ein anschauliches Gesamtbild. Aber der Dichter muß bei diesem Kunstgriff immer die rechte Gelegenheit abwarten. Diese kleinen Züge müssen mit Notwendigkeit aus der Handlung hervornachsen, sie dürfen keine selbständige, der Charakteristik dienende Stellung einnehmen. Beispiele finden sich in Menge in Richardsons Romanen. Da werden tausend Eigentümlichkeiten der Personen in breitester Darstellung aufgezählt, ohne daß sie mit der Handlung zusammenhängen. Ja, manche dieser Züge werden gegeben mit der ausgesprochenen Absicht, den betreffenden Charakter in ein helles Licht zu setzen. Auch in unserer Romanliteratur finden sich Beispiele in Menge.

Ein kleiner Zug kann manchmal von größter Bedeutung für den Fortgang der Handlung sein. So in Schückings „Schloß Dornegge“. Anna schickt der armen Schauspielerin Geld, und diese hilft am Schlusse dazu, Dankmar nach Paris zu rufen. Hätte Jenny nicht im ersten Buche das Geld empfangen, so wäre es ihr im vierten gewiß nicht eingefallen, an Dankmar zu schreiben. (Übrigens ist es ein raffinierter kleiner Zug, dem Schücking besser eine solche Bedeutung nicht gegeben hätte.)

Fritz Reuters Onkel Bräsig ist ein Held von echtem Humor, der sich seiner ganzen Umgebung weit überlegen zeigt, ein Vollblutsmensch, der gerade entzückt und begeistert. Er erregt nicht bloß durch manche Sonderbarkeiten unsere Lachlust, sondern er ist auch ein Vertreter der reinen Humanität, der das Herz stets auf dem rechten Fleck hat. Wie trefflich öffnet uns Reuter das Herz seines Lieblings Bräsig, wie zart, wie hoch poetisch weicht er uns in dessen Liebe zu Madame Müßlern ein. Und doch geschieht alles nur durch die Handlung.

Wenn es dem Dichter nicht erlaubt ist, abstrakte Charakter= schilderungen zu geben, so ist es ihm doch durchaus nicht ver= wehrt, die geistigen Eigenschaften seiner Personen a n z u d e u t e n. So charakterisiert Homer seine Personen stets nur mit einem einzigen, aber höchst treffenden Worte. Odysseus ist der „erfindungsreiche“, Penelope „die Kluge“, Alkinoos der „weise“ Phäakenbeherrscher. Gebraucht der Dichter diesen Kunstgriff, so müssen Reden und Handlungen der Personen mit der Darstellung des Dichters übereinstimmen; d. h. Odysseus muß sich als erfindungsreich, Penelope wirklich als klug, Alkinoos wirklich als weise bewähren.

Eigentlich sollten alle H a n d l u n g e n sich aus den Charakteren ergeben und dadurch diese erläutern. Zuweilen werden sogar Handlungen erzählt, die nur den Zweck haben, die Charakteristik zu vervollständigen.

In Otto Ludwigs „Heiterethei“ sind soviel Nebenhandlungen, daß sie die Haupthandlung fast überwuchern. Da ist gleich zu Anfang die Geschichte mit dem Schubkarren. Ludwig hätte ja auch einfach berichten können, wie stark die Heiterethei ist, aber er führt es lieber an dem konkreten Falle vor und belebt dadurch aufs geschickteste die ganze Geschichte und führt uns so die Stärke des Mädchens viel besser vor, als es irgend eine andere Art der Charakteristik vermocht hätte. Hierher sind auch die Streiche der großen Weiber zu rechnen, ferner der Zug, wie die Heiterethei bei Nacht den Acker des Holdersfritz von Unkraut reinigt und viele ähnliche Züge. Alles dies wäre nicht unbedingt nötig zur Fortleitung der Haupthandlung, trägt aber sehr zur Belebung des Ganzen bei. Freilich hat

diese ganze Art eine große Behaglichkeit des Vortrags zur Voraussetzung.¹⁶⁾

Ob in einer Erzählung viel oder wenig Dialoge vorkommen, jedenfalls sollen die Reden nicht bloß dazu beitragen, die Handlung zu erklären oder fortzuführen, sondern auch die Personen zu charakterisieren.

Es ist selbstverständlich, daß jede Person so sprechen soll, wie sie es in Wirklichkeit tun würde. Hier ist dem Dichter reichlich Gelegenheit geboten zu zeigen, wieweit er die Personen genau kennt, die er darstellen will.

Der Gedankenkreis kommt naturgemäß am einfachsten und deutlichsten in den Gesprächen zum Ausdruck. Die Reden sollen aber nicht, wie es z. B. bei den Romantikern häufig geschah, dazu mißbraucht werden, alle möglichen Ansichten, die der Verfasser hat, auszudrücken, sondern die Gespräche sollen sich innerhalb der Grenzen halten, die ihnen durch die Anschauungen der Redenden gesetzt sind.

Eines der wirksamsten Charakterisierungsmittel ist das durch Urteile anderer Personen. Das kann auch noch zu Nebenwirkungen ausgenutzt werden. So wirkt das Urteil über einen anderen wieder zurückgreifend charakterisierend für den Sprecher. Auch braucht das Urteil nicht immer richtig zu sein, sondern durch schiefe, ja falsche Urteile, die erst weiterhin berichtigt werden, kann das Interesse des Lesers lebhaft erregt werden. Geschickt ist diese Art der Charakteristik z. B. in der „Heiterethei“ angewandt. Gleich im Anfang wird die Titelheldin auf diese Weise charakterisiert, indem sich die Reicher Wirtin, der Schmied, der Weber und der Schneider über sie unterhalten. Da die Stimmung dieser Leute gegenüber der Heiterethei sehr verschieden ist, so werden von den einen mehr die günstigen, von den anderen mehr die ungünstigen Seiten ihres Wesens betont. Auf diese Weise erhält der Leser ein sehr lebendiges Bild von ihr.¹⁷⁾

Ein gutes Mittel zur Verstärkung der Charakterschilderung ist die Gegenüberstellung, der Kontrast. Parallele und kontrastierende Figuren tragen zur Belebung und

¹⁶⁾ Dr. R. Müller-Ems, a. a. O. S. 78.

¹⁷⁾ Dr. R. Müller-Ems, a. a. O. S. 85.

Verstärkung der Charakteristik bei. So gewinnen in „Soll und Haben“ die beiden Gestalten Fink und Anton ungemein an Deutlichkeit, weil sie Gegensätze bilden. Trefflich heben sich von einander ab Antonie und Klara („Die von Hohenstein“). Die eine ganz Glut, ganz stürmende, verzehrende Leidenschaft — bei der anderen stille Hingebung, Entfagung, Geduld.

Ganz auffällige Kontrastwirkungen finden wir z. B. in der „Heiterethei“, sowie in „Zwischen Himmel und Erde“.

Die direkte Charakteristik wird am besten nur bei Nebenpersonen angewandt, weil diese oft nur so kurze Zeit auftreten, daß es nicht möglich ist, aus ihren Handlungen und Reden auf ihren Charakter zu schließen.¹⁸⁾

8. Die Darstellung des Seelenlebens.

Auch für die Darstellung der Seelenbewegungen behauptet das Gesetz der Selbständigkeit seine Kraft. Es muß hier als Aufgabe des Dichters bezeichnet werden, in der Seele des Lesers dieselben Empfindungen anzuregen, die die Seele der Personen bewegen. Diese Aufgabe kann aber nicht erreicht werden durch kalte Beschreibung, Entwicklung der Gefühle in logischer Ordnung, sondern nur durch strenge Objektivität. Der Dichter soll mit nur wenigen Worten den Gemütszustand der Personen berühren, im übrigen aber es den Personen überlassen, sie zu offenbaren.

Homer, von dem unsere Romandichter gar vieles lernen könnten, verfährt auf dem engen Raume, den die alte Zeit dem Innern zuerteilte, folgendermaßen: in der knappest form deutet er an, was diese oder jene Person denkt und gibt so der Phantasie des Lesers mächtigen Anstoß. Wo z. B. eine Person einen Entschluß zu fassen hat, da bemüht er sich nicht, wie die Romandichter der Neuzeit, das für und Wider mit

¹⁸⁾ Über die Charakteristik der Menschen bei Adalbert Stifter vergleiche Ernst Bertram: Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik. Dortmund, Fr. Wilh. Ruhfus, 1907. S. 65—74.

juristischer Schärfe und Genauigkeit klarzulegen, sondern begnügt sich mit der einfachen Erzählung der Tatsache:

Da zweifelt Odysseus:

Ob er flehend umfaßte die Knie der reizenden Jungfrau,
Oder, so wie er war, von ferne mit schmeichelnden Worten
Bäte, daß sie die Stadt ihm zeigt und Kleider ihm schenkte.
Dieser Gedanke erschien dem Zweifelnden endlich der beste.

Odyssee. IV. 145.

ferner vergleiche man die Schilderung der Neigung Nausikaas. Das ist überall die Praxis Homers. Wo der alte Dichter sich mit wenigen Worten begnügt, gebraucht ein neuerer eine ganze Seite von Worten, ohne denselben Erfolg zu haben.

Goethe hat sich den Kunstgriff Homers zu eigen gemacht und ihn mit Erfolg angewandt. Wo er in seinem Romane eine Empfindung zu schildern hat, stellt er sie in den meisten Fällen mit einem einzigen, aber höchst fruchtbaren Zuge dar.¹⁹⁾ So in folgendem Beispiel:

Er hörte Klarinetten, Waldhörner und Fagotte; es schwoll sein Busen.

Der Dichter kann aber die Offenbarung der Gefühle auch den Personen selbst überlassen; er kann dies in u n m i t t e l b a r e r und m i t t e l b a r e r Weise.

Unmittelbar ist die Kundgabe der Seelenbewegungen durch den M o n o l o g. Aber ihn kunstgemäß zu behandeln, ist nicht Sache eines jeden Dichters; das beweisen die zahlreichen mißlungenen Versuche, namentlich in den Lustspielen. An sich schon ruft der Monolog das Gefühl hervor, als sei er nicht natürlich. Vom Standpunkt der Erfahrung aus betrachtet, ist er es auch nur selten. Denn wie oft wird jemand seine Empfindung sich selbst laut vorsagen? Aber der Dramatiker kann diesen Kunstgriff zuweilen nicht entbehren; er ist für ihn, namentlich wenn die Person isoliert, d. h. ohne Vertraute steht, das einzige Mittel, den Leser mit dem Seelenzustande der Person bekannt zu machen. Doch sehr selten wird der

¹⁹⁾ „Dasjenige allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können.“ (Lessing: Laokoon. III.)

Monolog den Gesetzen entsprechend angewandt. Manche Monologe sind geradezu widersinnig. Da tritt z. B. eine Person auf und erzählt sich selbst, was sie soeben getan hat, oder was ihr recht gut bekannt ist!²⁰⁾ Hier wollte der Dichter dem Leser ein ihm noch unbekanntes Ereignis mitteilen; d. h. er wollte einen in der Anordnung der Handlung begangenen Fehler wieder gut machen. Aber die Weise ist denn doch zu plump. Im Drama ist ein schlecht angelegter oder schlecht ausgeführter Monolog noch zu entschuldigen, weil der bedrängte Dichter doch einige Rücksicht verdient. Im Roman aber, der dem Dichter doch Raum genug zur freiesten Bewegung bietet, kann ein solcher Monolog nur störend wirken. Oder ist der Eindruck ein anderer, wenn wir folgendes zu lesen bekommen:

„Kanalstraße, Nummer 8, das muß eins der sehr alten Häuser sein mit den langen, unheimlichen Gängen. Nun, es bringt mich nicht gerade übermäßig von meinem Wege ab, und da dem Grafen viel daran gelegen zu sein scheint, daß der Brief bald besorgt wird, so will ich den Gang selbst unternehmen. Ich treibe mich überdies gern in so einem alten Gebäude herum.“ (Hackländer: „Skavensleben“. Bd. II., S. 49.)

Die Unwahrheit liegt zu Tage.

Goethe wendet den Monolog noch häufig an. So setzt er z. B. in „Wilhelm Meister“ die Erwägungen Wilhelms am Scheidewege (Buch 4, Kapitel 19) in einen Monolog. Es soll dies eine innere Orientierungsszene des Helden wie des Lesers sein.

Während früher die Monologe und Gefühlsergüsse in den sentimentalen Romanen sich in unausstehlicher Breite und Wiederholung vorfanden, werden sie jetzt nur mehr soweit geduldet, wie sie im menschlichen Leben wirklich vorkommen und berechtigt erscheinen. Jedenfalls sollen sie die Handlung klären oder fördern, nicht aber aufhalten.

Unmittelbar ist auch die Mitteilung an andere Personen, entweder mündlich oder schriftlich. Der mündliche Ausdruck ist im Roman nicht immer derselbe wie im Drama. Nur zu leicht erscheint tragisches Pathos als hohle Deklamation. Der Erzähler muß sich daher im Ausdruck der

²⁰⁾ Vgl. Lessings Minna. III. Aufzug, Szene 6.

Empfindungen gewisse Grenzen ziehen. Er suche die wirksamsten Momente zu gewinnen, stelle diese aber in knapper, kräftiger Form dar,

Die schriftliche Mitteilung ist ein echt epischer Kunstgriff. Sie bietet dem Dichter große Vorteile. Hier läuft er nicht leicht Gefahr, tragikomisch zu werden und den ganzen Eindruck zu zerstören, weil diese Art der Mitteilung sehr natürlich ist und sich der Mensch bei ihrem Gebrauch durchaus keinen Zwang antut. Nur muß diese Mitteilung mit Notwendigkeit aus dem Romangangen herausgehen, sie darf nicht für sich selbst da sein. Sehr glücklich hat Schücking in „Schloß Dornegge“ diesen Kunstgriff angewandt. Baron Jauffroy verleumdet Anna Morel. Dankmar ist empört, kennt aber Annas Verhältnisse nicht so genau, um den Verleumder widerlegen zu können. Im Schiffe findet er nun die Briefe Annas, er liest sie und aus den Briefen lernen wir nicht allein Annas Verhältnisse kennen, sondern blicken auch tief in ihr Gemüt. Dagegen sind die Mitteilungen aus Ottiliens Tagebuch in Goethes „Wahlverwandtschaften“, sowie Lauras Gemeinplätze in der „Verlorenen Handschrift“ keineswegs durch die Handlung geboten. Dürftig ist der Zusammenhang der Handlung mit Irmas Tagebuch in Auerbachs „Auf der Höhe“.

Ganz ungezwungen kann der Dichter die Gefühle der Personen auf *m i t t e l b a r e* Weise kundgeben, wenn er sie nämlich so darstellt, daß sie sich zwanglos in den epischen Fluß einfügen, und den Dichter, durch den die Mitteilung geschieht, vergessen lassen. Man beachte die folgende Stelle aus einem Romane von Spielhagen, der diesen Kunstgriff meisterhaft zu handhaben versteht:

Und wie ein Engel des Himmels erschien sie Oswald, in dessen krankes Herz ihre guten, mitleidigen Worte wie ein milder Regen auf welke Bäume gefallen waren. Und zum erstenmale erinnerte er sich wieder des Gespräches, das er am Tage seiner Zurückkunft von Saffitz mit dem Doktor gehabt hatte. Also wirklich! Das holde herrliche Geschöpf sollte auch verkauft werden, wie Melitta verkauft worden war? Sie sagte es selbst, aus ihrem eigenem Munde hatte er es nur eben gehört: sie hatte keinen Freund! Sie stand allein da in der Welt! Sie konnte nicht für sich selbst handeln! Und sie hatte noch Mitleid und Trost für ihn, sie, die sie selbst des Mitleids und Trostes—nein, tätiger Hilfe so sehr bedurfte. („Problematische Naturen.“)

Der Roman.

Man sieht, dieser Kunstgriff ist eine Art indirekter Monolog, aber er erscheint bei weitem natürlicher.

Noch ein dritter Kunstgriff ist möglich. Der Dichter kann Gefühle schildern durch Darstellung ihrer tatsächlichen Äußerungen. Aus dem, was eine Person im Drange der Leidenschaft tut, wird man am sichersten der Leidenschaft Größe ermessen können. Dieser Kunstgriff ist echt episch. Denn der Epiker stellt nicht die Innerlichkeit des Menschen oder das Seelenleben als solches dar, sondern schildert die Taten, durch die es sich ein äußeres Dasein gibt.²¹⁾ So in folgenden Proben:

Sabine wußte, wer die Schreiberin war. Sie hielt den Brief an die Kerze und schleuderte das brennende Papier in den Kamin. Schweigend sah sie zu, wie die lodernde Flamme kleiner wurde und verlöschte, und wie die glimmenden Punkte auf der verkohlten Fläche umherfuhren, bis auch der letzte verging. Lange stand sie da, ihr Haupt an das Gesims gelehnt, den Blick auf das Häuflein Asche gerichtet. Ohne Tränen, lautlos hielt sie die Hand auf ihr zuckendes Herz. (Freitag: „Soll und Haben“. II. Buch.)

Er verlor sich im Andenken an sie, er umfaßte einen Baum, küßte seine heiße Wange an der Rinde, und die Winde der Nacht saugten begierig den Hauch auf, der aus dem reinen Busen bewegt hervordrang. Er küßte nach dem Halstuch, das er von ihr mitgenommen hatte, es war vergessen, es steckte im vorigen Kleide.

Die Musik hörte auf, und es war ihm, als wär' er aus dem Elemente gefallen, in dem seine Empfindungen bisher empor getragen wurden. Seine Unruhe vermehrte sich, da seine Gefühle nicht mehr von den sanften Tönen genährt und gelindert wurden. Er setzte sich auf ihre Schwelle nieder und war schon mehr beruhigt. Er küßte den messingenen Ring, womit man an ihre Tür pochte, er küßte die Schwelle, über die ihre Füße aus- und eingingen, und erwärmte sich durch das Feuer seiner Brust. Dann saß er wieder eine Weile stille und dachte sie hinter ihren Vorhängen, im weißen Nachtkleide mit dem roten Band um den Kopf in süßer Ruhe, und dachte sich selbst so nahe zu ihr hin, daß ihm vorkam, sie müßte nun von ihm träumen. Seine Gedanken waren lieblich, wie die Geister der Dämmerung. Ruhe und Verlangen wechselten in ihm; die Liebe lief mit schauernder Hand tausendfältig über alle Saiten seiner Seele; es war, als wenn der Gesang der Sphären über ihm stille stünde, um die leisen Melodien seines Herzens zu belauschen. („Wilh. Meister“. I. Buch, Kap. 17.)

Diese Art der Darstellung verfehlt nie ihre Wirkung. Der Leser wird vollkommen in die Empfindung der Person hineingezogen, er glaubt selbst in ihren Gefühlen zu leben.²²⁾

²¹⁾ Carrière: Ästhetik, II. 532.

²²⁾ Aber den mimischen Ausdruck von Affekten bei Heinse, vgl. Dr. Edmund Rieß, a. a. O., S. 92—99.

Daß der Dichter gegebenenfalls auch die religiösen Lebensäußerungen seines Helden verzeichnen muß, ist selbstverständlich. Veremundus (a. a. O., S. 9) führt folgendes treffende Beispiel an: Als Marynia in dem Roman von Henryk Sienkiewicz „Die familie Polaniecki“ vor ihrer Niederkunft erkrankt, verlangt sie den Beichtvater. Das ist vom katholisch-seelsorglichen Standpunkt durchaus in der Ordnung. Daß jedoch der Dichter diese Tatsache überhaupt erwähnt, hat seinen Grund nicht (und soll ihn nicht haben) in dem erzieherisch-pedantischen Bedenken, der allenfallsige Tod einer katholischen Frau ohne sichtliche Vorbereitung könne für den gläubigen Leser ein Argernis sein, sondern in der inneren Notwendigkeit, daß der durchaus religiöse Sinn Marynias sich auch in einem kirchlich-religiösen Akt betätige, wenn ihr schönes Charakterbild nach allen Seiten harmonisch abgeschlossen vor uns stehen soll. Mit anderen Worten: daß uns der Dichter mit ihrem Verlangen bekannt macht, geschieht nicht aus katholischer Ostentation und seelsorglichen Rücksichten (auch ein nicht katholischer Dichter hätte es nach den gegebenen Voraussetzungen tun müssen), sondern weil es psychologisch und durch die Situation, vor allem auch durch die von dem Dichter dadurch beabsichtigte Wirkung auf Polaniecki, ihren Gatten, bedingt ist.

Die Darstellung der Außenwelt.

Das Bild, das der erzählende Dichter in seinem Roman entwirft, muß ein möglichst umfassendes sein, also auch die Erscheinungswelt: das Äußere der Personen, die Gegenstände, den Schauplatz der Handlung bezw. die Natur in sich aufnehmen. Aber mit strenger Wahl.

Der Dichter hat seiner Darstellung Grenzen zu ziehen. Er darf nicht alles beschreiben, was sich in den Kreis der Erzählung ziehen läßt oder ihm persönlich nahe liegt, sondern nur das, was im Organismus der Handlung eine berechnete Stelle einnimmt. Diesem aber hat er gebührende Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Welches ist aber der Maßstab, mit dem der Dichter die Notwendigkeit einer Darstellung prüfen kann? Der Maßstab ist die *H a n d l u n g*. Alles, was auf irgend eine Weise mit der Handlung in Verbindung steht, muß dem Leser mit aller Anschaulichkeit vorgeführt werden. Dahin gehören zunächst die Personen, die in die Handlung eingreifen; die Gegenstände, die bei der Handlung oder bei den Personen notwendig sind; ferner der Ort, an dem ein Ereignis sich zuträgt; endlich auch die Natur und die Naturereignisse, insofern sie auf die Handlung oder die Personen einen Einfluß ausüben.

Keineswegs aber kann das Verfahren neuerer Romandichter gebilligt werden, die, ohne die Notwendigkeit der Darstellung geprüft zu haben, alles beschreiben, was ihnen nahe liegt, und alles, von dem sie glauben, daß es den Leser interessieren könnte. Daher rühren die eingehenden Beschreibungen des Kostüms und der altertümlichen Gegenstände, die Erörterungen über Baustile, die seitenlangen Schilderungen des Ortes und endlich die üppig wuchernde Naturbeschreibung.

Ein zweiter Grund mag in einer besonderen Gemütsanlage oder in einem zu sehr ausgebildeten Hange des Dichters liegen, wie z. B. bei Stifter und Scott. Des letzteren Fleiß, die altertümlichen Gegenstände gründlich kennen zu lernen, sein Eifer, sie dem Leser anschaulich vorzuführen, sind anerkennenswert. Aber oft sind seine Beschreibungen nicht gerechtfertigt und sie könnten dann fehlen, ohne daß der Eindruck des Romans abgeschwächt würde.

Drittens endlich benutzen einige Dichter die Beschreibungen als Ruhepunkte für sich und den Leser. Nach einer lebendigen, aufgeregten Szene folgt meist eine längere Beschreibung oder sie steht zu Anfang eines neuen Kapitels. Hier gibt sich der Dichter einer ruhigeren Produktion hin; er schaut auf das Bild, das ihm vorschwebt, prüft und mißt, und der Leser kehrt zur gewohnten Ruhe zurück.

Aus diesen Gründen finden wir denn in den meisten Romanen der Neuzeit, selbst der besten Autoren, eine Menge mehr oder weniger überflüssiger Beschreibungen.

Besonders die Realisten und Naturalisten haben es sich angelegen sein lassen, das *Milieu*, die Umwelt, bis in die kleinsten Einzelheiten zu schildern.

Unter Milieu versteht man die Einheit aller natürlichen und sozialen Bedingungen, die auf eine Handlung oder auf einen Charakter von bestimmendem Einfluß sind.¹⁾ Das Milieu soll denn auch nur insoweit geschildert werden, als die Personen des Romans in ihrem Handeln von der Natur und der Umgebung abhängig sind.

Voltaire sagt: „Die Details sind ein Ungeziefer, das die großen Werke frißt.“ Auch Brunetière²⁾ ist der Ansicht, daß nicht die Fülle der Einzelheiten einem Roman eine lange Lebensdauer garantiert, sondern daß sie seinen Untergang beschleunigt. Ob dies gerade zutrifft, bleibt abzuwarten, da von den realistischen Romanen dieser Art noch keiner weit genug zurückliegt. Höchstens könnte man aus einer Analogie darauf schließen. Die Romane von Fräulein v. Scudéry

¹⁾ H. Mielke, a. a. O., S. 11. — Vgl. auch Eugénie Dutoit: Die Theorie des Milieu. Inaugural-Dissertation. Bern 1899.

²⁾ A. a. O., S. 117.

(„Grand Cyrus“, „Clélie“) sind für uns heute ebenso ungenießbar wie die des jüngeren Crébillon („Egarements du coeur et de l'esprit“). Wenn man bei den einen absieht von dem, was sie Galantes, Romantisches und Heldenmütiges im Genre des 17. Jahrhunderts enthalten, bei den andern, was sie an Pikantem im Geschmack des 18. Jahrhunderts bieten, so bleibt eben nichts mehr übrig. Wird man später, wenn einmal die materiellen Verhältnisse sich völlig verändert haben, auch an den realistischen Romanen aus dem Ende des 19. Jahrhunderts nichts lesenswertes mehr finden? Vielleicht werden sie ein größeres kulturgeschichtliches als literarisches Interesse bieten.

Jedenfalls haben Erzählungen, die große Leidenschaften schildern, aber von der Zeit und dem Milieu nur das notwendigste berichten, Aussicht auf eine viel längere Lebensdauer. Erinnerung sei z. B. nur an Manon Lescaut (1731). Dieser Roman ist seinem Inhalt nach gewiß auch realistisch, aber wie lebenswahr erscheint er uns noch heute, und wie viel neue Ausgaben und Übersetzungen erlebt er jetzt noch immer!

Mit der Ewigkeit des Stoffes, sagt Hermann Hesse, läßt sich das, was man „Zeitkolorit“, „Milieu“ usw. nennt, sehr wohl verbinden. Obwohl Odysseus ein Sinnbild der ganzen Menschheit ist, gibt die Odyssee doch die wichtigsten und feinsten Details altgriechischen Lebens. Auch der grüne Heinrich ist nichts weniger als zeitlos, sein München ist nicht das von heute, und seine Schweiz ist nicht die Schweiz schlechthin, sondern die seiner Zeit. Auch gibt es in den größten Dichtungen Elemente, die vor dem Veralten nicht sicher sind. In den „Wahlverwandtschaften“ ist viel von Gartenanlagen die Rede, die uns kaum mehr interessieren, und bei Keller manches von einer Malerkunst, die uns altmodisch und verschollen dünkt. Aber die Ewigkeitswahrheit des Ganzen bewirkt, daß wir diese Züge nicht wie sonst lächerlich, sondern rührend finden. Was der grüne Heinrich erlebt hat, wird heute und morgen und in hundert Jahren von vielen wieder erlebt werden.³⁾

³⁾ März, 1. Jahrgang 1907. 5. Heft. S. 457.

Die Schilderungen sind im neueren deutschen Roman nicht immer gleich beliebt gewesen. Nachdem sie durch Rousseaus Vorgang besonders Mode geworden waren und in Goethes „Werther“ schöne Blüten getrieben hatten, traten sie wieder mehr zurück, wie Goethes „Wilhelm Meister“ beweisen mag, um dann in Goethes „Wahlverwandtschaften“ wieder aufzublühen. Im romantischen Roman, der besonders an „Wilhelm Meister“ anknüpfte, spielen sie ebenfalls keine sehr große Rolle. Ja, der alte Tieck polemisierte sogar gegen die Schilderungen im Roman, als sie besonders infolge des Beispiels Scotts sich wieder breit zu machen begannen. Otto Ludwig folgte hierin jedoch seinem Lehrmeister Tieck nicht nach, denn er besaß eine große Neigung zum Schildern.⁴⁾

Die Verwendung von Milieu- und Naturschilderungen kann eine dreifache sein. Einmal können sie gegeben werden, soweit sie zum Verständnis der Vorgänge nötig sind. Zweitens können auch durch Verwendung solcher Schilderungen lyrische Wirkungen erstrebt werden; so wenn die äußeren Umstände psychologische Zustände verstärken, wenn sie symbolisch wirken sollen usw. Drittens können sie auch um ihrer selbst willen auftreten. Sie sollen dann retardieren oder ausschmücken oder sie dienen ethnographischen oder ähnlichen Zwecken des Dichters. Diese dritte Art wird schon seit Homers Zeiten, der bereits Rüstungen usw. ausführlich schilderte, besonders im Epos verwandt.

Diese Arten der Schilderungen können sowohl allein als auch mit einander verbunden auftreten.⁵⁾

Wenn der Dichter Beschreibungen nur mäßig und nur nach der Notwendigkeit der Handlung anbringt, so muß es sein weiteres Bestreben sein, die rechte Gelegenheit abzuwarten, sie dem Leser vorzuführen. Die Handlung muß entweder eine Beschreibung fordern, oder sie gestattet sein. Gefordert wird sie in allen Fällen, in denen eine Person, ein Gegenstand, ein Ort, ein Naturereignis auf die Handlung einwirkt; gestattet, wenn durch die Beschreibung in der Handlung kein Aufenthalt verursacht wird.

⁴⁾ Vgl. Dr. Müller-Ems, a. a. O. S. 59 ff.

⁵⁾ Dr. R. Müller-Ems, a. a. O. S. 58.

Die notwendige und richtig angebrachte Beschreibung aber muß *a n s c h a u l i c h* sein.⁶⁾ Wie das Gemälde des Malers, die Statue des Bildhauers, so deutlich müssen die Bilder der Phantasie vor dem geistigen Auge des Lesers stehen. Da scheint es denn auf den ersten Blick, als seien die Mittel der Poesie zu unbedeutend für eine so große Aufgabe. Der Maler hat seine Farben und seine Pinsel, der Bildhauer seinen Marmor und seinen Meißel, der Dichter aber hat nur Worte und nichts als Worte, und als Material nur die unfaßbaren Gebilde der Phantasie. Und doch soll er mit diesem rein geistigen Material und Mittel dieselben Wirkungen erzielen, wie der Maler und der Bildhauer. Er soll seinen Gestalten dieselbe frische, dieselbe Unmittelbarkeit verleihen, die den Betrachter des Gemäldes, der Statue hinreißt. Er soll plastisch sein auf dem Gebiete des Geistes. Seine Aufgabe erfordert es.

Das Streben, diese Aufgabe in echt dichterischer Weise zu lösen, führte auf ganz unkünstlerische Abwege. Man gebrauchte die Darstellungsweise der Malerei, um dichterisch=anschauliche Gestalten zu schaffen, und stellte endlich — nachdem man sie praktisch schon lange geübt — die Theorie auf, „die Dichtkunst sei eine redende Malerei und die Malerei eine stumme Poesie“. Als Konsequenz ergab sich also: der Dichter muß, wie der Maler, ein Ganzes schildern durch Aufzählung der einzelnen Teile, nur so entsteht ein anschauliches Bild eines Gegenstandes. Man ging sogar soweit, den besten Dichter für den besten Maler, den besten Maler für den besten Dichter zu erklären, und in Theorie und Praxis machte sich dieser Grundsatz breit. Da trat Lessing mit seinem „Laokoon“ hervor. Er zeigte in scharfsinnigster Weise, wie sehr in bezug auf die Darstellungsweise Malerei und Poesie von einander zu trennen seien und wie sehr man die Grenzen beider Künste verrückt habe, wie unkünstlerisch man bisher verfahren sei und welchen Mißdeutungen die Dichtungsweise Homers unterlegen gewesen.

Die Ergebnisse seiner Untersuchungen haben aber bei den Dichtern nur wenig Wirkung gehabt. Zwar wird niemand

⁶⁾ Der Kuriosität halber sei hier die berühmte „Käsesymphonie“ (symphonie des fromagos) in Jolas „Ventre de Paris“ (Seite 274—276) erwähnt, die nicht weniger als 63 Druckzeilen in kleiner Schrift einnimmt.

mehr wagen, die von Lessing in ihrer Haltlosigkeit aufgedeckten ästhetischen Grundsätze noch theoretisch offen auf seine Fahne zu schreiben, aber in der Praxis werden sie noch immer von der Mehrzahl unserer Romandichter angewandt. Noch immer glauben sie durch Malen, durch Aufzählen der einzelnen Teile eine künstlerische Wirkung erzielen zu können. Und die Schriftsteller, die die Art des dichterischen Schaffens überhaupt nicht kennen, wenden diese Darstellungsweise an, weil sie die bequemste ist. So entwerfen sie denn von den Personen ein vollständiges Kostümbild von Kopf bis zu Fuß, „von der Feder des Hutes bis zu den Sporen der Stiefel“ (Gottschall), beschreiben die Gegenstände mit ermüdender Genauigkeit, die Gebäude mit einer Gründlichkeit, die tiefe architektonische Studien voraussetzt, und widmen der Darstellung des Schauplatzes eine fast strategische Sorgfalt.

Und doch erreichen sie die Aufgabe des Dichters, ein anschauliches Bild der Erscheinungswelt zu geben, nicht. Der Leser gewinnt keineswegs ein volles anschauliches Bild des g a n z e n Gegenstandes — dieser oder jener Teil wird ihm wohl lebendig, nicht aber das Ganze.

Anders ist es in der Malerei, die auch ein Ganzes durch Nebeneinanderstellung seiner Teile zur Anschauung bringt. Gesezt, wir hätten einen vom Maler dargestellten Gegenstand vor uns; wie gelangen wir zu einer deutlichen Vorstellung desselben? Hierauf antwortet Lessing:

„Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit so erstaunlicher Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Teile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen.“⁷⁾

Welche Resultate ergeben sich aber, wenn der D i c h t e r die Darstellungsweise des Malers auch für seine Kunst gebraucht? Die entgegengesetzten! Wir gewinnen keine Totalvorstellung. „Denn gesezt auch, der Dichter führe uns in der

7) Laafon XVIII.

schönsten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einemmal übersieht, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wieder vergessen haben. Je dennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden; dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig, es kann sie abermals und abermals überlaufen; für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnis zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück, welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwaigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!“⁸⁾

Mit einem Worte, der Leser hat beim letzten Zuge, den der Dichter anführt, schon den ersten wieder vergessen, oder, wie Gottschall es drastisch-treffend ausdrückt: „Sind wir auch glücklich bei den Stiefeln angelangt, so haben wir längst vergessen, wie der Hut aussieht.“

Der Irrtum des Dichters ist leicht erklärlich. Ihm schwebt gleich einem Gemälde das Bild der Person vor Augen. In ihm geht derselbe Prozeß vor, den Lessing eben an dem Betrachter eines Gemäldes andeutete. Der Dichter will dies Bild nun auch in d e r s e l b e n Form dem Leser vorführen und glaubt dies Vorhaben am besten dadurch zu erreichen, daß er das in seiner Phantasie fertige Bild aufs genaueste kopiert. Aber er übersieht, daß der Leser sich das Bild nach seiner (des Dichters) Darstellung erst s c h a f f e n muß. Wenn der Dichter nun das Bild in seinen Teilen, d. h. in einer Weise vorführt, die dem blitzschnellen Arbeiten der Phantasie weit nachhinkt, so ermüdet er den Leser.

Überhaupt ist es ein Fehler aller Darstellung, wenn sie den Gegenstand isoliert, d. h. ihn aus dem Zusammenhange der Handlung herausnimmt und in seiner Absonderung beschreibt. Die dichterische Darstellung fordert Verbindung, Ab-

⁸⁾ Lessing, a. a. O.

hängigkeit; das einzelne soll nur dann hervortreten, wenn ein zweites es erregt usw., denn dadurch gewinnt die Darstellung an Anschaulichkeit.

In Darstellung der Gegenstände und des Ortes verfahren neuere Romandichter in ähnlicher Weise, indem sie Einzelheiten auf Einzelheiten häufen, die Beschreibungen endlos ausdehnen, so daß der Leser schließlich den Überblick ganz verliert.

Levin Schücking schildert in seinen Romanen sorgfältig die Schlösser, Häuser, Wohnungen und Zimmer, in denen seine Helden hausen. Er ist der Ansicht, daß die Wohnung eines Menschen sich zum Spiegel seines Wesens gestaltet. Die Darstellung der Zimmereinrichtungen dient natürlich auch dazu, den Geist des geschilderten Zeitalters zu charakterisieren. Besonders aber will er dadurch die einzelnen Personen kennzeichnen. Als Musterbeispiel hierfür kann die Schilderung der Zimmer der drei weiblichen Hauptpersonen in den „Heiligen und Rittern“ gelten. Zunächst das Zimmer der gemühtiefen, unterdrückten Ludmilla (I, S. 116), das Schücking ganz nach dem Vorbild von Annettens Zimmer zu Rüschaus mit dem schwarzen Ledersofa, den Naturaliensammlungen, dem Kranz von Myosotis schildert; dann das Zimmer der humanistischen Prinzessin (I, S. 137), das einen „eigentümlich harmonischen, wohltuenden und fast zauberhaften Eindruck macht; es berührte ihn wie Musik“, und schließlich das verwirrende, mit bunten Gegenständen überladene Gemach der koketten, oberflächlichen Mathilde: „mit den fast ärmlichen Wohnräumen Ludmillens auf Uchtenberg und der geschmackvollen Einrichtung Justinens auf Tollenstein bildeten diese Zimmer Mathildens einen merkwürdigen Kontrast“ (III, S. 57). Oft werden die Personen, schon bevor sie auftreten, durch ihr Zimmer charakterisiert: „In der Tat, ein gemütlicher Mann mußte der Bewohner dieses Raumes sein“ („Feuer und Flamme“, III, S. 31), oder kurz nach ihrem Erscheinen: „Der Verwalter schien mehr von der Natur eines Hamsters als von der eines Philosophen zu haben“ („Verschlungene Wege“, 2. Aufl. II, S. 7). Für die Charakterisierung der Episodenfiguren und Sonderlinge ergibt sich natürlich

eine ungeheure Menge von originellen Zuständen der Zimmer.⁹⁾

Wie weit es einige Schriftsteller in ihrer Schilderungssucht treiben, sehen wir an Brachvogel, der in „Friedemann Bach“ 26 Seiten auf die Beschreibung des alten Berlin verwendet; noch mehr an Victor Hugo, an Balzac mit ihren ausführlichen Beschreibungen, an Zola, der darin nie genug tun konnte.

Welches sind nun aber die Gesetze, die hier in Betracht kommen? Das ist eine Hauptfrage der Poetik.

Das Gesetz der Selbständigkeit des Kunstwerks, das, streng beobachtet, höchste Anschaulichkeit im Gefolge hat, übt auch hier seinen Einfluß. Der Dichter muß zurücktreten, die Gestalten müssen sich selbst zeichnen; die Darstellung muß mit einem Worte *p l a s t i s c h* sein. Die Bilder des Epikers sollen nach Hegels bezeichnendem Ausdruck „Skulpturbilder der Vorstellung“ sein.

„Fest auf sich selbst beruhend, wie aus Erz und Marmor gegossen, klar, bestimmt, von zusammenhängenden Linien und Formen, bis ins einzelne ausgeprägt, sollen die epischen Gestalten vor unsern Augen stehen.“¹⁰⁾

Die Mittel der Poesie scheinen zu ärmlich, um solche Wirkungen hervorzurufen, wie die Plastik. Und doch kann sie es auf folgendem Wege. Durch Aufzählung der einzelnen Teile kann in der fremden Phantasie kein deutliches Bild des ganzen Körpers hervorgerufen werden. Wohl aber wird dies der Fall sein, wenn der Dichter mit einem *e i n z i g e n t r e f f e n d e n* *Z u g e* den Eindruck wiedergibt, den entweder der Körper in seiner Gesamtheit oder ein Teil für sich macht. Dieser Zug wird von um so stärkerer Wirkung sein, wenn er *v o n e i n e r B e w e g u n g b e g l e i t e t* ist. Denn ein bewegter Körper läßt der Phantasie einen ungleich stärkeren Eindruck zurück, als ein ruhender. Daraus und aus den eben entwickelten Gründen folgt das von Lessing aufgestellte Gesetz: die Poesie schildert Körper nur andeutungsweise und nur durch Bewegung, durch Handlung. Nur andeutungsweise! „Denn wie die Malerei ihren Gegenstand gleichsam mit der

⁹⁾ Kurt Pinthus, a. a. O., S. 128 f.

¹⁰⁾ Gottschall: Poetik II. S. 114.

fackel erleuchtet, so die Poesie mit einem Blitze" (Gottschall). Der Dichter muß in geschickter Weise charakteristische („produktive“¹¹⁾ Züge über die ganze Dichtung verteilen, so daß ein Zug zwanglos dem anderen sich anfügt und so nach und nach ein Bild des ganzen Körpers entsteht. Jeder charakteristische Zug muß ein solcher sein, der das sinnlichste Bild von d e r Seite erweckt, von der die Phantasie ihn braucht; Züge, die dem Leser eine Andeutung geben, wie seine Phantasie den Gegenstand sich vorzustellen habe; Züge, die entweder den Gesamteindruck oder den eines Teiles in treffendster Weise wiedergeben. Geschieht dies, so steht der Gegenstand schon fertig in der Phantasie des Lesers. Sie schmückt ihn aus nach ihrem Gefallen. Aber noch ist es nicht dasselbe Bild, das dem Dichter vorschwebte, sondern des Lesers eigenstes Produkt, das in seinen Grundzügen auf den vom Dichter gegebenen Andeutungen ruht. Damit ist jedoch die Absicht des Dichters nicht erreicht; denn diese geht dahin, nur das Bild, das seiner Phantasie vorschwebte, dem Leser vorzuführen, und kein anderes. Eine Teilschilderung ist demnach unausbleiblich, aber der Dichter kann darstellen, ohne in die oben gerügten Fehler zu verfallen. Er setzt den Gegenstand in Bewegung und bezeichnet jedesmal den bewegten Teil mit dem sinnlichsten Ausdruck. So fügen sich immer neue besondere Züge an die schon vorhandenen an und ergeben schließlich ein anschauliches mithin dichterisches Bild des ganzen Körpers, dasselbe Bild, das dem Dichter vorschwebte.

In der Praxis würde dies Gesetz so anzuwenden sein. Wenn der Dichter z. B. das Äußere einer Person darstellen will, so sage er uns zuerst nichts davon, oder nur ein Wort: schön, schlank, einfach oder reich gekleidet, bewaffnet usw. Nun setze er sie in Handlung und im Zuge der Handlung nehme er, wie im raschen Vorübergehen, pflückend einen Zug auf, z. B. jetzt blitzte das dunkelblaue Auge usw. Später mag

¹¹⁾ „Diejenigen Züge, die der fremden Phantasie einen besonders kräftigen Anstoß geben zur Hervorbringung eines klaren Bildes, nenne ich produktive Züge“ (H. Viehoff: Wie malt der Dichter Gestalten? Beitrag zur Ästhetik. Emmerich 1837. S. 16.)

dann, um den Zuhörer näher zu bestimmen, bei ähnlichen Anlässen ein zweiter, dritter, vierter Zug folgen.¹²⁾

Der Dichter soll also die Erscheinungswelt darstellen durch Handlung, Bewegung! Indem er eine Gestalt in Bewegung setzt, charakterisiere er durch einen treffenden Zug den Gesamteindruck oder den bewegten Teil, oder den Gegenstand, dem sie sich nähert oder den sie gebraucht, oder den Ort, auf dem sie sich bewegt, oder die Landschaft, auf der ihr Auge ruht. Erst dann sage er uns, ob sein Held ein Held der Kraft, wenn er mit Leichtigkeit den Diskus weit über das Ziel hinaus schleudert und dabei die nervichten Arme sehen läßt; erst dann zeige er uns die Behendigkeit der Beine, die Geschwindigkeit des Leibes, wenn er im Wettlauf die Arena durchheilt, oder im Ringkampf den Gegner zu Boden zu schleudern sucht; erst dann schildere er uns das Auge, wenn es im Feuer der Leidenschaft glüht, oder zorn erfüllt seine Blitze sendet; erst dann erwähne er den Reiz des Antlitzes, wenn ein Lächeln darüber hinzieht oder Wolken der Trauer es umschatten; und erst dann erwähne er den Liebreiz des Mädchens, wenn das Auge des Liebenden auf ihm ruht. Will uns der Dichter einen Gegenstand schildern, so muß er zu einem lebenden Wesen in Beziehung stehen, und will er uns durch ein Bild der Natur erfreuen, so muß die Sonne über sie aufgehen oder ein Sturm über sie hinwegtoben und einen Menschen muß die Erhabenheit und Schönheit der Natur niederdrücken oder erheben.

So wird am besten in der fremden Phantasie ein anschauliches Bild der Außenwelt entstehen.

Der Hergang nun, durch den in der fremden Phantasie ein deutliches Bild des vom Dichter dargestellten Gegenstandes entsteht, dürfte folgender sein.

Durch die ersten Andeutungen des Dichters substituieren wir dem noch unbekanntem Gegenstande unbewußt einen bekannten, der den späteren Eindruck macht. Durch spätere Züge gewinnt das Bild stets an Schärfe und Bestimmtheit,

¹²⁾ Vischer, a. a. O., III. 120.

so daß wir unsere erste Vorstellung nur noch in ihren Grundzügen zu erkennen vermögen.¹³⁾

Neben diesem Hauptmittel der Darstellung stehen dem Dichter noch andere zu Gebote, die wir bei den einzelnen Abteilungen berühren werden. Es sind dies: Darstellung durch Schilderung der Wirkung und Darstellung durch andere.

1. Die Darstellung der Personen.

a) Die Gestalt.

Homer hat uns die Kunst der Darstellung gelehrt, und auf ihn stützt sich in dieser Hinsicht, wie in so mancher andern, die Ästhetik auch jetzt noch. Seine Gestalten stehen, wie aus Marmor gehauen, voll ausgerundet vor uns. Wie aber erreicht er diese Anschaulichkeit? Nicht durch unkünstlerische Beschreibungen, sondern auf echt dichterische Weise. Er reiht einen sinnlichen Zug an den andern. Stets gibt er ein Beiwort oder eine ausgeführtere Andeutung. So ist ihm Odysseus anfangs nur der „göttergleiche“. Das ist eine Bezeichnung für den Gesamteindruck einer Person. Um sie recht wirkungsvoll zu machen, wiederholt er sie häufig. Das Bild, das durch diese Anregung in der Phantasie der Leser auftaucht, muß im Wesentlichen dasselbe sein. Jeder wird sich den Helden als einen hoch, mächtig und majestätisch gebauten Menschen vorstellen. Er wird über sein Antlitz alle Hoheit ausgießen, die er sich vorstellen kann; es wird ihm das Gepräge eines kraftvollen Geistes sein. Solche Wirkung bringt dieser eine, so unbedeutend scheinende Zug hervor! Homer erreicht mit einem Worte mehr, als andere mit einer Seite von Worten. Nun will der Dichter aber diese allgemeine Vorstellung nach allen Seiten ausfüllen, und bringt deshalb den Helden in vielseitige Beziehung zur Außenwelt. Da sitzt er am Meere und schaut mit „wachsamen“ Augen in die ferne.

¹³⁾ So erinnere ich mich aus meiner Jugendzeit, daß meine Phantasie die Begebenheiten der Bibel mit einer fast zwingenden Notwendigkeit an bekannte Plätze verlegte. So die Szenen, wo der Herr mit Abraham spazieren geht, wo die Sodomiten Lots Haus stürmen wollen, wo Absalon unter dem Tore sitzt. Und ich erinnere mich nicht, daß ich diese Vorstellungen jemals wieder hätte los werden können.

Er kämpft mit den Wogen, und wir bewundern seine „n e r = v i c h t e n “ Arme. Beim Bade hebt der Dichter die „b r e i = t e n S c h u l t e r n “ hervor; und als Odysseus mit den Freiern kämpft, erwähnt Homer sein „m ä c h t i g e s H a u p t “. Mehr Andeutungen gibt Homer nicht. Dagegen bringt er noch weitere Mittel zur Vervollständigung des Bildes zur Anwendung. Zunächst Schilderung durch Darstellung der Wirkung.

Dieser Kunstgriff ist von Wichtigkeit. Nach dem Maße der Wirkung beurteilen wir die Kraft, die sie hervorbringt. Sie gibt uns eine lebendige Vorstellung der Ursache. Wenn wir sehen, wie pfeilschnell das Dampfschiff die Wellen durchschneidet, so erhalten wir eine Vorstellung von der Schraube, die eine solche Last zum Fortgang bringt. Eine Glocke, deren Geläute die ganze weite Stadt durchtönt, können wir uns nur als groß, mächtig vorstellen. In diesem Falle wird also eine Schilderung des Gegenstandes selbst unnötig. Sie wird unnötig durch die Darstellung der Wirkung. Wenn die Helden Homers die Lanzen mit einer solchen Wucht schleudern, daß sie dem Gegner durch den Schild in die Brust und durch diese aus dem Rücken herausdringen, so können wir uns die Schleuderer nur als machtvolle Personen denken. So bewundern wir die Geschicklichkeit des Odysseus beim Zimmern des Floßes; seine Gewandtheit und seine Kraft beim Werfen des Diskus, beim Spannen des mächtigen Bogens, beim Ringen mit Iros, beim Kampf mit den Freiern, die Majestät seiner Erscheinung in dem Eindruck, den er auf Naussifaa macht. Überall wird seine Gestalt in ein helleres Licht gerückt.

Endlich wendet Homer noch einen dritten Kunstgriff an: er schildert eine Person durch andere. So sagen in dem Augenblicke, wo Odysseus den Diskus wirft, die Phäakenjünglinge zu einander:

Unedel ist seine Gestalt nicht,
Seine Lenden und Schenkel und beide nervichte Arme,
Und die hohe Brust und der starke Nacken.

Die Freier bewundern staunend den mächtigen Körper des Odysseus, als er sich zum Kampfe mit Iros rüstet, und bedauern den Bettler, der notgedrungen unterliegen muß.¹⁴⁾

¹⁴⁾ Dr. E. Wittich: Homer in seinen Bildern und Vergleichen. Stuttgart, J. F. Steinkopf, 1908.

Wenn der Dichter den letzteren Kunstgriff anwendet, so muß er die Individualität der schildernden Person streng berücksichtigen. Denn wohl jeder betrachtet den andern durch eine eigene Brille. Dem Liebhaber ist seine Geliebte das schönste Mädchen; er ist nach Bodenstedts Autorität sogar imstande, ihren Buckel für einen zweiten Busen zu halten, während die gewöhnlichen Menschenfinder darin nur einen häßlichen Aufsatz zu sehen vermögen. Dafür gibt George Sand ein schönes Beispiel. Anzoleto wird von einem vornehmen Herrn über seine Geliebte ausgefragt:

- . . . „ich glaube mich zu erinnern, daß sie nicht hübsch war.“
- „Nicht hübsch?“ fragte Anzoleto bestürzt.
- . . . „ein sehr fähiges Mädchen, aber sehr häßlich.“
- „Sehr häßlich?“ wiederholte Anzoleto ganz erstaunt. (Sand: „Consuelo“. Buch I, Kap. 6.)

Goethe hat sich die Manier des großen Dichters, die echt dichterische Darstellungsweise angeeignet. Er schildert seine Personen nie in einem zusammenhängenden Signalement, ja, er läßt uns manche Figuren zuerst mehrmals begegnen (wie z. B. Mignon), ehe er sie zu näherer Betrachtung darstellt. Meist läßt Goethe die äußere Gestalt der eintretenden Personen nur in der Bewegung sehen, wo bald dieser bald jener Zug erhascht wird, indem er eben jetzt wirkt. Er geht in der physiognomischen Bezeichnung nur so weit, daß der Leser eine volle Gestalt aus seinem Bekanntenkreise einsetzen mag, daß der bildende Künstler, der diese Gestalt zeichnen wollte, festen Anhalt in den Angaben des Dichters und doch wieder Freiheit genug zur selbstschöpferischen, physiognomischen Ausprägung hat. Indem Goethe die Persönlichkeiten nicht sofort ganz ausmalt, werden sie um so lebendiger durch die einzelnen Züge. Der Leser muß sich die Figur ausgestalten, und das macht sie um so lebendiger. Wer kann mit Bestimmtheit sagen, wie eine so lebhaft in der Phantasie stehende Figur wie Philine aussieht? Wir können sie uns etwas wohlbeleibt, bequemlich gekleidet denken, aber dem Leser bleibt die Freiheit, eine Lebensbegegnung, wie dem bildenden Künstler eine ebenmäßige Phantasiegestalt dafür zu setzen.¹⁵⁾

¹⁵⁾ Auerbach, a. a. O. S. 42—44.
Der Roman.

In „Wilhelm Meister“ nennt Goethe den Helden nur wohlgebildet; daß er von einem sehr einnehmenden Aeußeren gewesen, schließen wir aus dem Eindruck, den er auf seine Umgebung, besonders die weibliche und unter dieser wieder vorzüglich auf Philine macht. Letzterer widmet der Dichter eine größere Ausführlichkeit.

Bei der ersten Erwähnung nennt Goethe Philine nur ein „wohlgebildetes Frauenzimmer“. Das ist eine Gesamtvorstellung, die ein ganzes Bild schafft. Auch dadurch wird sie uns bedeutender, daß Wilhelm, der Geliebte der schönen Mariane, sich lebhaft von ihr angezogen fühlt. Als sie sich nach Wilhelm umsieht, zeichnet der Dichter ihre „blonden Haare“. Recht lebhaft wird die Vorstellung durch die weitere Schilderung:

Das Frauenzimmer kam ihnen auf ein Paar leichten Pantöffelchen mit hohen Absätzen aus der Stube entgegen getreten. Sie hatte eine schwarze Mantille über ein weißes Negligee geworfen, das, eben weil es nicht ganz reinlich war, ihr ein häusliches und bequemes Ansehen gab; ihr kurzes Röckchen ließ die niedrigsten Füße von der Welt sehen.

Ein solches Wesen kann nur leicht und behend, seine Bewegungen können nur zierlich und feurig, ein ewiges Tänzeln muß seine höchste Lust sein. Und so ist Philine. Mit großer Leichtigkeit und Zierlichkeit ordnet sie dem neuen Freunde das Haar. Diese Szene wirft das hellste Licht auf Philine. Vor unseren Augen bewegt sich die reizende zierliche Gestalt des lustigen Mädchens, wie es vor Wilhelm steht, und mit seiner Arbeit keineswegs zu eilen scheint. Sie berührt ihn mit ihren Knien und drängt sich so nahe an ihn heran, daß er in Versuchung kommt, auf den blühenden Busen einen Kuß zu drücken. Die Leichtigkeit ihrer Bewegungen ist besonders anschaulich dargestellt.

Diese Darstellungsweise gibt die anschaulichste Vorstellung vom geschilderten Gegenstande. Und darum ist auch sie allein die echt künstlerische. Sie trennt den Gegenstand nie von der Handlung, sondern zeigt ihn immer nur in Verbindung mit ihr. Daher ergibt sich das Bild stets zwanglos aus dem Romangangen; um es vollständig zu haben, kann man es nicht (wie in den meisten Romanen) aus der ersten oder zweiten

Seite schneiden. An jedem Zuge klebt ein Stück Handlung. Handlung und Darstellung sind unzertrennlich.

Heinse begnügt sich in seinen Romanen mit abstrakten Begriffen und begeisterten Superlativen, aber dadurch erhalten seine Figuren eine Farblosigkeit des Außern, unter der sich jeder vorstellen kann, was er will.¹⁶⁾

Bei einzelnen Dichtern finden wir stets lange Porträts. Namentlich Balzac pflegte seine Personen eingehend zu beschreiben, jeden Zug ihres Gesichtes, ihr Außeres, jede Geste, die sie zu machen pflegten.¹⁷⁾ Diese Porträtschilderungen waren zuweilen so lang, daß der Leser die Übersicht verlor und am Schluß vielleicht nicht mehr wußte, wie die Beschreibung angefangen hatte.

Unter der Einwirkung Balzacs wurden auch in den deutschen Romanen die Porträts eingehender gezeichnet. Neuerdings aber verzichten die Romandichter immer mehr auf lange Porträtschilderungen. Viele begnügen sich mit ein paar markanten Strichen, andere überlassen es dem Leser, sich ein Bild von den betreffenden Personen zu machen.

An dieser Stelle soll auch noch auf einige andere Punkte aufmerksam gemacht werden.

Weder Homer noch Goethe in seinen Romanen schildern äußerliche Schönheit. Homer folgte hier dem dunklen Gefühle, Goethe dem klar erkannten Gesetze, daß es nicht Aufgabe der Dichtkunst sein könne, körperliche Schönheit zur Darstellung zu bringen. Denn „körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile nebeneinander liegen müssen; und da Dinge, deren Teile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen. Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich.

¹⁶⁾ Näheres hierüber bei Dr. Edmund Rieß, a. a. O., S. 84 ff.

¹⁷⁾ So umfaßt das Porträt der Frau von Mortsauf, d. h. nur ihres physischen Außern in „Le lys dans la vallée“ (Seite 31—35) 106 Druckzeilen in kleiner Schrift.

Er fühlt es, daß diese Elemente, nacheinander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, nebeneinander geordnet, haben; daß der konzentrierende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewährt; daß es über die menschliche Einbildung geht, sich vorzustellen, was dieser Mund und diese Nase und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition erinnern kann. Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständliche Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebaut. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxuriert haben!¹⁸⁾

Allerdings luxurieren neuere Schriftsteller stark darüber! Man lese nur die folgenden Schilderungen:

Aber die dunklen Augen in dem zart ovalen Gesicht und die goldene Haarfülle bildeten auch die einzige Schönheit der Mademoiselle Eglantina Ruzzolane, deren Figur so sylphenhaft schlank war, daß es wie ein diskreter Liebesdienst von den langen Locken erschien, wenn sie gleich einem glänzenden Mantel über Hals und Schultern wallten. (Nataly von Eschstruth: „Hofluft“, S. 15.)

Es ist ein wunderschönes Frauenantlitz. Die Stirne stolz und klar, das Profil rein geschnitten, das ganze längliche Oval von idealem Ausdruck, an Leonardo da Vincis sanft durchgeistigte Porträts gemahnend. Die fein gezogenen Brauen bilden eine fast sich berührende Linie; es liegt dadurch wie ein Schatten über dem Gesicht, den des Volkes Deutung als unglückbringend bezeichnet. (Detlef: „Vater und Sohn“, I. S. 9.)

Eine ähnliche und doch so unähnliche Darstellung bietet sich in Spielhagens „Hohenstein“:

Er starrte wie trunken, wie geblendet auf diesen herrlichen Kopf, den weiche Locken in ambrosischer Fülle umgaben, in diese mattglänzenden großen braunen Augen, die unter den dunklen Lidern mit berückendem Zauber sanft und fest zugleich blickten, auf dies Antlitz mit den reinen, wie von zartester Künstlerhand geformten Zügen und besonders auf diesen Mund, den stummen, beredten Mund mit den schwellenden, liebeatmenden, liebehauchenden Lippen. Und wie ein Blitz durchzuckte es den stolzen, von faustischer Sehnsucht sein Leben lang gequälten Mann: dies ist das Weib, das deiner würdig

¹⁸⁾ Lessing, a. a. O. XX.

ist; hier steht das Bild, das durch deine entzückendsten Träume mit halb verhülltem Antlitz lautlos glitt und dein ahnendes Herz in Wollust schauern machte, voll glühenden Lebens in strahlender Wirklichkeit leibhaftig vor dir da. (S. 137.)

Auch hier ist körperliche Schönheit geschildert; aber die Darstellung der Schönheit ist zugleich eine Darstellung ihrer Wirkung auf eine Person und darum wird sie so wirkungsvoll und künstlerisch berechtigt.

Immerhin betrachten manche Künstler auch heute noch für Darstellung körperlicher Schönheit das von Lessing aufgestellte Mittel als das beste. Lessing ruft den Dichtern zu: „Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennt, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisiert, welches nur eine solche Gestalt erregen kann?“¹⁹⁾

In Scotts „Quentin Durward“ (Kap. 5) finden wir u. a. folgendes Porträt:

Eudowif Lesly oder Le Balafre war über sechs Fuß hoch, stämmig, stark gebaut und von groben Gesichtszügen; diese wurden gräßlich entstellt durch eine entsetzliche Narbe, die, an der Stirn beginnend, knapp am rechten Auge vorbei, den Backenknochen bloßgelegt hatte und von da bis zum Ohrläppchen hinunterging: eine tiefe Furche, die zuweilen scharlachrot, zuweilen purpurn, zuweilen blau, zuweilen auch fast schwarz, aber immer scheußlich aussah, weil sie stets von der Farbe des Gesichts abwich, in welchem Zustande es auch sein mochte, ob erregt, ob ruhig, ob rot von ungewöhnlicher Leidenschaft, ob wetter- und sonnengebräunt wie gewöhnlich.

¹⁹⁾ Bereits früher ist angeführt, welchen Eindruck Odysseus auf die Phäaken gemacht. Ein weiteres bietet die Begegnung des Helden mit Nausikaa, wo Odysseus einen so tiefen Eindruck auf das Herz der edlen Jungfrau macht. Durch diesen Kunstgriff wird der Phantasie des Lesers der weiteste Spielraum gelassen. Jeder kann sich das Bild der Person nach seinem Geschmacke ausmalen. Wird dadurch aber die Absicht des Dichters erreicht? Ist es ihm gleichgültig, daß jedem Leser ein anderes Bild vorschwebt? Wohl schwerlich! Denn er will ja seine Bilder in die fremde Phantasie so überführen, wie die seine sie geschaffen. Dazu aber reicht trotz Lessing dieser Kunstgriff allein nicht aus. Wohl aber wird er in Verbindung mit anderen dem Dichter von Nutzen sein.

Seine Kleidung und seine Waffen waren glänzend. Er trug seine Nationalmütze, auf der ein Federbusch steckte und ein Marienbild von schwerem Silber als Brosche. Des Schützen Halskragen, Armstücke und Handschuhe waren vom feinsten Stahl, kunstreich mit Silber ausgelegt und sein Panzerhemd war so glänzend wie der Frost eines Wintermorgens auf Farnkräutern oder Dornsträuchern usw.

Aus deutschen Romanen seien hier folgende Beispiele wiedergegeben:

Man konnte ihr Gesicht die Vollendung orientalischer Züge nennen. Dieses Ebenmaß in den feingeschnittenen Zügen, diese wundervollen dunklen Augen, beschattet von langen, seidigen Wimpern, diese kühn gewölbten, glänzend schwarzen Brauen und die dunklen Locken, die in so angenehmem Kontrast um die weiße Stirn und den schönen Hals fielen, und den Vereinigungspunkt dieser lieblichen Züge, zarte rote Lippen und die zierlichsten weißen Zähne noch mehr hervorhoben; der Turban, der sich durch ihre Locken schlang, die reichen Perlen, die den Hals umspielten, das reizende und doch so züchtige Kostüm einer türkischen Dame — sie wirkten verbunden mit diesen Zügen eine solche Täuschung, daß der junge Mann eine jener herrlichen Erscheinungen zu sehen glaubte, wie sie Tasso beschreibt, wie sie die ergriffene Phantasie der Reisenden bei ihrer Heimkehr malte. (Hauff: „Jud Süß.“ Kap. 4.)

Wie reizend stand sie im Schloßhofs! Das lange enganschließende Reitkleid war von einem silbergrauen leichten Stoffe und ließ die lieblichsten Formen der schönen Gestalt bewundern. Von dem Halskragen, der über dem hoch oben geschlossenen Kleide zierlich gefältelt lag, bis zu den Hüften herab zeigte sich das schönste Ebenmaß der äußern Bildung. Die Schultern hoch und gerundet. Wenn sich der holde liebliche Kopf, mit den braunen brennenden Augen dem schönen Munde und den weißen Perlenreihen der Zähne lächelnd über die Schulter wandte, gab der Winkel, der sich dann aus dem Kopf und der Schulter bildete, die reinsten Schönheitsform. Halb noch auf den schwarzen, hinten über Flechten zurückgekämmten Locken saß ein kirschrotes, silbergesticktes kleines Samtgewinde, über dem der Reithut mit blauem Schleier gewunden war. (Gutzkow: „Ritter vom Geiste“ I. S. 211.)

In diesen Darstellungen zeichnet der Dichter die Person durch Aufzählen der einzelnen Teile. An sich sind diese Schilderungen frisch und farbig, die beiden letzten sogar glänzend. Sie geben von den einzelnen Teilen, wenn man sie von anderen Zügen ablöst, eine lebendige Vorstellung. Aber bei solchen Beschreibungen kann der Leser die aneinander gereihten Züge nicht leicht im Gedächtnis behalten und sie sich zu einem Ganzen vereinen.

Levin Schücking gibt eine Darstellung des Außern seiner Gestalten und schließt dann auf das Innere. Nur bei historischen

oder sonst merkwürdigen Personen gibt er eine zusammenfassende Charakteristik. Oft finden sich bei ihm physiognomische Bemerkungen von verblüffender Feinheit. Lavaters Bestrebungen und die naturwissenschaftlichen Bemühungen um die Phrenologie von Gall hatten bewirkt, daß das Physiognomische ein wichtiges Element in den Romanen geworden war.²⁰⁾ Auch Scott macht reichen Gebrauch von der Physiognomik. So sagt er: „Rowenas Gemütsstimmung war von Natur die, welche Physiognomiker immer bei einer schönen Hautfarbe annehmen: sanft, milde, schüchtern.“²¹⁾ Ähnlich beruft sich Schücking in der „Sphinx“ (S. 5) auf die Phrenologen.

Für die Gräfin Hahn-Hahn waren die feinen Porträts ihrer aristokratischen Helden und Heldinnen zu einer Spezialität geworden, aber diese Adelsgestalten erstarrten allmählich zu konventionellen Typen, und Schücking hat von diesen typischen Gestalten manches für die Porträtierung seiner Helden gelernt. Meist verwendet er die Physiognomie beim Auftreten der Personen; er schildert sogleich die Gesichtszüge des Menschen und macht dann Rückschlüsse auf den Charakter. Diese Technik wird bei ihm fast zur Manier; nicht nur die Hauptpersonen, sondern auch unbedeutende Episodenfiguren geben den Anlaß zu physiognomischen Studien.²²⁾

In geschickter Weise hat Paul Heyse in den „Kindern der Welt“ (1. Band, S. 123 ff.) ein Porträt des Kandidaten Lorinser eingeschaltet:

. . . Der so Angekündigte trat jetzt mit einer leichten Verbeugung herein, warf einen raschen, seltsam bohrenden Blick auf Edwin und küßte dann mit einer linkschen Manier wie ein Knabe, der es zum erstenmal einem Erwachsenen nachmacht, der Professorin die Hand. Als sie ihm Edwins Namen nannte, verbeugte er sich mit gesuchter Höflichkeit, warf sich aber dann, wie in großer Erschöpfung auf das Sofa und nahm weiter keine Rücksicht auf den neuen Bekannten. Vielmehr fing er an, sich sehr zwanglos gleichsam seines Hausrechtes zu bedienen, eine enge schwarze Binde, die ihm den starken Hals umschnürte, abzureißen und ein Glas südlischen Weines, den ihm die

²⁰⁾ Ausführlicher hierüber Riemann: Goethes Romanteknik. Leipzig 1902. S. 217 ff.

²¹⁾ Ivanhoe, Kapitel 9.

²²⁾ Beispiele bei Kurt Pinthus, a. a. O., S. 126 f.

Professorin einschenkte, mit sichtbarem Behagen auszuschlürfen, wobei er beständig mit halblauter, unmelodischer Stimme von allerhand Laufereien und Besorgungen erzählte, die er im Auftrage der Professorin trotz der heißen Mittagsstunde noch ausgeführt hatte.

Edwin hatte Muße, ihn zu betrachten. Er fand die Warnung, durch den ersten Eindruck sich nicht völlig abschrecken zu lassen, sehr nötig. Wäre er seiner Stimmung gefolgt, so hätte er keine Minute länger die Lust mit diesem wunderlichen Heiligen geteilt. Nun blieb er und beschloß, ein Studium aus ihm zu machen.

Hiermit ist das ziemlich ausführliche Porträt, das jetzt folgt, wohl begründet.

Aus demselben Roman seien hier noch zwei andere charakteristische Porträts wiedergegeben:

Es war eine wunderliche Figur von mittlerer Größe, in groben aber sauber gehaltenen Kleidern, wie ein Arbeiter, der eben feierabend gemacht hat. Auf der unansehnlichen Gestalt saß ein derber, von dicken, glänzend schwarzem Haar und Bart umwucherter Kopf, der zu diesem Rumpf so wenig zu passen schien, wie die großen Hände und Füße. Doch war das unschöne blasse Gesicht anziehend durch einen Zug von harmloser, fast kindlicher Treuherzigkeit, und wenn der Trübsinnige, was selten geschah, die roten dicken Lippen zu einem Lächeln öffnete, glänzten schöne weiße Zähne aus dem kohlschwarzen Bartgestrüpp hervor, und die Augen unter den dichten Brauen konnten dabei so sanft und feurig blicken, daß er auch wohl einem Mädchen gefallen mochte. (Paul Heyse: „Kinder der Welt“, 1. Buch, 10. Kapitel.)

Sie schien ganz mit der Führung der Pferde beschäftigt . . . Sie hatte offenbar nicht gehört, was er sagte. So hatte er alle Muße, sie zu betrachten, und (er) mußte sich gestehen, daß ihre Schönheit in der Tat an geheimnisvollem Reiz noch zugenommen hatte. Das Gesicht war länglicher, das Näschen schien sich gestreckt zu haben, die Augen (schienen) größer und dunkler geworden zu sein, aber ihr Lächeln war nicht mehr das alte. Es war nicht jenes seltsame müde und traurige Frauenlächeln, das sich einstellt, wenn man zu stolz ist, um zu zeigen, daß man Grund zum Weinen hätte. Es war noch viel trostloser: etwas fremdes, Wildes und Unversöhnliches zuckte um die Lippen, wie es nach großen Stürmen, in denen alle Hoffnungen gescheitert sind, zurückzubleiben pflegt, oder dem Irrsinn vorangeht. (Paul Heyse: „Kinder der Welt“, 5. Buch, 6. Kapitel.)

Frenssen ist in der Charakteristik seiner Personen zumeist sparsam mit Worten. Aber er läßt seine Gestalten vor unseren Augen wachsen, bis sie dastehen, wie lebendige Menschen dastehen müssen.

Elsbe Uhl, die ihrer Mutter das Leben gekostet hatte, war voll überstarker Lebenslust, wie man oft bei solchen Menschen findet, die, von großen und starken Eltern geboren, kurz von Statur geblieben

sind. Sie war für ihre elf Jahre klein; aber sie hatte Saft und Kraft und war dabei rank wie eine junge Esche.

Dann schildert der Dichter, wie sie nachmittags vom Dorfe her über die Wiesen kam:

Die ganze kleine Person war in Bewegung, die Füße glitten und schritten; an Knie und Hüften schlug das Kleid, die Arme bewegten sich, als müßten sie sich durch hohes Reth hindurch arbeiten, statt durch schweren Wind. („Jörn Uhl“, 5. Kapitel.)

Frenssen schildert in demselben Roman (3. Kapitel) die zwei Sorten Menschen auf dem Donn, wie sie der Lehrer an den Kindern erkannte:

Das Strohdach hing als müde, schwere Augenwimper über die Fenster herab; das Tageslicht fiel sehr schräge und sehr gering herein: in diesem still-schrägen Dämmerchein sah man unter den Kindern verstreut viele runde, rote Köpfe, so brandrot das Haar, mit so starken roten Sommersprossen, daß sie Licht ausstrahlten. Und heller noch wirkt das Leuchten, und bunter noch wird der Schein, wenn sie die klugen und flinken Augen, unsterblich oft und verschlagen, hin und her spielen lassen, wie junge Katzen in der Sonne springen. Das sind die Kreien und ihre Anverwandten.

Man sah aber zweitens zwischen den Rot- und Rundköpfen verstreut, nicht so zahlreich wie sie, unter Knaben und Mädchen schmale hellblonde Gesichter, das Haar so blond wie Roggen kurz vor der Ernte, Gesichter von starken, oft edlen Formen mit ruhigen, stolzen, klaren Augen. Wenn einer von diesen Hellen aus der Bank tritt, zeigte sich eine schmale, sehnige Kindergestalt. Das sind die Uhlen und ihre Sippe.

Die Charakterisierung ist recht nett, und wenn auch Landeskundige behaupten, daß die beiden Sippen in der erwähnten Gegend nicht vorkommen, so verschlägt das wenig, da eine solche Verschiedenheit doch sicher möglich ist.

Bei Schilderungen aus bekannten Gegenden muß der Verfasser sich natürlich an den Charakter der Bewohner halten, nicht aber ihnen Vorzüge oder Fehler zuschreiben, die sie nicht haben.

Clara Diebig begeht in ihren Romanen und Erzählungen aus der Eifel viele Verstöße gegen die Objektivität in der Schilderung von Personen und Ortlichkeiten. Ihre Bauern, Frauen und Mädchen aus der Eifel tragen zwar mancherlei der Wirklichkeit entsprechende Züge an sich, aber die Verfasserin bevorzugt das Anormale, das Exzentrische, das Grausame und nicht zuletzt auch das Sexuelle und das Un-

sittliche, und sie verallgemeinert das, was vielleicht bei einzelnen Individuen vorkommt. Dabei enthalten ihre Schilderungen und Beschreibungen eine Menge Einzelheiten, die unrichtig oder unmöglich sind.²³⁾

Zuweilen werden Personen, insbesondere Frauen, mit den Gestalten dieser und jener Götter, oder dieser und jener Maler verglichen. So z. B. in den nachfolgenden Versen aus einem Gedichte von Bürger:

Im Denken ist sie Pallas ganz,
Und Juno ganz an edlem Gange,
Terpsichore beim Freudentanz,
Euterpe neidet sie im Sange;
Ihr weicht Aglaja, wenn sie lacht,
Melpomene bei sanfter Klage.

Es kann nicht bestritten werden, daß diese Vergleiche in ihrer ungemeynen Schlagfertigkeit blitzschnell eine Reihe von Vorstellungen erwecken können — aber wohlgemerkt, nur bei solchen Lesern, die der Mythologie vollkommen mächtig sind. Bei anderen verfehlen sie ihre Wirkung vollständig.

In einem modernen Roman aber sind solche Vergleiche, wie sie früher so beliebt waren, überhaupt nicht mehr angebracht.

Leonid Andrejew gebraucht in seiner Erzählung „Der Gouverneur“²⁴⁾ sehr kühne Bilder in bezug auf Maria Petrowna, die Gattin des Gouverneurs:

Ihre gelben Wangen hingen herab, wie bei einem Wachtelhund, der Puder stob von ihren Backen, und die braunen, großen, kugelförmigen Lider senkten sich wie eiserne Rolläden in einem Magazin und hoben sich wieder.

Pascal hat einmal das Auge den „Spiegel der Seele“ genannt. Für Dichter, wie für Schriftsteller scheint es wirklich diese Rolle zu spielen, denn wenn man ihnen glaubt, vermögen sie aus den Augen den geistigen Gehalt oder die augenblickliche Stimmung eines Menschen vollständig abzulesen. Ja Schopenhauer geht soweit, beim Erkennen der geistigen Eigenschaften dem Auge die erste Rolle zuzuschreiben, wenn

²³⁾ P. Görg: Die Objektivität und Realistik in Clara Viebigs Eifelwerken. Die Bücherwelt (Bonn), 4. Jahrgang, 1907.

²⁴⁾ Deutsch von August Scholz, S. 114.

er sagt: „Vor allem aus dem Auge, vom kleinen, trüben, mattblickenden Schweinsauge bis zum strahlenden und blitzenden Auge des Genies hinauf.“ Ein Fachgelehrter, Prof. H. Schmidt-Rimpler unterzieht die Angabe der Dichter und Schriftsteller über das menschliche Auge einer Kritik vom Standpunkte des Augenarztes aus.²⁵⁾ In dem reichen Material, das er zusammengetragen hat, finden sich zuweilen außerordentlich gute Angaben über das Auge, zuweilen aber auch solche, bei denen der Dichter gründlich daneben gehauen hat und allen medizinischen Kenntnissen ins Gesicht schlägt.

Am bekanntesten sind wohl die „feurigen Augen“.²⁶⁾ Der Augenarzt muß hierzu sagen, daß das Feuer und das Leuchten der Augen nicht von innen heraus erfolgt, sondern daß es einfach der Reflex des äußeren Lichtes ist, gerade so wie ein glänzender haarloser Schädel leuchtet, ohne daß man vom Feuer der Kahlköpfe spricht. Wenn man das bedenkt, betrachtet man dichterische Augenschilderungen gleich mit andern Augen, etwa das „dunkle schwärmerische, vom römischen Feuer glühende Auge“, das Gaudy kennt, oder des „Himalayas dunkler Augen dunkle Glut“ bei Eiliencron. Es sind übrigens meistens die dunkel gefärbten Augen, die dem Dichter feurig erscheinen, während die blauen als sanft und rein gedeutet werden. Als Gegenbeispiel mag sogleich eine treffliche Beobachtung Georg Hermanns angeführt werden, die sich in „Tettchen Gebert“ findet. Dort heißt es vom Onkel Jason, daß „das Alter ihm graue Ringe in das Auge gezogen habe.“ Hierbei handelt es sich offenbar um den sogenannten „Graisenbogen“. Die Fläche der durchsichtigen Hornhaut hat sich verkleinert, es hat sich ein grauer Rand um sie gebildet. Geradezu unermüdlich sind die Dichter im Besingen der Schönheit des Auges und dabei mischen sie wieder Wahres mit falschem. Bei Pontoppidan heißt es z. B. in dem Romane „Hans im Glück“: „Ein paar große dunkle Augen, deren Weißes einen bläulichen Schimmer hatte, der zu Zeiten beinahe schwarz werden konnte!“ Der schwarze Farbstoff in der Gefäßhaut ist aber unveränderlich, und so hat sich der Dichter einen Fehler zu Schulden kommen lassen. Andere, mögliche Veränderungen des Auges schildern Dichter dagegen zuweilen mit außerordentlicher Naturtreue, so z. B. die Pupillenerweiterung, die beim Blick in die Ferne, die Verengerung, die beim Blick in die Nähe erfolgt, und die Pupillenerweiterung als Folge seelischer Erregung. Pontoppidan, dem Schmidt-Rimpler einen Fehler nachgewiesen hat, mag auch mit einer durchaus richtigen Beobachtung herangezogen werden. Bei einem Zwist steht Frau Inger „mit verfärbtem Antlitz,

²⁵⁾ Deutsche Revue. Februar 1912.

²⁶⁾ Heinse bevorzugt große, blitzende, feurige, schwarze Augen. Nur Hildegards Augen sind klar, Isabella hat „wollüstige“ Augen, Eugénias Augen werden aufdringlich oft genannt. (Dr. Edmund Kieß. a. a. O., S. 87).

die Arme unter der Brust verschränkt; die Augen waren nichts als eine schwarze Pupille.“ Ähnlich heißt es bei Thomas Mann („Königliche Hoheit“) von Miß Spölmann: „Ihre Augen tiefschwarz vor Erregung und übergroß.“ Otto Ernst dagegen kennt die dem Augenarzte unbekannte Verengung der Pupillen im Affekt: „Aber ich muß etwas von einer steilen Mauer an mir gehabt haben, denn er zuckte zurück, und machte seine Pupillen so klein wie Stecknadelsköpfe.“

Der Augapfel an sich bietet wenig Möglichkeiten zum Ausdruck seelischer Empfindungen. Betrachtet man ihn aber gleichzeitig mit dem Blick, mit der Bewegung, also das bewegte Auge, so kann man ihm tatsächlich mehr entnehmen. Die Blickrichtung allein, der auf das Christuskind gerichtete innige Blick der Madonnen und der nach oben gerichtete Blick der Frommen wie der falschen Frommen sind die bekanntesten Beispiele; der in der Ferne gerichtete Blick deutet Entrücktsein an, in allen Fällen aber ist die Einstellung der Augen auf einen bestimmten Gegenstand ein Anzeichen eines besonderen Interesses, und abspringende Bewegungen verraten dann, daß Anderes die Aufmerksamkeit fesselt. So entstehen dann bei den Dichtern aus Augenbewegungen „lange beredete Blicke“. Der äußere Augenmuskel wurde deswegen sogar Muskel der Verliebten, *Musculus amatorius* getauft! Eigentlich aber verdient er diesen Namen nicht, denn wenn er allein bei einem Auge in Tätigkeit träte, ergäbe sich Schielen. Bei geringen Formen des Schielens kennen die Dichter allerdings doch den „interessanten Blick“, so z. B. Theodor Fontane, der in „Cécile“ von einer schönen Frau sagt: „Ihre Augen stehen scharf nach Innen, wie wenn sie sich suchten und lieber sich selbst als die Außenwelt sähen. Eine Besonderheit, die von Splitterrichtern wahrscheinlich ihrer Schönheit zum Nachteil angerechnet und mit einem ziemlich prosaischen Namen bezeichnet werden wird.“ Bei andern Dichtern wird das Schielen sogar völlig falsch gedeutet. Bei Raabe schielen sich Wirt und Wirtin mit giftigen Seitenblicken an. Auch Dinge, die von dem bewegten Auge durchaus nicht abgelesen werden können, sehen die Dichter, wahrscheinlich indem sie dem Auge allein beilegen, was allenfalls das ganze Gesicht verraten könnte. In Gottfried Kellers „Mißbrauchten Liebesbriefen“ schlägt Annchen die Augen empor: „Es war freilich kein echter ursprünglicher Blick, sondern einer aus der Fabrik, ein böhmischer Brillant.“ Goethe kennt einen „weit herzlicheren Blick“, Schiller den „stillen, durchdringenden Blick eines vollendeten Menschenkenners“, Clara Diebig „Augen, die immer kalt und gleichgültig blicken, und doch aufflammen können“, Charlotte Niese einen „schalkhaften Blick“, Sudermann den „stechenden Blick“, den „scheuen Seitenblick“, den „giftigen Blick“ und den „sinnenden Blick“, Richard Voss ebenfalls den „giftigen Blick“ und „feindselige, fieberglühende Augen“, Helene Christaller den „eiskalten Blick“ und Georg Hermann sogar etwas wie einen freundlich streichelnden Blick. Noch schwerer verständlich ist eine Eigentümlichkeit, die Dichter dem Auge besonders häufig zuschreiben, nämlich das Flackern, Flimmern und Flattern. Georg Asmussen redete vom „irren Flackern der Augen“ und bei

Kerschner heißt es sogar: „Während ihre großen dunklen Augen wie aufgeschenchte Fledermäuse zur breiten Flügeltür flatterten“. Der Schwede Siwerts kennt „kleine lebendige, aber unschuldige Pfefferkörner von Augen“; bei Raabe erzählt das Dienstmädchen: „Fräulein hat mich angesehen aus Augen wie gekochte Krebse“, Hermann kennt „kleine schwarze Jetaugen“, und Dickens sagt: „Und sein sarcastisches häßliches Selbst blinzelt aus kleinen Augenwinkeln von konzentrierter Essigsäure“.

Hier mögen noch einige Schwächen unserer Romandichter erwähnt werden, die ihren Grund teils in Gewohnheit, Oberflächlichkeit, teils in Neigung zur Überschwenglichkeit haben. Manche Dichter geben nämlich mit staunenswerter Genauigkeit das *Alte* r ihrer Personen an, auch wo es zur Charakterisierung durchaus nicht notwendig ist. Eine Genauigkeit in der Angabe des Alters fordert niemand vom Dichter, sobald sie für die Darstellung der Charaktere unwichtig ist. Dann aber liegt in solchen Angaben auch ein Unsinn verborgen, der dem Leser leicht entgeht. So treten sich z. B. zwei Personen gegenüber, die sich entweder noch gar nicht kennen, oder von denen nur eine der anderen bekannt ist. Mit richtigem Takt glaubt der Dichter den Augenblick gekommen, einiges über die noch unbekannt Person zu sagen. Nach künstlerischer Einsicht kann er aber nur das sagen, was die Augen der sich beobachtenden Personen sehen können. Zum Beispiel: „Endlich trat ihm der Erwartete gegenüber. Ein Mann von mächtigem Körperbau usw.“ Wenn nun aber der Dichter hinzufügt „im Alter von zweiundzwanzig Jahren“, so sagt er doch wohl mehr, als er sagen kann.²⁷⁾

Ferner statten viele Dichter ihre Helden mit allen möglichen *körperlichen Vorzügen* aus, die häufig, selbst nach dem Zeugnisse der Dichter, zu ihrem sonstigen Äußern in geradem Gegensatz stehen. Da tritt z. B. ein schlanker, schwächlicher junger Mann mit bleichen Wangen auf, dessen Bewegungen eben nicht auf große physische Stärke schließen lassen. Nun aber gerät er mit einem Strolche oder einem Räuber von herkulischen Gliedmaßen in Streit und entwickelt bei dieser Gelegenheit eine Muskelkraft, die bei allen Ju-

²⁷⁾ Aber das Lebensalter der Romanfiguren Heineses vgl. Dr. Edmund Rieß, a. a. O., S. 99—101, über das der Gestalten Stifters vgl. Ernst Bertram, a. a. O., S. 69 ff.

schauern höchste Bewunderung hervorruft. Auf ungebildete Leser machen diese, namentlich französischen Romanen angehörigen Personen tiefen Eindruck, einen gleichen Eindruck wie bei uns die von Frauen geschaffenen Männergestalten mit bleicher Stirn und brauner Wange. Gewiß soll den Romandichtern nicht das Recht genommen werden, ihre Helden mit körperlichen Reizen auszustatten — aber wir dürfen verlangen, daß sie dieselben nicht zu Halbgöttern machen.

Hat ein Romandichter eine Person beschrieben, so achte er darauf, daß er sich später mit dieser Beschreibung nicht in Widerspruch setzt.

In einem Roman von Friedrich Bartels ist die schöne Heldin anfangs rothaarig; im 2. Bande umflattert ihr Haar sie gleich „schwarzen Riesenschlangen“ und gegen Ende hin wird ihr üppiges Goldhaar über Nacht grau. Auch bei Hackländer soll eine solche Wandlung ohne Färbemittel vorkommen.²⁸⁾

Wie flüchtig Levin Schücking oft arbeitete, erkennt man, wenn er die Gräfin Albany im „Schloß am Meer“ (I, S. 107) rabenschwarzes und S. 109 blondes Haar haben läßt, oder wenn im „Staatsgeheimnis“ (II, S. 204) Herr Tafelmacher von den französischen Flüchen „keine Silbe“ und S. 206 doch „jedes Wort“ versteht.²⁹⁾

Auch bei französischen Romandichtern sind Versehen nicht selten. Alexander Dumas Vater z. B. rühmt im 4. Kapitel eines Romans den Goldglanz derselben Locke, die er im 1. um ihrer Schwärze willen gelobt hat.

b. Die Namen.

Ein Punkt, der von einzelnen Romandichtern sehr nachlässig behandelt wird, ist die Wahl der Namen.³⁰⁾

²⁸⁾ Der deutsche Roman um 1800. Berlin, Edmund Meyer, 1908, S. 13.

²⁹⁾ Kurt Pinthus, a. a. O. S. 140.

³⁰⁾ Eduard Boas: Namen-Symbolik in der deutschen Poesie, 1839. — Herweghs Werke. Berlin, Bong & Co., 1909. 2. Teil, S. 63. — Ernst Eckstein: Wie tauf ich meine Helden? in „Leichte Ware“. Literarische Skizzen. Leipzig, Hartknoch, 1874.

Manchmal werden Namen überhaupt nicht gegeben, sondern es heißt einfach „der Lehrer“, „der Pastor“, „der Arzt“, „die Gräfin“, „der Polizeidirektor“ usw. So Goethe in der „Natürlichen Tochter“, Otto Ludwig in seinen ersten Novellen. Auch in neueren Romanen, die der gewöhnlichen Unterhaltungsliteratur angehören, liest man oft: Komtesse W., Graf N., Lord S. Dieses Verfahren ist aber nicht richtig, da für einen Erzähler kein Grund vorliegt, seinen Helden keinen Namen zu geben. Die Namen können sogar unter Umständen charakterisierend wirken.

Es gibt Namen, die an und für sich völlig gleichgültig und nichtsagend sind, aber auch andere, deren Bedeutung mit dem Wesen und Streben der betreffenden Person im Einklang oder im Widerspruch stehen. Riehl erzählt in einer seiner Novellen die Geschichte eines Schneidersohnes, der, mit außerordentlicher Schönheit und dem aparten Taufnamen Amos begabt, auf Schritt und Tritt dieser auffallenden Vorzüge willen unendliches Mißgeschick erduldet.

Wer einen unschönen Familiennamen hat oder einen solchen, der ihm später aus irgend einem Grunde nicht mehr gefällt, wird sich vielleicht bemühen, ihn umzuändern, aber die behördliche Genehmigung wird nur erteilt, falls ein wichtiger Grund zu einer Änderung vorliegt. Leichter hat es der Romandichter: gefällt ihm während der Niederschrift eines Romans ein Name nicht mehr, so kann er ihn nach Belieben ändern, denn „in der Kunst erwarten wir auch hier Sinn und Bezug“. ³¹⁾

Es sind nicht wenig Rücksichten, die der Dichter eines Romans oder einer Novelle zu nehmen hat, wenn es sich um die Benennung seiner Personen handelt. So empfinden denn viele gerade die Namengebung als eine schwierige Aufgabe. Da sind die Gesetze des Wohllauts und des Klangsinns, die in Betracht kommen. Da soll der Name dazu helfen, die Person zu charakterisieren, da darf andererseits diese Absicht doch nicht zu offenkundig ins Auge fallen. Da sind die verschiedenen Kontrastwirkungen in Berechnung zu ziehen, die durch die Namen

³¹⁾ Dr. Th. Kläiber: Die Namen im Roman. Literarisches Echo. 5. Jahrg. (1903), Sp. 1312.

sich erzielen lassen. Da sind, wo dies nötig, die Vor- und Zunamen gegeneinander abzustimmen. Phantasie und Feingefühl eines Dichters haben hier ein weites, dankbares Feld zur Betätigung. Solche Bemühung ist aber nicht immer erfolgreich. Ein großer Teil der Leser achtet kaum auf diese Seite des Schaffens, denn man nimmt die Namen meist als etwas Gegebenes hin, und nur selten würdigt ein Leser die Motive und Erwägungen, denen sie ihre Entstehung verdanken.³²⁾

Die meisten Dichter wählen den Namen ihrer Personen aufs Geratewohl; sie bedenken nicht, daß, wenn auch das Leben entgegengesetzte Erscheinungen zeigt,³³⁾ der Dichter doch auf die Harmonie zwischen Wesen und Erscheinung zu achten hat. Der Name soll daher mit dem Wesen der Person im Einklang stehen, wenigstens soll er ihm nicht widersprechen. So sind z. B. in Gutkows beiden Werken die Namen der Advokaten Schlurck und Nück trefflich gewählt. Der eine deutet ganz leise auf den vollendeten Gourmand hin; des letzteren Name gibt sein unstetes, haltloses Wesen, verbunden mit sicherem Auftreten, klangvoll wieder. Noch besser ist für Schlurcks Tochter der Name Melanie gewählt. Wie hier die Silben in leichtem Tonfall schweben, ohne zu hinken, so schwebt die Trägerin des Namens leicht und heiter über die Erde. Auch Hackert kann hier erwähnt werden. Endlich die Namen der Gebrüder Wildungen. Der ältere, ein kraftvoller, unternehmender, kühner Jüngling, trägt den Namen Dankmar; der weiche, schwärmerische, jüngere heißt Siegbert. Auch Spielhagen ist sehr glücklich in der Wahl der Namen.

Fehlerhaft ist es, wenn entweder Namen und Wesen im Widerspruch stehen, oder sich vollständig decken. Das eine stößt ab, das andere zeugt von Schwäche.

Wir würden es tadeln, „wenn eine großartig angelegte Heldennatur sich von einem Herrn Knöpfle erzeugen ließe“, (Eckstein), denn dann würden Namen und Charakter in diametralem Gegensatz stehen.

³²⁾ Dr. Klaiber, a. a. O., Sp. 1312 f.

³³⁾ „Im Leben ist es unmöglich, sich seine Eltern zu wählen: im Reiche der Poesie herrscht in dieser Hinsicht die absolute Ungebundenheit.“ (Eckstein, a. a. O.)

Wenn aber der Name so gewählt ist, daß er zugleich eine Gattung bezeichnet, so ist er entschieden unkünstlerisch und geht ins Schematische über. Die Namen „Leichtfuß“ für einen Leichtfertigen, „Dichter“ für einen Schwermütigen, „Goldberg“ für einen Rentner, „Federstrich“ für einen Buchhalter, „Hütewohl“ für einen Verwalter, „Schlauberger“ für einen Polizeidiener, „Spürnas“ für einen Polizeiagenten sind schlecht gewählt. Solche Freiheiten darf sich nur der Humorist und auch dieser nur selten erlauben. In ernstern Romanen vermeide man es, einen Professor, dem man nicht grün ist, Dr. Hchsel³⁴⁾ zu nennen. Das ist höchstens in einer Humoreske angängig, in der man sich auch einen Graf Hammelseck (O. Salten) gefallen läßt.

Jean Paul war ein Virtuose der humoristischen Namensgebung. Erinnerung sei nur an den Armenadvokat Siebenkäs, den Schulmeister Maria Wuz von Auental, den guten Quintus Fizzlein, den Rektor Florian Fälsel u. a. m.³⁵⁾ Ebenso pflegen andere Schriftsteller sonderbare Originale mit sonderbaren Namen zu versehen; so finden wir bei E. T. A. Hoffmann die Namen: Lindhorst, Heerbrand, bei Otto Ludwig: Xaver Lindenblatt, Flötenspiel, Entenfraß, Jammerdegen usw. Heiterethei ist ein Spitzname, den das Mädchen wegen ihres Charakters erhalten hat. „Heiterethei! Der Name tanzt ordentlich, wie das Mädchen selber,“ sagt der Schneider in der Erzählung.

Bei Wilhelm Raabe klingen die Personennamen entweder an den Beruf an: Papphoff (Buchhändler), Flüstervogel (Souffleur), Schminckert (Schauspieler), oder sie geben dem Beruf zugleich eine satirische Wendung, so besonders die Namen von Lehrern: Klopffleisch, Knutmann. Oft zeichnen sie den wesentlichen Zug des Charakters: Wolkenjäger, Unwirrsch, Phoebe, Prudens. Von Querian wird ausdrücklich gesagt: „Querian! Hat je ein Mensch ein ehrlich Handwerk

³⁴⁾ Konrad von Bolanden: Die Sozialdemokratie und ihre Väter.

³⁵⁾ In humoristischen Romanen werden auch die Namen der Orte entsprechend gewählt. Die Zustände in Kuh Schnappel und Flachsengingen sind durch Jean Paul sprichwörtlich geworden, wie man es seit Raabe verwünscht, wenn man nach einem Bumsdorf, einem Grunzenow oder Gänsewinkel verschlagen wird.

getrieben, ein Geschäft gemacht oder in der Gelehrsamkeit es zu etwas gebracht mit einem Namen, wie dieser?³⁶⁾

Auch Heinrich Seidel unterstützt die Kennzeichnung seiner Gestalten erfolgreich durch gute Benennung. Seine liebenswertigste Gestalt ist Leberecht Hühnchen. Dieser Name sitzt dem harmlosen, guten, anspruchslosen Menschen wie angegossen. Auch sonst tut Seidel manchen guten Griff. Den phantasie- und gemütlosen, unliebenswürdigen Filz in einer seiner Geschichten tauft er auf den grätig klingenden Namen Kniller, und in einer anderen Erzählung geht der alte, gemütlische, kummelduftende und rotnasige Gärtner auf den schönen Namen Christian Bohmhamel.

In Jensens ergreifender Novelle „Magister Timotheus“ sind die Hauptpersonen: der brave, aber etwas pedantische Magister Timotheus, seine alte Haushälterin Therese, seine reizende, anmutige junge Frau Hedwig, sein jugendfrischer, warmherziger Nefte Felix. Jeder spürt: die Namen stimmen. Oder hieße der Magister besser Felix, der Nefte Timotheus, die alte Haushälterin Hedwig und die junge Frau Therese? Wohl kaum!³⁷⁾

Ähnlich sind bei Stifter die Namen der Personen teils willkürlich, teils unwillkürlich von unmittelbar charakterisierender Bedeutsamkeit für Absicht und Eigenart des Dichters.³⁸⁾

In der Symbolik des Namens kann leicht auch des Guten zu viel geschehen. Wenn Goethe in den „Wahlverwandtschaften“ die Persönlichkeit, deren Eigenart im Vermitteln zwischen Gegnern und Gegensätzen besteht, einfach Mittler nennt, so ist das doch fast zu bequem. Überhaupt hat es sich die frühere Zeit, die kein Bedürfnis fühlte, auch den Hintergrund und das ganze Milieu realistisch zu zeichnen und bestimmt zu lokalisieren, mit der Namengebung ziemlich leicht gemacht. Da ist der Hauptmann, der Architekt, der Harfner usw. Vom modernen Roman erwarten wir, daß auch die Neben-

³⁶⁾ Hermann Junge, a. a. O., S. 119 f.

³⁷⁾ Dr. Klaiber, a. a. O., Sp. 1315 f. Vgl. auch betreffs der Vornamen A. de Rochetal: *Le caractère par le prénom*. Paris, Paul Bischoff, 1907.

³⁸⁾ Vgl. Ernst Bertram: *Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik*. Dortmund, Fr. Wilh. Ruhfus, 1907. S. 75—76.

personen bis auf den Namen hinaus individualisiert sind. So wissen wir von Gustav Freytag, daß er das Adreßbuch von Galizien durchstöberte, um für eine seiner Nebengestalten in „Soll und Haben“ einen recht jüdisch-polnischen Namen zu finden. Er entschied sich für den Namen eines Lemberger Kaufmanns Schmeie Minzeles. Dagegen protestierte Freytags Freund Molinari (das Urbild Schröters) energisch, weil er einen seiner besten Geschäftsfreunde nicht so verwertet sehen wollte. Freytag änderte nun den Namen, dessen Tonfall er wenigstens beibehalten wollte, um in Schmeie Tinkeles. Auch die anderen Gestalten in „Soll und Haben“, vor allem Anton Wohlfahrt und Sabine Schröter, sind vom Dichter so getauft, daß der Widerschein ihres Wesens in ihren Namen aufleuchtet.³⁹⁾

Auch Levin Schücking versucht durch die Namengebung zu charakterisieren. Die Helden und Heldinnen haben schöne und klingende Namen, und besonders oft kehrt der Vorname Wilderich wieder. Die Namen der Episodenfiguren kennzeichnen entweder das Wesen ihrer Inhaber, so wenn in der „Rheider Burg“ der biedere Schloßverwalter Claus Fetzjunsler heißt, oder sie stehen im Widerspruch mit der Art ihrer Besitzer und wirken dadurch komisch, wie Dommermuth für einen nicht sehr tapferen Mann im „Staatsgeheimnis“, Dunderblock für einen verarmten Hauptmann a. D. in „Frauen und Rätsel“ und Sactantius von Uverdonck auf Dudenrode für den Pantoffelhelden in der „Marketederin“.⁴⁰⁾

Der Name Bräsig ist ursprünglich ein Eigenschaftswort, das soviel wie frisch, rot aussehend bedeutet.

Ludwig Ganghofer nennt in seinem Roman „Waldransch“ den Unternehmer, der den Bau eines großen Stauwerks, eines Elektrizitätswerks usw. ausführt, Friedrich Wohlverstand und deutet damit zugleich den nüchternen Geschäftssinn dieses Mannes an, der nur auf seinen materiellen Vorteil bedacht ist und für alle anderen Erwägungen nicht zugänglich ist.

³⁹⁾ Dr. Kläiber, a. a. O., Sp. 1314.

⁴⁰⁾ Kurt Pinthus, a. a. O., S. 131.

In Erzählungen mit landschaftlichem Charakter dürfen die Namen nicht nach Belieben gewählt werden, sondern müssen der Gegend, in der die Erzählung spielt, entsprechen. So hat z. B. Frenssen in „Jörn Uhl“ folgende Namen aus der norddeutschen Tiefebene: Wieten Penn, Thieß Thiessen, Fiete Krey, Telse Dierk, Geert Dose, Lena Torn, Heim Heiderieter usw. Fritz Skowronnek in seinen Geschichten aus Masuren („Wie die Heimat stirbt“): Ludwig Soyka, Jankel, Woytek, Jarozka, Willuda, Saborowski, Janek, Olszka usw. Anton Schott in seinen Erzählungen aus dem Böhmerwald („Der Bauernkönig“, „Gottestal“): der Wolfsriegler, der Reichenbauer, der Heuberger, der Hannes, der Nazi, der Gregori, der Muckl, die Lore, die Liesel usw.

Eckstein hat die beiden Hauptregeln für die Taufe der Personen in folgende Worte zusammengefaßt:

„Der Dichter hat sich . . . vor zwei Extremen zu hüten. Auf der einen Seite droht ihm die Charybdis der Platttheit, der Banalität; auf der anderen die Scylla einer übertriebenen Begriffsschärfe, die der psychologischen Charakteristik gewissermaßen ins Handwerk pfuscht.“

c. Die Kleidung.

Unter Umständen kann auch die Kleidung erwähnt oder kurz beschrieben werden. Heinse verwendet die Kleidung selten zur Zeichnung seiner Personen, und niemals ist sie für deren Charakter bezeichnend.⁴¹⁾ Bei Goethe ist das Kostüm nur wie nebensächlich angedeutet, so daß ihm nie eine besondere Bedeutung beigelegt wird. Namentlich bei den Romanheldinnen kann aber die Toilette beschrieben werden, wenn dies dazu beiträgt, ihren Geschmack zu kennzeichnen. Man hüte sich hier jedoch vor Übertreibungen und vor Mißgriffen. Louise Faure-Favier weist in einer interessanten Studie⁴²⁾ nach, daß selbst die angesehensten neueren Romandichter, wie Paul Bourget, Anatole France, Paul Hervieu, regelmäßig Mißgriffe begehen, wenn sie die Kostüme ihrer

⁴¹⁾ Näheres bei Dr. Edmund Rieß, a. a. O. S. 89.

⁴²⁾ La toilette de la femme dans le roman contemporain. Revue bleue. 4. série, tome 17 (1902), p. 284—288.

Heldinnen beschreiben, die als elegant hingestellt werden, während sie Kleider tragen, die ihnen gar nicht stehen oder sogar ganz unmöglich sind. Man vergesse nämlich nicht, daß es z. B. betreffs der Farben bestimmte Regeln gibt, denn eine blonde Dame kann nicht dasselbe tragen wie eine Brünette. Auch vergesse man nicht, daß die Mode rasch wechselt, so daß z. B. schon nach wenigen Jahren eine Beschreibung nicht mehr paßt. Ohnet beschreibt im „Maître de forges“ die Kleidung der Athénais, die bekanntlich lächerlich sein soll, und doch ist diese Kleidung so, wie sie später als außerordentlich chic betrachtet wurde. Und Paul Bourget schildert die excentrische Toilette einer Italienerin, die heutzutage bei einer einfachen bürgerlichen Dame nicht das geringste Aufsehen erregen würde. Auch Balzac und Théophile Gautier haben in ihren Toilettebeschreibungen Mißgriffe begangen, während Zola z. B. das lächerliche Ballkostüm der dicken älteren Mme. Jofferand mit wenigen Worten ganz gut getroffen hat. Vor allem versteht es Gyp — sie ist allerdings eine Dame —, in kurzen Strichen ein elegantes Kostüm ganz richtig zu zeichnen.

Um bei der Beschreibung von Kostümen bösen Zufällen zu entgehen, ist es jedenfalls klüger, das Beispiel Guy de Maupassants nachzuahmen, der in „Fort comme la mort“ sich wie folgt behilft:

Er betrachtete sie. „Ei, was sind Sie hübsch! Und wie chic!“

„Ja, es ist ein neues Kleid. Finden Sie es schön?“

„Reizend und von vollendeter Harmonie. Man muß wirklich sagen, daß man sich heute auf die Nuancen versteht.“

Er ging um sie herum, berührte den Stoff, veränderte mit den Fingerspitzen den Faltenwurf.

„Es ist wirklich gut gelungen. Es steht Ihnen vortrefflich.“

Auf diese Weise kann der Leser sich das Kleid nach Belieben vorstellen.

Anders ist es allerdings bei historischen Romanen, wo die Naturtreue auch auf die Kostüme ausgedehnt werden kann; doch bleibt es auch in realistischen Zeitromanen dem Dichter unbenommen, die Kostüme zu beschreiben, falls er wirklich die nötige Kenntnis besitzt. Doch wird dann die Angabe der Zeit, in der der Roman spielt, ebenfalls notwendig sein.

2. Die Darstellung der Gegenstände.

Ein sehr naheliegender Fehler bei Darstellung der Gegenstände ist die ermüdende Technik, mit der manche Romandichter auch die kleinsten Teile derselben beschreiben. Haben etwa das Schnitzwerk eines Schrankes, die Malereien einer Wand, die Verzierungen einer alten Uhr Anteil an der Handlung? Wozu dienen sie? Den Leser zu unterhalten? Schwierlich, denn von zehn Lesern werden neun diese Schilderung überschlagen. Ihn zu belehren? Wer in solchen Sachen unterrichtet werden will, schlägt wohl kaum einen Roman nach. Der Beweggrund zu solchen Schilderungen liegt in den meisten Fällen in einer Liebhaberei des Dichters. Er würde seiner Aufgabe weit besser genügen, wenn er nur eine Andeutung machte, sobald die Handlung es erfordert. So beschreibt Goethe („Hermann und Dorothea“) das Geschirr der Pferde erst dann, als Hermann es ihnen anlegen muß:

Eilig legt er ihnen darauf das blanke Gebiß an,
Zog die Riemen sogleich durch die schön versilberten Schnallen
Und befestigte dann die langen breiten Zügel.

Dorotheas Wagen bezeichnet er mit den einfachen Worten:

Ein Wagen, von tüchtigen Stämmen gefüget,
Von zwei Ochsen gezogen, den größten und stärksten des Aus-
landes.

Und doch hat jeder Leser den Wagen in seiner Ganzheit vor sich. Wie echt realistisch heißt es an einer anderen Stelle:

„Tretet herein in den hinteren Raum, das kühlere Sälchen.
Nie scheint Sonne dahin, nie dringet wärmere Luft dort
Durch die stärkeren Mauern
Hier ist nicht freundlich zu trinken; die Fliegen umsummen die
Gläser.“

Und sie gingen dahin und freuten sich alle der Kühlung.
Sorgsam brachte die Mutter des klaren, herrlichen Weines
In geschliffener Flasche auf blankem, zinnernem Runde,
Mit den grünlichen Römern, den echten Bechern des Rheinweins.
Und so sitzend umgaben die drei den glänzend gebohnten,
Runden, braunen Tisch; er stand auf mächtigen Füßen.

Kleinere handliche Gegenstände vermag der Dichter anschaulich darzustellen, wenn er sie mit anderen durchaus bekannten vergleicht. So im folgenden Beispiel:

Es war ein florentinischer Dolch von damaszierter Arbeit auf den drei Kanten, von zierlich gearbeitetem Griff, eine Schlange vor-

stellend, die sich so eigentümlich ringelt, daß die Hand bequem in einer ihrer Windungen ruhen konnte. Der Dolch selbst aber war eine lang aus dem geöffneten Munde hervorgestreckte Giftzunge, dreikantig, dünn und vom härtesten Stahle gearbeitet. (Gutzkow: „Ritter vom Geiste“, II. 258.)

Auch die Schilderung durch Darstellung der Wirkung gehört hierher. Natürlich kann dies Mittel nur in jenen Fällen angewandt werden, bei denen es sich um Kraft und Maß handelt.

Die Beschreibungen werden mitunter durch übertriebene Sorgfalt geradezu lächerliche Zerrbilder und verfehlen, weil sie sich zu sehr in den Einzelheiten verlieren, ihren Zweck, die Gesamtwirkung. In Flauberts „Madame Bovary“ (S. 2) finden wir die berühmte „Mützenstudie“, die als eines der vollkommensten komischen Genrebilder gepriesen wird. Der Gymnasiast Charles Bovary soll nämlich folgende Mütze tragen:

Es war eine jener Kopfbedeckungen gemischter Natur, in der man Bestandteile der hohen Bärenmütze, des polnischen Tschako, des runden Hutes, der Pelz- und Schlafmütze wiederfindet, mit einem Wort eines jener ärmlichen Dinger, deren schweigsame Häßlichkeit ausdrucksvolle Tiefen birgt, wie das Gesicht eines Dummkopfes. Eiförmig, mit Fischbein aufgespannt, fing sie mit drei kreisförmigen Wulsten an, darüber, abwechselnd und durch eine rote Binde von einander getrennt, Rauten aus Samt und Kaninchenfell, dann folgte endlich eine Art Sack, der mit einem kartonierten, von einer Stickerei mit Eisenbesatz bedeckten Vieck endete, und von dem, an einem zu dünnen Schnürchen, ein Querstäbchen aus Golddraht, wie eine Art Croddel herabhing. Die Mütze war neu, das Schild glänzte.

Das war jedenfalls eine außerordentlich komplizierte Mütze. Aus der verworrenen Beschreibung, die im französischen Original nicht klarer ist, als in der vorstehenden Übersetzung, wird sich wohl kaum ein Leser ein genaues Bild machen können. Mit der Beschreibung der unglücklichen Kopfbedeckung war es Flaubert übrigens durchaus ernst gemeint, doch erzielte er natürlich nur eine komische Wirkung damit.

3. Die Darstellung des Ortes.

Viele Dichter scheinen zu glauben, die Handlung des Romanes wäre unverständlich ohne eine gründliche Darstellung des Schauplazes. So wird denn nach Art eines

feldmessers der nötige Raum abgesteckt, überall mit kleinen Pfählen die Grenze bezeichnet, Umfang, Durchmesser und Lage über dem Meerespiegel mit ängstlicher Genauigkeit festgestellt. Welche Sorgfalt widmet nicht Brachvogel der Beschreibung des Dorfes in seinem „Neuen Falstaff“ und in „Friedemann Bach“! Welchen Raum nehmen die Orts schilderungen in Scotts und Sealfields Romanen ein!

Allzu ausgedehnte Schilderungen werden dem Leser un bequem, und er sucht sich ihrer auf die leichteste Art zu ent ledigen.

Natürlich kann ein Roman auch ohne solche weitläufige Schilderungen anschaulich sein.

Wie Goethe in der Zeichnung der Gestalten das allzu Bestimmte, Porträtmäßige vermeidet und der Phantasie des Lesers noch genügsam freien Spielraum läßt, so vermeidet er noch mehr jede begrenzende, bestimmte Bezeichnung des Ortes und der Zeit. Der Roman „Werther“ spielt bekanntlich in Wezlar, ohne sich slavisch an die gegebene Ortlichkeit zu halten. „Wilhelm Meister“ und die „Wahlverwandtschaften“ haben deutsche Landschaft zum Hintergrunde, ja — noch näher gerückt — Mitteldeußland oder Thüringen, aber alles Lokalkennliche ist vermieden. Das gibt dem Dichter Freiheit genug, daß er Berg und Tal, Wasser und Wald, Berg- und Hüttenbetrieb und Landwirtschaft, Nähe einer Stadt und ländliche Abgeschiedenheit je nach Erfordernis einsetzen kann. Andererseits bleibt auch der Vorstellung des Lesers die entsprechende Freiheit, und schließlich sind Charaktere und Verhältnisse nicht durch landschaftliche Besonderheiten bedingt und sie erscheinen in der Form des allgemein Menschlichen.⁴³⁾

Bei Walter Scott ist der Held gewöhnlich ein Fremdling, der in die Gegend kommt, worin die eigentümlichen Figuren, die in seine Geschichte verflochten sind oder werden, daheim sind. Wir werden mit Gegenden usw. bekannt, indem der Held damit bekannt wird. Dadurch wird der Sittenroman praktikabler. Er, der Held, unser eigener Durchschnitt, kommt aus unsern Sitten in diese fremden, die ihm darum auffallen müssen, er ist auch hier unser Organ, er vermittelt uns mit

⁴³⁾ Auerbach, a. a. O., S. 45.

seinem Orte und dessen Bewohnern, dessen ganzer Eigenheit; seine Reflexionen darüber sind die unsern.⁴⁴⁾

Weder Nuerbach, Spielhagen, Freytag, noch Reuter verfallen jemals in langatmige Lokalschilderungen; sie warten ruhig, bis im Verlaufe der Handlung die Notwendigkeit der Beschreibung herannahet und machen dann die Sache mit kurzen, aber treffenden Worten ab.

Wer aber trotzdem eine ausgeführte Beschreibung des Ortes geben will, der setze den Schauplatz in Verbindung mit einer handelnden Person. So beschreibt z. B. Goethe in „Hermann und Dorothea“ die Umgebung des Hauses durch fortschreitende Bewegung der Mutter:

Die Mutter

Ging indessen, den Sohn erst vor dem Hause zu suchen,
Auf der steinernen Bank, wo sein gewöhnlicher Platz war.
Als sie daselbst ihn nicht fand, so ging sie im Stalle zu schauen,
Ob er die herrlichen Pferde, die Hengste, selber besorgte,
Die er als Fohlen gekauft und die er niemand vertraute.
Und es sagte der Knecht: „Er ist in den Garten gegangen.“
Da durchschritt sie behende die langen doppelten Höfe,
Trat in den Garten, der weit bis an die Mauer des Städtchens
Reichte, schritt ihn hindurch und freute sich jegliches Wachstums,
Stellte die Stützen zurecht, auf denen beladen die Äste
Ruheten des Apfelbaums wie des Birnbaums lastende Zweige,
Nahm gleich einige Raupen vom kräftig strotzenden Kohl weg;
Denn ein geschäftiges Weib tut keine Schritte vergebens.
Also war sie ans Ende des langen Gartens gekommen
Bis zur Laube mit Geißblatt bedeckt; nicht fand sie den Sohn da,
Ebenso wenig, als sie bis jetzt ihn im Garten erblickte.
Aber nur angelehnt war das Pförtchen, das aus der Laube
Aus besonderer Gunst durch die Mauer des Städtchens gebrochen
Hatte der Ahnherr einst, der würdige Burgemeister.
Und so ging sie bequem den trockenen Graben hinüber,
Wo an der Straße zugleich der wohlumzäunete Weinberg
Aufstieg steileren Pfads, die Fläche zur Sonne gefehret.
Auf dem schritt sie hinauf und freute der Fülle der Trauben
Sich im Steigen, die kaum sich unter den Blättern verbargen.
Schattig war und bedeckt der hohe mittlere Laubgang,
Den man auf Stufen erstieg von unbehauenen Platten,
Und es hingen herein Gutedel und Muskateller,
Rötlich blaue daneben von ganz besonderer Größe,
Alle mit Fleiße gepflanzt, der Gäste Nachtisch zu zieren.
Aber den übrigen Berg bedeckten einzelne Stöcke,
Kleinere Trauben tragend, von denen der köstlichste Wein kommt.

⁴⁴⁾ Otto Ludwig, 6. Band, S. 246.

Also schritt sie hinauf, sich schon des Herbstes erfreuend
Und des festlichen Tages, an dem die Gegend im Jubel
Trauben lieset und tritt und den Most in die Fässer versammelt,
Feuerwerke des Abends von allen Orten und Enden
Leuchten und knallen und so der Ernten schönste geehrt wird.
Doch unruhiger ging sie, nachdem sie dem Sohne gerufen
Zwei- und dreimal, und nur das Echo vielfach zurückkam,
Das von den Türmen der Stadt, ein sehr geschwätziges, herklang.
Ihn zu suchen war ihr zu fremd; er entfernte sich niemals
Weit, er sagt es ihr dann, um zu verhüten die Sorge
Seiner liebenden Mutter und ihre Furcht vor dem Unfall.
Aber sie hoffte noch stets, ihn doch auf dem Wege zu finden;
Denn die Türen, die unt're wie die ob're, des Weinbergs
Standen gleichfalls offen. Und so nun trat sie ins Feld ein,
Das mit weiter Fläche den Rücken des Hügels bedeckte.

Die Anschaulichkeit dieser Darstellung liegt darin, daß der Dichter uns gleichsam zu Begleitern der wandelnden Person macht — ein Kunstgriff, den schon Homer oft angewandt. Wir sehen das eine nach dem andern in ruhiger Folge vor uns aufsteigen, und weil wir nicht hinter uns zu sehen brauchen, haben wir immer ein deutliches Bild.

Ein weiteres Mittel der Darstellung des Ortes besteht darin, den Eindruck wiederzugeben, den er auf die Personen macht. Hierbei muß jedoch streng berücksichtigt werden, in welchem Verhältnis der Ort zur Person steht. Wird sie von Leiden oder Freuden erwartet, steht ihr beides in Aussicht oder weiß sie überhaupt noch nichts von ihrem Schicksale? Ein stattliches Haus macht gewiß einen angenehmen Eindruck — wenn der Beschauer aber weiß, daß dieses Haus ein Gefängnis ist und er bald hinter seinen Mauern nach Freiheit und Sonnenschein jammern wird, so wird die Unnehmlichkeit denn doch beträchtlich herabgestimmt.

Das folgende Beispiel ist nicht geeignet, ein ganzes Bild hervorzurufen:

Der Musiksaal, das Ziel der Gäste, strahlt mit seinen Lustres und Girandolen, seinem weißrötlichen Marmorstud und seiner schweren Vergoldung im Glanze zahlreicher Wachskerzen. Er war von ansehnlicher Weite und Höhe und, um die Akustik zu befördern, in einem regelmäßigen Achteck erbaut. Links vom Eintretenden befanden sich drei hohe Fenster, in jedem Wandfelde eins, deren vergoldete Löwen und rot damastne Vorhänge dicht geschlossen waren. Dem Eingang gegenüber lag eine reich vergoldete geöffnete Tür, welche den Anblick des Speisesaales frei ließ, der eine besonders aus Paris verschriebene

himmelblau mit Silber garnierte Atlastapete trug. Dem Mittelfenster gegenüber befand sich der Eingang zu einer Gemäldegalerie, vor welchem ein Pianoforte von Schröters neuester Bauart stand und das Feld des Kampfes bezeichnete. In den beiden Zwischenwänden, welche die drei erwähnten Türen begrenzten, waren in roter Nische auf schwarzen Marmorsäulen die Büsten Augusts des Starken und Ludwigs XIV. aus farrarischem Marmor aufgestellt und rings an den Wänden schwer vergoldete Sessel, die bereits von Gästen in mannigfachen Gruppen eingenommen wurden, während drei Divans mit schwellenden Kissen, dem Instrument gegenüber in der Gegend des Mittelfensters, die Bestimmung hatten, den König, die Königin und den Kurprinzen aufzunehmen. (Brachvogel: „Friedemann Bach“, S. 20.)

Diese Beschreibung ist mehr an den Verstand, als an die Phantasie gerichtet. Sie mag historisch treu sein, ja, ein Kenner der Klaviere mag sich sogar eine genaue Vorstellung von jenem Flügel machen können, der „nach Schröters neuester Bauart konstruiert“ war, aber kein Leser wird den g a n z e n Saal lebendig vor Augen haben. Und ihn in aller Anschaulichkeit darzustellen, war doch Aufgabe des Dichters.

Nebenbei sei hier bemerkt, daß historische Anspielungen und Vergleiche eine solche Beschreibung noch unkünstlerischer machen, weil dann zu ihrem Verständnis noch ein anderes als das bloß ästhetische Auffassungsvermögen nötig wird. So z. B. in obigem Beispiel die Anspielung auf Schröter.

4. Die Darstellung der Umwelt und der Natur.

Was die U m w e l t betrifft, so haben wir bereits bemerkt, daß sie nur soweit geschildert werden soll, als sie für die Handlung oder mit Rücksicht auf ihren Einfluß auf die Hauptpersonen von Bedeutung ist. Ein echter Dichter wird uns hierbei manche kleine Einzelheiten vorführen können, die bei weniger geschickten Dichtern platt und nüchtern klingen oder uns völlig überflüssig erscheinen.

Einen breiten Raum nehmen in Frenssens „Jörn Uhl“ die alltäglichen Vorkommnisse ein: die Wirklichkeiten des Daseins, alle die Sorge um das tägliche Brot, die das Volk bewegt, der Handel und Wandel, Geld und Gut, Schulden und Hypotheken, Sparkasse und Zinsen, Pfannenkuchen und Klöße, Fohlen und Kälber. „Und doch, meint Dr. Linde, trifft

die Bezeichnung „deutsch“ nicht ganz, auch „niederdeutsch“ gibt das Wesentliche noch nicht voll wieder. Es ist mehr als das. Wie um die Goethe'schen Gestalten in all ihrer Deutlichkeit noch der Tempelhauch griechischer Plastik weht, so weht um diese königlichen Gestalten im Bauerngewand etwas wie germanische Höhenluft. Es ist etwas Germanisches in ihnen, nicht etwa altertümelndes teutsches Wesen, es sind nicht Puppen, denen ein aus Büchern erkügeltes, schlecht sitzendes Gewand umgeworfen ist, sondern es sind ganz moderne Menschen, in deren Adern das Erbe der Urzeit lebendig rinnt, unbewußt, wie in dem Dichter, dem Kinde des Volkes. Er sieht und fühlt germanisch.⁴⁵⁾

Die Romandichter sollen nicht versäumen, an den Stellen, wo es angebracht ist, die Stimmungen der *Natur* in getreuen Schilderungen wiederzugeben. Sie brauchen sich nicht an das Beispiel Fieldings zu kehren, der es verschmäht, eine Gegend zu beschreiben, weil „die, welche die Gegend nicht sehen, nach einer Beschreibung sich eine Vorstellung davon doch nicht machen können“. (Tom Jones IX. 2.) Das ist natürlich völlig irrig.

Man hüte sich aber vor zu umfangreichen und vor unnötigen *Land s c h a f t s s c h i l d e r u n g e n*. Über ihre Berechtigung sind bereits einige Winke gegeben; hier sei nur bemerkt, daß sie auch da, wo sie erlaubt sind, den Gesetzen der Kunst entsprechen müssen. Diese aber verlangen, daß die Außenwelt in anschaulichster Weise dargestellt wird.

Die Darstellung der Natur, der Naturereignisse und landschaftlichen Schönheiten ist nur dann berechtigt, wenn sie die Natur in Beziehung zum Menschen setzt. Sie darf nie isoliert stehen, denn an sich hat sie durchaus keine Berechtigung, wie ja überhaupt das Kunstwerk nichts enthalten darf, was nicht unlösbar mit der Handlung verbunden ist. So ist z. B. die Schilderung des Gewitters in der „Verlorenen Handschrift“ durchaus am Platze, weil eben das Gewitter tätig in den Gang der Handlung eingreift.

Innerhalb dieser Beschränkung ist es die Aufgabe des Dichters, mit vollster Anschaulichkeit zu schildern, er soll daher

⁴⁵⁾ Dr. Richard Linde: Jörn Uhl, ein Gedenkblatt zum 101. Tausend. 1902. S. 5.

nicht die tote Natur (worunter die unbewegte, menschenleere zu verstehen ist), sondern die bewegte, im Auge eines Menschen sich spiegelnde Natur zum Vorwurf nehmen.

Rousseau und Goethe haben die freie Natur gleichsam wiedererobert. Mit welcher Inbrunst schildert Goethe schon in seinem „Werther“ das wonnig-wehmutsvolle Gefühl des Versenkens in das Naturwalten. Werther schreibt im 2. Brief am 10. Mai:

Wenn das liebe Tal um mich dampft und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen, ich dann im hohen Grafe am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräschen mir merkwürdig werden, wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen den Halmen, die unzähligen unergründlichen Gestalten und Würmchen, der Mücken näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, dies Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält! Mein Freund, wenn's dann um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhen, wie die Gestalt einer Liebenden. — — —

Hier ist also die Natur tätig mit hereingezogen in das Empfindungsleben. Landschaft und Staffage sind bei Goethe ungezwungen und leicht behandelt, ohne vordrängende Prätenfion.

Wie treffend Bernardin de St. Pierre in seinem kleinen Roman „Paul und Virginie“ die Natur geschildert hat, kann man aus dem gewiß maßgebenden Zeugnis Alexanders von Humboldt ersehen. Dieser schreibt in seinem Kosmos⁴⁶⁾:

„Dieser kleinen Schöpfung verdankt Bernardin de St. Pierre den schöneren Teil seines literarischen Ruhmes. „Paul und Virginie“, ein Werk, wie es kaum eine andere Literatur aufzuweisen hat, ist das einfache Naturbild einer Insel mitten im tropischen Meer, wo, bald von der Milde des Himmels beschirmt, bald von dem mächtigen Kampf der Elemente bedroht, zwei anmutvolle Gestalten in der wilden Pflanzenfülle des Waldes sich malerisch wie von einem blütenreichen Teppich abheben. Hier und in der „Indischen Bananenhütte“ sind der Anblick des Meeres, die Gruppierung der Wolken, das Rauschen der Lüfte in den Bambusgebüsch,

⁴⁶⁾ 2. Band, S. 67.

das Wogen der hohen Palmengipfel mit unnachahmlicher Wahrheit geschildert. — Bernardin de St. Pierres Meisterwerk „Paul und Virginie“ hat mich in die Zone begleitet, der es seine Entstehung verdankt. Viele Jahre lang ist es von mir und meinem teuren Freund und Begleiter Bonpland gelesen worden. Dort nun (man verzeihe den Anruf an das eigene Gefühl) im stillen Glanze des südlichen Himmels, oder wenn in der Regenzeit am Strande des Orinoko der Blitz krachend den Wald durchleuchtete, wurden wir beide von der bewundernswürdigen Wahrheit durchdrungen, mit der in jener kleinen Schrift die mächtige Tropennatur in ihrer ganzen Eigentümlichkeit dargestellt ist.“

Willibald Alexis hatte ein inniges Verständnis für die Natur der Mark Brandenburg. Von dem Reiz seiner Landschaftsschilderung sagt der ihm geistesverwandte Landsmann Theodor Fontane: „Eine Sonne auf- oder untergehen, ein Mühlwasser über das Wehr fallen, einen Baum rauschen zu lassen, ist die billigste literarische Beschäftigung, die gedacht werden kann. In jedes kleinen Mädchens Schulaufsatz kann man dergleichen finden; es gehört zu den Künsten, die jeder übt und die deshalb längst aufgehört haben, als Kunst zu gelten; es wird bei der Lektüre von jeder regelrechten Leserin einfach überschlagen und in neunundneunzig Fällen von hundert mit völligem Recht, denn es hält den Gang der Erzählung nur auf. Die Landschaftsschilderung hat nur noch Wert, wenn sie als künstlerische Folie für einen Stein auftritt, der dadurch doppelt leuchtend wird, wenn sie den Zweck verfolgt, Stimmungen vorzubereiten oder zu steigern. Das Muster auch hierfür ist Shakespeare; das gewaltig Unerhörte, das geschieht, ist immer von verwandten Erscheinungen draußen in der Natur begleitet. Wenige haben ihm dies Geheimnis so voll abgelaußt, als Willibald Alexis; am meisten in dem Roman „Isegrimm“. Gleich das erste Kapitel ist eine landschaftliche Overtüre zu dem, was kommt. Wir sehen ein märkisches Luch, an dessen einem Rande unser Isegrimm auf Haus Iltz wohnt. Auf Meilen hin ein Moorgrund, eine Torfniederung; die ganze Geschichte der Landschaft hier herum knüpft sich an dieses Stück Sumpf und Sand. Hier, vor tausend Jahren, wurde die große Wendenschlacht geschlagen. Die

beiden obeliskenhaften Steine, die „Blutsteine“ geheißen, standen schon damals, als der letzte Krole hier unterlag; dann sahen sie (nach der Fehrbelliner Affäre) die Schweden hier umzingelt und ertränkt und, nachhinkend der Geschichte, schlug auch das Verbrechen immer seinen Weg über das Luch ein und die Blutsteine trugen ihren Namen nicht umsonst. Aber dieser Landschaft liegt jetzt ein grau Gewölk; da, wo die Sonne sich durchzukämpfen trachtet, laufen fahle Streifen über das Grau hin; alles öde, leer; nur eine Krähe sitzt auf dem einen Stein. So das Bild, das die ersten Seiten vor uns entrollen. Und Alles, was geschieht, es stimmt zu dem Ton, den Willibald Alexis hier einleitend anschlägt. Das ist Landschaftsschilderung.“

Meister in künstlerischer Zeichnung der Natur ist auch Spielhagen. Auch er versteht es, die Stimmungen der Natur mit dem Gemütszustande der Person in Wechselbeziehung zu bringen und so auch im Leser, wie es seine Aufgabe ist, ähnliche Empfindungen anzuregen. Die Seele des Menschen legt er in die Natur; in der Natur findet die Person ihre eigene Stimmung in höchster Sinnlichkeit ausgedrückt. Meisterhaft ist in dieser Beziehung jene großartige Szene in den „Problematischen Naturen“, in der der wahnsinnige Berger den geheimnisvoll-erhabenen Gruß an die Nacht richtet. Spielhagen leitet diese Szene in folgender Weise ein:

Die Sonne war bereits untergesunken, aber der westliche Himmel prangte noch in der Glut des Abendrots, von dem ein schwächerer Abglanz selbst den östlichen Horizont rosa färbte. Hier und da blickte eine der schönen Bergkuppen, in Purpurlicht getaucht, dem scheidenden Gestirn des Tages nach; aber in den weiteren Tälern lagerten schon graue Abend Schatten, und weißliche Nebel zogen in den engen Schluchten. Die Tannen, die zu den Füßen der Wanderer ihre grünen Häupter empor hoben, standen starr und still wie eine vor Erwartung atemlose Menge.

Die Natur ist in feierlicher Stille! In jener ehrfurchtsvollen Ruhe, die dem Auftreten eines großen Redners voran geht. Glücklicherweise ist namentlich der letzte Zug gewählt, der die aufragenden Tannen als stumme Zuhörer bezeichnet. Die Darstellung wirkt mächtig auf den Leser. Imponierend steht die hohe Gestalt des Wahnsinnigen vor ihm, der der schweigenden Natur sein schmerzdurchwühltes Herz öffnet. Noch trefflicher aber ist die kurze Andeutung am Schlusse des Hymnus:

„Der rosige Schimmer war von dem Himmel verschwunden, graue Dämmerung breitete sich in den Tälern, in den Wipfeln der Tannen begannen der Abendwind zu flüstern und zu raunen“, wie wenn sie sich erzählen wollten, was eben jene hohe Gestalt in ihrer ekstatischen Aufregung gesagt habe.

Man vergleiche ferner das Gewitter in der „Verlorenen Handschrift“ und Ihes Gemütsstimmung; den Sturm in „Hammer und Amboß“ und seine Wirkung.

An einer anderen Stelle beschreibt Spielhagen eine Landschaft in folgender Weise:

Auf drei Seiten umgeben von dem Grün der Bäume, die ihre schwanken Zweige laubenförmig über den Söller breiteten, blickten sie nach der vierten über den Rand der Parkmauer den Strom herauf und hinab und über den Strom in das weite, reiche Land. Die Sonne war schon hinter die Bäume des Parks gesunken, aber von dem Widerschein des glühenden Westens leuchteten die majestätischen Windungen des Flusses weithin in rosigem Licht und drüben auf den Wiesen und den Feldern junger, grüner Saaten webten die letzten Abendsonnenstrahlen ein zauberhaftes Gespinnst. Dann ertönte das Läuten der Abendglocken überall her aus den Dörfern von nah und fern und allgemach erlosch die Glut in den gräulichen Wassern, weiche blaue Nebel verhüllten die prangende Landschaft, und zuletzt schimmerte nur noch ein Fenster der hohen Kathedrale aus der hl. Stadt, wie das Licht eines Pharos über einem Nebelmeere, bis auch das verschwand, der Abend dunklere Schatten über die Erde breitete und aus dem tiefblauen Himmel die goldenen Sterne hervortraten. („Die von Hohenstein“, S. 51.)

Hier schaut das Auge des Menschen auf die Landschaft und wird von ihr gerührt. Höchste einfach, und doch so reich und schön ist die folgende Schilderung:

Im Tale lagen bereits die Schatten, während oben auf den Bergen die Sonne noch hell glänzte. Man fuhr durch das Städtchen; aus den geöffneten Fenstern klang Musik, es war fröhliches Tummeln in den Straßen, die Mädchen wandelten Arm in Arm dahin, die jungen Männer vereinzelt oder in Gruppen, es gab heiteres Neckeln, Grüßen und Scherzen; die Alten saßen vor den Häusern, die Marktbrunnen rauschten, und weiter hinauf, die Landstraße am Ufer entlang, war fröhliches Singen. (Auerbach: „Das Landhaus am Rhein“, I. S. 59.)

Die bewegte Natur wird in folgenden Beispielen dargestellt:

Da fuhr ein Feuerstrahl aus der Wolke in den Felsen unter ihm, und aus dem Fels flammte blaues Licht dem Blitsschlag entgegen, der Donner krachte, das Felshaupt löste sich und sank in Sprüngen

hinab von der Höhe in das Tal, immer wilder die Sätze und schneller der Sprung, es brach durch den Wald und schlitterte den Stein, bis er in den Gießbach schlug, daß der Gischt hoch gegen Himmel sprühte. (Freitag: „Ingo“, S. 212.)

Der Mond war hinter den Bergen verschwunden, schwarze Nacht deckte die Waldlauben, mit Getöse fuhr die Sturmriesen um die Dächer des Herrenhofes, sie schlugen den eisigen Regen auf die Dächer, schleuderten die Bretter vom First der Halle und stießen brüllend gegen die geschlossenen Tore. (Daselbst, S. 212.)

In diesem Beispiele ist die Naturgewalt personifiziert — daher die Deutlichkeit der Vorstellung.

Diese letzte Art kann durch Mißbrauch sehr leicht Überdruß erregen. So schon an einzelnen Stellen von „Soll und Haben“, am schlimmsten in der „Verlorenen Handschrift“.

Frenssen hat alle Stimmungen des Meeres belauscht und schildert die Nordsee in immer neuen Bildern mit nie erlahmender dichterischer Kraft. Nur eine kurze Schilderung sei hier wiedergegeben:

Sie waren stehen geblieben und sahen über den weiten Strand, von dem der Nebel aufstieg. Langsam hob die Sonne über dem weiten Feld die Decke von Dunst. Mit weißen, starken Händen griff sie in die Wolken, nahm all' den Nebel in ihre heißen Arme, daß er sich in klare Luft wandelte. Ihre Strahlen glitten über die weite, tosende Brandung, da flog das Wasser donnernd auf, viele tausend Wellen hoben sich jubelnd, warfen Millionen schimmernde, weiße Perlen-schnüre hoch in die Luft und grüßten die Sonne. Ihre Strahlen malten in den Wellentälern metallenen, blaugrünen Schein, und schossen die Mövenscharen, die im eilenden Zug blizschnelle Wendungen machten, im saufenden Flug und verfehlten keine einzige Möve: Da glänzten unzählige weiße Flügel wie Silber im Sonnenlicht. Wer schießt so fein wie Frau Sonne? Mit hellen, weiten Augen schaute sie über das Meer, wo hohe, stolze Schiffe zogen, und auf die Kirchen und Häuser, die fern ringsum am Strand der weiten Bucht standen. Spöttisch lächelnd umgoß sie den Leuchtturm, ihren stolzen Vertreter bei Nacht, die alte, graue Mauer, mit weichem Licht; freundlich lächelnd sah sie auf das Entenpaar, das dicht nebeneinander, in stozzer Haltung, mit zurückgebogenem Hals über den Wogenkamm glitt. — Die deine Meere nicht sahen, Heimat, kennen dich nicht. Sie kennen deine Größe nicht. Wer durch deine Wälder und Heide wandert und in deine Seen blickt, liegt an deiner Brust; er sieht deiner Augen Leuchten, deines Leibes Pracht, dein Atmen. Aber da draußen auf den Wellen, vom frischen Wind umweht, da sah ich dich ganz, von den weißen Füßen bis zum dunkeln Scheitel, in deinem schweren Mantel von schillernden, rieselnden, rauschenden Wellen, mit den weißen Borden der Brandung. Da war es, wo du sagtest: Singe ein Lied von mir! . . .

Wer dein Lied singen könnte, du schönes, stolzes Heimatland, und dessen, der über dir wachte!

Anderer Beispiele erübrigen sich, da jeder, der Romane, Novellen und Skizzen mit Verständnis liest, sich leicht überzeugen kann, in wie weit der Verfasser es verstanden hat, in Naturschilderungen seinen künstlerischen Sinn zu betätigen.⁴⁷⁾

⁴⁷⁾ Weitere Beispiele findet man in verschiedenen Einzeluntersuchungen. So behandelt Dr. Lothar Böhme: Die Landschaft in den Werken Hölderlins und Jean Pauls. Leipzig, A. Deichert, 1908. — Über die Naturschilderung bei Stifter findet man Näheres bei Ernst Bertram: Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik. Dortmund, Fr. Wilh. Ruhfus 1907. S. 77—109. — Über Milieu und Landschaft bei Wilhelm Raabe, vgl. Hermann Junge, a. a. O., S. 38.

VI.

Die Darstellung der Zeit.

Mit der vollständigen Schilderung der Außenwelt muß sich die Darstellung eines umfassenden Zeitbildes verbinden. Der Dichter muß ein Bild der Zeit vor uns aufrollen, gleichsam den Inbegriff des wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und geistigen, auch wohl des politischen Lebens einer bestimmten Periode. Jeder echte Roman ist also kulturhistorisch; er ist es, ohne es sein zu wollen. Eigentlich wäre somit dies Kapitel sehr kurz, denn es stützt sich lediglich auf das Gesetz der Objektivität. Dennoch dürfte es nicht unnötig sein, gegenüber den zahllosen Ausschreitungen der Romandichter, auf die wahren Mittel der poetischen Kulturgeschichtsschreibung hinzuweisen.

Da gilt denn das Gesetz, daß das Zeitbild sich ebenso zwanglos, unabsichtlich aus dem Romanganzem ergeben muß, wie das Weltbild. Jede Absichtlichkeit, die die Selbstständigkeit des Kunstwerks gefährdet, ist zu vermeiden. „Niemals darf die Absicht des Autors, ein Kulturgemälde zu entrollen, aufdringlich in den Vordergrund treten“ (Gottschall). Er darf eben nicht arbeiten wie der Historiker. Denn Absicht und Mittel des Dichters und des Geschichtsschreibers sind durchaus verschieden. Der letztere verfolgt bei seiner Darstellung zunächst einen *p r a k t i s c h e n* Zweck. Der Dichter kennt einen solchen nicht. Der Historiker will die *Z e i t* darstellen; ihm kommt es darauf an, all die tausend verschiedenen Züge, die eine Periode charakterisieren, in einem Bilde zu vereinen; der Dichter aber will nur *H a n d l u n g e n* darstellen. Diese wurzeln mit ihren Motiven in den Verhältnissen der Zeit, somit wird er, weil sein Werk eine Menge von Handlungen enthält, *o h n e* seinen Willen ein Gemälde der Zeit

entrollen. Daraus geht hervor, wie verschieden die Mittel beider Darsteller sein müssen, und wie verkehrt es ist, wenn der Dichter mit den Mitteln der Geschichtsschreibung arbeitet. Des Historikers Darstellung ist allgemein; er gibt alles in abstracto. In seiner Darstellung figurieren nicht die Menschen, sondern die Leidenschaften und Neigungen der Menschen. Er trennt sie von ihrem Träger. Will er eine krankhafte Zeitrichtung charakterisieren, so zeichnet er ihr Auftreten in großen Zügen.

Der Dichter aber nimmt gerade das Individuum als Vorwurf seiner Darstellung. Er weiß gar wohl, wie sehr der einzelne mit der Gesamtheit verwachsen ist; deshalb genügt er seiner Aufgabe vollständig, wenn er den „Werther“ schreibt, um die Zeit zu schildern. Somit gibt er, dem ja alle Stände und Menschen zur Verfügung stehen, im Rahmen der Handlung ein reiches Gemälde der verschiedensten Individuen.

Da aber Personen Gegenstand der Darstellung des Dichters sind, und diese Personen nur handelnd bei ihm auftreten, und die Ursachen der Handlungen in der Zeit begründet sind, so wird ein umfassendes Zeitbild entstehen auch gegen den Willen des Dichters.¹⁾

Die Konsequenz, die sich aus diesen Sätzen ergibt, ist klar. Der Dichter darf die Schilderung der Zeit nie selbst in die Hand nehmen, d. h. dem Historiker ins Handwerk pfuschen. Er darf weder selbst eine Schilderung der Zeit versuchen, noch sie durch den Mund der Personen geschehen lassen.

Viele Romandichter scheinen für diese Forderung der Dichtkunst nicht das mindeste Verständnis zu haben. Nicht allein füllen sie ihre Werke mit kulturgeschichtlichen Details in schreckenerregender Fülle, sondern lassen auch ihre Personen Gespräche führen, die augenscheinlich nur dazu dienen, die Zeit zu schildern. „Da muß der eine (der sein Werk einen historischen Roman nennt), einen halben oder einen ganzen Bogen mit dem Ausmalen dieser oder jener geschichtlichen

¹⁾ „Der Mensch denkt, fühlt und handelt aber nur im Ver-
bande mit seinen Zeitgenossen, darum muß sich im Roman auch ein
Kulturgemälde des Jahrhunderts entrollen.“ (Mähly: Der Roman
des 19. Jahrhunderts. S. 5.)

Situation füllen, als ob er nicht einen Roman, sondern eine Doktordissertation schreibe" (Spielhagen). Der andere nennt sein Werk ein Sittengemälde, und füllt Seite auf Seite mit Schilderung fremdartiger oder altertümlicher Gebräuche. Ein dritter endlich schreibt „soziale“ Romane und langweilt uns mit Erörterungen über Gefängniswesen, Gerichtsverfahren, über die Rechte des einzelnen und der Gesellschaft usw. Beispielsweise sei nur erwähnt, daß Brachvogel in „Friedemann Bach“ nahezu 100 Seiten für Ausmalung der historischen Situation verwendet; daß Rousseau in der „Neuen Héloïse“ viele Seiten der Schilderung Pariser Zustände widmet. Manche historischen Romane gehören auf diese Weise „zur Gattung jener Mischlinge, bei denen man nicht weiß, wo die Wissenschaft aufhört und wo die Phantasie anfängt“.²⁾

ferner vergleiche man hierzu die Romane von Bulwer, Scott, Sue, Brachvogel, Sealsfield usw.

Spielhagen entrollt ein farbiges Gemälde der vormärzlichen Zeit in den „Problematischen Naturen“, ein prächtiges Bild der Erhebung von 1848 in dem Roman, „Die von Hohenstein“, ein umfassendes Gemälde in „In Reih und Glied“ und „Hammer und Amboss“.

Großes in Schilderung der Zeit hat Freytag in seinem Romanzzyklus „Die Ahnen“ geleistet. Er hat sich die Aufgabe gestellt, auch die fernste deutsche Vergangenheit dichterisch vorzuführen. Sehr nahe lag die Gefahr, belehrend anstatt anschaulich zu wirken. Er hat mit vieler Kunst die Klippe vermieden. Aber seiner Gestaltungskraft sind in diesem Werke doch erhebliche Hindernisse gelegt. Er bewegt sich nicht mit all' der Freiheit, die der Phantasie Lebenselement ist. Warum? Der Grund liegt in dem Mangel eigener Anschauung. Es ist bereits darauf hingewiesen, daß der Dichter am besten das wahrhaft poetisch darzustellen vermag, was er selbst erlebt, gehört, gesehen hat. Die Bildung fernliegender Zeiten kann dem Dichter daher nur durch gründliches Studium lebendig werden. Und auch dann im günstigsten Falle nicht so sehr, daß man es der dichterischen

²⁾ Paul Lindau: Gesammelte Aufsätze. Berlin 1875. S. 31.

Produktion nicht anmerken könnte. Entweder beeinflusst das Studium die Phantasietätigkeit, und dann geht der dichterische Reiz verloren, oder die Gewalt der Phantasie überschreitet die durch das Studium gezogenen Grenzen, dann ist das Zeitbild nicht mehr treu. Der Wert eigener Anschauung kann deshalb nie hoch genug angeschlagen werden. Wo der Dichter aus dem Vorrat seines eigenen Gedächtnisses schöpfen kann, wo er nicht nötig hat, in Büchern und Denkmälern neue charakteristische Merkmale zu suchen, da wird seine Darstellung eher echt dichterisch werden.

Kleist's „Michael Kohlhaas“ ist ein wahres Meisterstück in Zeichnung einer wichtigen Periode, ausgeführt mit echt künstlerischen Mitteln. Da sehen wir die Macht des Junkers, der straflos den ruhigen Bürger tyrannisieren kann; wir sehen den Zustand der Rechtspflege und der öffentlichen Sicherheit, die Macht des Kurfürsten von Brandenburg und das Verhältnis des Kaisers zum Reich. Im Hintergrunde erscheint die Gestalt des Reformators. Sein Einfluß beweist, welche Macht seine Bahn gewonnen. Und das Ganze ausgeführt auf kleinstem Raume.

In den historischen Novellen C. F. Meyers fühlt der Leser sich völlig vom Geist ferner Zeiten gefangen genommen, während in Scheffels „Ekkehard“ das archaisierende Beiwerk den schreienden Anachronismus der handelnden Gestalten nicht zu verdecken vermag, so wenig wie der gelehrte Aufwand die historischen Romane Ebers und Dahns zu Kunstwerken machen kann.³⁾

Soll ein Dichter in einem historischen Roman etwa benützte Quellen angeben oder darauf hinweisen, daß ein bestimmtes Ereignis historisch beglaubigt ist?

Benedikte Naubert und Veit Weber (Leonhard Wächter) liebten es, fortwährend Anmerkungen zu machen, teils um die historische Treue zu beglaubigen, teils um ihre Gelehrsamkeit zur Geltung zu bringen. Dieser Sitte sind auch Scott und in neuerer Zeit Scheffel, Dahn u. a. gefolgt. De la Motte Fouqué unterläßt in seinen historischen Romanen solche Anmerkungen. Nur einmal nennt er am Ende der Erzählung.

³⁾ Hans Bracher: Rahmenerzählung und Verwandtes. S. 119

„Der neue Regulus“ seine Quelle. Wenn er sonst über die Entstehung oder die Quelle seines Werkes etwas zu sagen hat, so bringt er dies in einem Vor- oder Nachwort an.⁴⁾

Scheffel fügt seinem „Ekkehard“ 285 Anmerkungen bei. Auch Konrad von Bolanden bringt in seiner historischen Erzählung „Otto der Große“ 143 Anmerkungen, um auf seine Quellen zu verweisen. Manchmal fragt man sich, weshalb der Verfasser nicht lieber eine wissenschaftliche Abhandlung geschrieben. Der Romandichter braucht dem Leser seine Quellen nicht nachzuweisen; diese zu erforschen und die Art der Benutzung zu beurteilen, ist Sache des Literaturhistorikers. Ebenso soll man sich hüten, in historischen Romanen lange Zitate einzuschalten.⁵⁾ Das Material, das der Dichter für einen historischen Roman gesammelt hat, soll er so verarbeiten, daß es mit dem von ihm Erdichteten völlig verschmolzen ist.

Levin Schücking folgte der Mode seiner Zeit, wie sie in der Luise Mühlbach triumphierte, wenn er häufig in Anmerkungen bestätigt, daß das Mitgeteilte wirklich historisch ist; so sagt er z. B. in den „Drei Großmächten“ (S. 98) in einer Anmerkung zu der im Dialog mitgeteilten kulturhistorischen Tatsache: „Buchstäblich wahr.“ Manchmal bringt er auch lange Auszüge aus historischen Werken, die er als Quelle angiebt. Er besaß eben nicht die Kraft C. F. Meyers, seine Kenntnisse künstlerisch zu verarbeiten.⁶⁾

In einem historischen Roman soll man alle Bemerkungen, die sich auf die Gegenwart beziehen, vermeiden. Max Leythäuser schaltet der kulturhistorischen Erzählung aus dem fränkischen Bauernkrieg „Der Abt von Ebrach“ (1907) an verschiedenen Stellen Hinweise ein, die zwar von lokalem Interesse sind, aber bei der Lektüre stören. So heißt es z. B. S. 108: „Zwischen jedem vierten Gedecke erhob sich ein

⁴⁾ Dr. Lothar Jenthe, a. a. O. S. 51.

⁵⁾ Vgl. „Otto der Große“ von Konrad von Bolanden, S. 127: „Ein gelehrter Zeitgenosse, der Geschichtschreiber Widukind von Corvey, charakterisiert Otto folgendermaßen“ (folgt ein Zitat von 22 Zeilen). — Ebenda S. 140: „Ein Anhänger des sächsischen Kaiserhauses, Ruotger von Köln, charakterisiert Friedrich also“ (folgt ein Zitat von 21 Zeilen).

⁶⁾ Kurt Pinthus, a. a. O., S. 88 f.

mit Früchten aus italischen Landen gefüllter, prachtvoller Tafelaufsatz (von diesen Tafelaufsätzen befindet sich einer im Besitze der Familie Rothschild in Frankfurt) aus getriebenem Golde in Renaissance.“

V e r s t ö ß e sind in den historischen Romanen sehr häufig. Freytag entstellt z. B. in den „Ahnen“ die Charaktere deutscher Heiligen und des Apostels von Deutschland. Scheffel entwirft im „Ekkehard“, trotz scheinbarer Quellentreue, ein ganz einseitiges Bild von den Mönchen in St. Gallen.⁷⁾ Er zeichnet in diesem Roman die unglückliche Neigung eines Mönches zur Herzogin Hadwig.

Scheffel macht Ekkehard, der als Mönch, Lehrer und Hofmann fest, zielbewußt und mannhaft durchs Leben geht, in seinem Roman zum schwankenden, liebeskranken Träumer. Der Ordensmann, der sein priesterliches Gewand bis zum Tode fleckenlos trug, läßt der Dichter einer launenhaften Frau wegen in das bedenklichste Schwanken geraten. Die Weltanschauung im Roman, die Lösung des Problems, die Charakteristik der beiden Hauptpersonen entsprechen wenig der geschichtlichen Epoche. Die Szenen aus dem Klosterleben bieten kein objektives Bild der Kulturtätigkeit jener mittelalterlichen Mönche. Was in der Erzählung wiederklingt, ist ein Echo aus dem Innenleben des Dichters. Seine Liebe, sein Leid, seine Kämpfe und Zweifel, seinen Übermut und seinen Unmut bringen sie zum Ausdruck.⁸⁾

Unter A n a c h r o n i s m e n versteht man Entstellungen in der Zeitfolge und den mit der Zeit verbundenen Gewohnheiten. Oft werden sie kaum bemerkt, zumal wenn sie für das Werk nicht von Bedeutung sind, aber ein vorsichtiger Schriftsteller sucht sie doch unter allen Umständen zu vermeiden.

Irren ist menschlich, sagt ein bekanntes Sprichwort, und wie sehr dies wahr ist, muß zuweilen selbst der gewissenhafteste Schriftsteller zu seinem Leidwesen erfahren, wenn irgend ein Kritiker einen Anachronismus oder sonst einen

⁷⁾ G. Gietmann: Allgemeine Ästhetik. S. 247.

⁸⁾ S. G. Mulert: Scheffels Ekkehard als historischer Roman. Ästhetisch-kritische Studie. Münster i. W., Heinr. Schöningh, 1909. S. 34, 107.

Schnitzer bei ihm entdeckt hat. Und wenn man alle historischen Romane durchstöbern würde, könnte man sicher ein ganzes Buch mit Anachronismen füllen.

Alexander Dumas Vater war es bei der riesigen Eile, mit der er arbeitete, natürlich nicht möglich, jedes einzelne Wort auf seine historische Richtigkeit zu prüfen, und so hat er sich eine ganze Anzahl Schnitzer zu schulden kommen lassen. So läßt er z. B. Ludwig XIV. auf der Jagd durch ein Kartoffelfeld gehen, obschon die Kartoffeln erst hundert Jahre später in Frankreich eingeführt wurden. In dem Roman „Le Chevalier d'Harmental“, dessen Handlung 1718 spielt, sagt Büvat zu Dubois, seine Mündel male wie Greuze; dieser wurde aber erst 8 Jahre später geboren. Büvat bewundert auch von seinem Zimmer aus die Beleuchtung der Galerien des Palais-Royal, die erst 70 Jahre später angelegt wurden. Auch bei Scribe sind solche Irrtümer gar nicht selten.

Balzac arbeitete viel gewissenhafter, und doch läßt er Watteau einen Fächer für Madame Pompadour malen, die erst im selben Jahre (1721) geboren wurde, wo jener starb. In einem der schönsten Abschnitte der „Légende des siècles“ sagt Viktor Hugo: „Tu rêves, dit le roi, comme un clerc en Sorbonne.“ Diese Rede sollte im Jahre 778 bei der Rückkehr Karls des Großen aus Spanien gefallen sein, und doch wurde die Sorbonne erst 1250 von Pierre Sorbonne gegründet.

Andere Ungenauigkeiten kann man bei Schriftstellern, die viel schreiben, natürlich in großer Zahl entdecken. So läßt z. B. Zola seinen Helden Saccard einen Blick auf das „Kapital“ von Marx werfen; „mais la vue des caractères gothiques le rebuta.“ Nun ist aber das „Kapital“ nicht in deutschen, sondern in lateinischen Lettern gedruckt!

Die Ereignisse und die Gespräche.

Durch Handlung und Rede darf nur das dargestellt werden, was im Romangangen wurzelt.

Dieses aber muß vom Dichter vom Standpunkt der Idee aus gewürdigt werden. In soweit es von der Idee Wert und Bedeutung erhält, in dem Maße muß ihm der Dichter Aufmerksamkeit zuwenden. Das Wichtige verdient eine eingehende Darstellung, das minder Wichtige einen nur flüchtigen Blick. Vom Standpunkte der Idee aus wird es dem Dichter leicht werden, die Bedeutung der Ereignisse und Reden zu bemessen, es wird ihm an künstlerischer Perspektive nicht fehlen.

Ein schwärmerischer, die Natur abgöttisch verehrender Dichter wird leicht die Perspektive verlieren. Sein Auge ruht liebevoll auf der ganzen Schöpfung, alles erscheint ihm gleich wert- und poesievoll. Nur einer Idee huldigend, daß die Natur die höchste Schönheit in sich berge, verliert er den künstlerischen Maßstab und stellt das Kleine dem Großen gleich. Das Leben des Halmes hat für ihn denselben Wert wie das Wachstum der Eiche.

Der erzählende Dichter, der in kunstvoll geeinter Mannigfaltigkeit Ereignis auf Ereignis häuft, dem in stets gleicher rauschender Fülle die Worte entströmen, hat zu entscheiden, zwischen klein und groß, wichtig und unwichtig, wesentlich und unwesentlich. Das vermochte Gottfried Keller in seinem Roman „Der grüne Heinrich“ nicht. Er verwendet eine bogenlange Schilderung auf das schweizerische Tellfest, verleiht ihm in seinem Romane eine räumliche Bedeutung, die ihm nach seinen Folgen für die Handlung gar nicht zukommt. Derselbe Fall liegt beim Künstlerfeste vor, obgleich sich dieses enger an die Handlung schließt.

Wenn nun aber die Scheidung der Massen vor sich gegangen — wie sollen Ereignis und Rede dargestellt werden?

1. Die Darstellung der Ereignisse.

Hauptbedingungen bei Darstellung der Ereignisse sind Klarheit und Vollständigkeit.

a. Klarheit, denn dem Leser muß alles ohne Anstrengung verständlich sein. Einzelnes kann verschwiegen werden, wenn das Geschehen sich ohne weiteres aus dem Verlaufe der Erzählung ergibt.

Es ist jedoch nicht richtig, wenn Bulwer in „Eugen Aram“ über einige Punkte hinweggeht, unter dem Vorwande, die Akten hätten sie nicht überliefert, und ebenso Manzoni in den „Verlobten“, indem er behauptet, sein Gewährsmann habe hier und da eine Lücke gelassen. Der Dichter soll in bezug auf die von ihm erzählte Handlung allwissend sein; Entschuldigungen helfen ihm nicht.

b. Vollständigkeit, denn der Leser muß dem Gange der Ereignisse genau folgen können. Der Dichter hat genau darauf zu achten, welche der Ereignisse er als vorbereitete und welche er als unerwartete behandeln will. Natürlich kann dies „vorbereitet“ und „unerwartet“ nur dem Leser gegenüber Geltung haben. Entweder wird er vom Dichter genau mit dem Entwicklungsgang bekannt gemacht, oder es werden ihm Einzelheiten verschwiegen, die sich erst später ergeben. Nie aber darf ein Umstand vergessen werden, der für den Umschwung wesentlich ist. So leidet der sonst so treffliche Roman der Lady Fullerton „Grantley Manor“ im letzten Teile an einer beklagenswerten Unvollständigkeit. Ginevra, die heimliche Gemahlin Edmunds, erfährt, daß ihr Gatte sich mit einer anderen trauen lassen wolle. Sie eilt in die Kirche, ihr Gatte sieht sie, nimmt sie mit sich und versöhnt sich mit ihr. Wie aber Edmund in die Kirche gekommen, ob er wirklich getraut werden soll, wie es sich überhaupt mit dieser projektierten Verbindung verhält, davon erfährt der Leser kein Wort. Er tappt im Unklaren. Es ist deshalb dringend nötig, daß die Entwicklung bis zum Umschwung vollständig ausgeführt werde. Und wenn der Punkt des Ausbruchs da ist, so sei die Schilderung frei von allen ermüdenden Ausmalungen. Ja, eine weise Kürze kann bei solcher Gelegenheit von höchster Wirkung sein.

Hierin ist z. B. Brachvogel Meister:

Es wird stiller. Schwere Fußtritte von drei oder vier Männern, die einen Gegenstand fortschaffen. Man entfernt sich, die Treppe hinab auf die dunkle Straße. Da steht ein Wagen. Vier Männer heben einen fünften, ob lebend oder tot, wer weiß es, hinein. Der Schlag klappt zu, ein kurzes Rädergerassel, das alte Kantorhaus steht öde, seine Tür gähnt in die Nacht, wie der offene Mund eines Gestorbenen im Todeskrampfe. Die alte Hanne verkriecht sich tief unter das Deckbett und erwartet klappernd vor Grauen den Tag . . .

Bleich taucht aus trüben Nebeln der grämliche Morgen. Stiller Sonnabend. Die alte Hanne schleicht wie ein Gespenst hinab in des Herrn Stube. Da liegt im Chaos der Zerstörung die Bibel, beschüttet mit schwarzer Flut, ein paar beschriebene Blätter zerstreut in den Winkeln. Alles zertrümmert und öde. Friedemann Bach ist verschwunden. Das alte Weib stürzt schreiend auf die Straße. „Mein Herr ist fort. Friedemann Bach ist weg, sie haben ihn tot gemacht, Hilfe! Hilfe!“ Die Arme bricht zusammen. Die Nachbarn füllen klagend das Haus. Doles und Merperger kommen, nehmen entsetzt die beschriebenen Blätter und eilen auf die Polizei. Man wartet bis zum Abend — er kommt nicht. Alles forschen ist vergebens. Friedemann Bach ist verschwunden. (Brachvogel: „Friedemann Bach“, S. 168.)

Auch Spielhagen befließigt sich einer gewissen Gedrängtheit: Arthur von Hohenstein hat in der Stadtverordneten-Versammlung erfahren, wie drohend nahe die Entdeckung seiner Unterschleife. Bebend sitzt er in seinem Zimmer und sinnt seiner furchtbaren Lage nach.

Ein heftiges Klingeln an der Haustür ließ ihn mit einem Sprunge von dem Stuhle auffahren. Er legte die Hand an die Pistolen, sein Herz schlug mit furchtbarer Gewalt an seine Rippen.

Und abermals ertönte das Klingeln — lauter als zuvor.

Er wußte, was dieses Klingeln zu bedeuten hatte; er sah den Polizeidirektor mit seinen Häschern vor der Tür stehen. Er sah sich als Gefangener durch die Straßen auf das Rathaus geführt; als Gefangener eintreten in denselben Saal, in welchem er vor kurzer Zeit gesessen und mit beraten hatte, er sah die hämischlachenden, erstaunten, unwilligen, bestürzten Gesichter seiner ehemaligen Kollegen.

Und jetzt pochte es an die Tür.

Er setzte die Mündung der Pistole an die Schläfe — im nächsten Augenblick lag ein verstümmelter Leichnam auf dem kostbaren, unbezahlten Teppich.

Der Ratsdiener, welcher, um den Stadtrat zu holen, gesandt war, hörte den Knall. Ein jäher Schrecken erfaßte den Mann, dem es schon in der öden Straße vor dem festverschlossenen Hause gegenüber den im Nachtwinde rauschenden Bäumen des Klosterhofes unheimlich

genug gewesen war. Er rannte eiligst davon, um die Herren auf dem Rathause von dem, was er gehört hatte, zu benachrichtigen.

(Spielhagen: „Die von Hohenstein“, S. 518.)

Wie lange ist diese Katastrophe vorbereitet und wie lakonisch ist ihre Darstellung!

„Wer ist es?“ stöhnte der blinde Mann und griff mit den Händen in die Luft. Niemand antwortete, scheu traten alle zurück.

„Vater,“ murmelte der Verwundete, und ein Blutstrom quoll aus seinem Mund. „Mein Vater, mein Sohn!“ schrie der Blinde wie rasend, und seine Kniee brachen zusammen.

(Freytag: „Soll und Haben,“ II. S. 271.)

Wie breit, wie unendlich breit ist dagegen in Rousseaus „Héloïse“ der Tod Juliens geschildert! Welche Umständlichkeit in Wiedergabe der letzten Gespräche!

Anderer Romandichter begehen dagegen den Fehler, daß sie gerade an besonders interessanten Stellen zu kurz sind oder es dem Leser überlassen, sich die Situation auszumalen.

Eine große Nachlässigkeit ist es, wenn ein Erzähler eine Wendung gebraucht, wie die folgende:

Die Anschauung solcher Augenblicke der höchsten überraschenden Lust . . . malt sich am besten jeglicher auf eigne Weise aus, und man erzeigt ihm nur einen schlechten Dienst, wenn man ihm vorerzählen will, was eines getan und das andere gesprochen hat.“ (De la Motte Fouqué: „Die beiden Hauptleute“, IX, S. 77. Ähnlich in deselben Verfassers „Zauberring“ V, S. 176; VI, S. 98. „Thiodolf“ I, S. 155; II, S. 190).

Wie der Betrachter einem langsam sich entwickelnden Gewitter, so soll der Leser dem heranziehenden Ereignis gegenüberstehen. Aber die Schilderung soll nicht stets, wie das Gewitter, in immer langsameren Schwingungen aus-
tönen; zuweilen hat sie mit Erreichung des höchsten Punktes am besten ein Ende. Der Dichter beginne dann ein anderes Kapitel, um später auf jenen Punkt zurückzukommen. Schlägt er aber einen anderen Weg ein, fährt er trotz jenes niederschmetternden Schlages fort, ruhig zu erzählen, so schwächt er die hervorgebrachte Wirkung bedeutend ab. Denn der Leser hat einen Widerwillen gegen den ruhigen Ton, der gleichgültig, als sei nichts vorgefallen (gleichgültig wie der Strom rauscht, der eben ein liebendes Paar verschlungen), fortfährt zu berichten. Verliert ja auch das Gewitter seinen

schaurigen Reiz, wenn der Donner nach und nach in der Ferne verhallt.

Eine Bestätigung dieser Regel findet sich in vielen guten Romanen. Nach einer sogenannten effektvollen Szene folgt ein Ruhepunkt. So schließt das erste Buch in „Wilhelm Meister“ mit jener bedeutungsvollen Szene, die Wilhelm über Marianens scheinbare Untreue aufklärt. Der Dichter fühlt: alles, was ich noch sagen kann, klingt schwach nach einem solchen Erlebnis. Ebenso hält der Dichter inne, als die Gräfin Wilhelm umarmt. Spielhagen bringt in seinem Roman „Die von Hohenstein“ ein Kapitel zum Abschluß, wo Münzer seine Kinder aus den Fluten des Stromes rettet und seiner Gattin Klärchen ein so schreckliches Licht aufgeht. Ähnlich macht es der Dramatiker, besonders der Lustspieldichter. Unter dem schallenden Gelächter des Publikums fällt der Vorhang.

Die erwähnte Regel muß natürlich nicht unter allen Umständen angewandt werden. Man soll vielmehr in jedem einzelnen Falle unterscheiden, welches Verfahren richtig, den Verhältnissen angemessen ist.

Man mißbrauche nämlich die *Romanspannung* nicht. Da, wo die Beschaffenheit der Handlung einen Ruhepunkt erwarten läßt, breche man ab, nicht aber willkürlich, lediglich einer wohlfeilen Spannung halber. Das Abbrechen ist nur dort am Platze, wo die Handlung einen wirklichen Ruhepunkt erwarten läßt. Alexander Dumas und die Verfasser der romantischen Romane, namentlich der vielen Feuilletonromane der französischen Soublätter, brechen häufig mitten in einer Handlung ab und führen ihre Leser nach einem anderen Schauplatz, lediglich um die Spannung der Leser zu erhöhen. Eine solche Spannung hat jedenfalls nicht bloß keinen Kunstwert, sondern stempelt auch den Roman zu einem minderwertigen Werke.

2. Die Krankheiten im Roman.

Was die *Krankheiten* betrifft, so kommen sie in den Romanen naturgemäß ziemlich häufig vor. Die Schilderung derselben steht aber sehr oft mit der Wirklichkeit in schroffem Widerspruch. Die Krankheiten werden nämlich

oft genug dargestellt nicht wie sie sind, sondern wie die Phantasie des Dichters sie braucht. Einige der sonderbarsten Blüten auf diesem Gebiete, die eine weite Verbreitung gefunden haben, hat Dr. med. Clemens Niemann in einer besonderen Studie¹⁾ zusammengestellt, die hier wiedergegeben zu werden verdient.

Trotzdem wir längst im Zeitalter der Naturwissenschaften leben, hat sich von einem Roman in den anderen die Anschauung fortgepflanzt, daß das „Nervenfieber“, wie der von der Wissenschaft seit Jahrzehnten als Infektionskrankheit erkannte Typhus gewöhnlich genannt wird, durch Übererregung des Nervensystems herbeigeführt wird. Es ist geradezu die Lieblingskrankheit der Romanschriftsteller geworden, er stellt sich wie ein Deus ex machina stets dann ein, wenn die seelische Aufregung des Helden oder der Heldin den höchsten Grad erreicht hat. Es beginnt so gut wie immer mit einer „Ohnmacht“, die bei einzelnen mit einem „wildem Schrei“ eingeleitet wird, während die Medizin solch plötzlichen Anfang bei dieser Krankheit gar nicht kennt, sondern als Regel einen recht langsamen, sich über Tage hinziehenden Beginn mit stufenweisem Ansteigen der Temperatur verzeichnet. Erst aus der charakteristischen Temperaturkurve und anderen Symptomen, in der Regel erst nach vieltägiger Beobachtung, vermag der Arzt die Diagnose zu stellen. Ganz andere Fähigkeiten besitzt aber der Roman-Arzt; er kommt zu dem ohnmächtigen Kranken, fühlt den Puls, zieht die Stirne in bedenkliche Falten und verkündet mit beneidenswerter Sicherheit der erschrockenen Umgebung: „Es ist ein hitziges Nervenfieber im Anzuge.“ Gewöhnlich übernimmt dann sofort die Heldin die Pflege. Während sie mit liebender Hand dem Kranken das Kissen glättet — es ist das so ziemlich die einzige Tätigkeit, die krankenspflegende Damen in Romanen auszuüben pflegen — hört sie, wie der Geliebte in seinen Fieberphantasien ihren Namen vor sich hin murmelt, worauf sie dann gleich seine Liebe und die Grundlosigkeit ihrer eifersüchtigen Befürchtungen bequem erkennen kann. In auf-

¹⁾ Medizinisches in Romanen. Literarische Beilage der Kölnischen Volkszeitung. 1907, Nr. 8. S. 53—55.

fallendem Gegensatz zu der Tatsache, daß das Nervenfieber sich fast immer über eine Reihe von Wochen erstreckt und langsam abzufallen pflegt, endet es in Romanen stets plötzlich mit einer „Krisis“. Der Dichter läßt meistens die Raserei der Kranken und die Verzweiflung der Angehörigen den höchsten Grad erreichen, dann, mit Vorliebe am siebten oder neunten Tage, bricht plötzlich ein „wohlthätiger Schweiß“ aus, der Kranke schlägt die Augen auf, blickt wild um sich, erkennt die Geliebte, lächelt selig und verfällt dann in einen tiefen ruhigen Schlaf. „Er ist gerettet“, wie der noch kurz vorher bedenklich die Achseln zuckende Arzt den erstaunten Angehörigen erklärt. Ein so plötzlicher Umschwung der Krankheit, der wohl bei der Lungenentzündung, aber so gut wie nie beim Nervenfieber beobachtet wird, gehört nun einmal in Romanen gerade bei der Schilderung der letztgenannten Krankheit zu den unentbehrlichen Effekten und ist so sehr in die Vorstellung des romanlesenden Publikums übergegangen, daß im Leben an den Arzt, welcher die Diagnose „Nervenfieber“ stellt, häufig sofort, besonders von den weiblichen Angehörigen, die Frage gerichtet wird: „Wann ist denn die Krisis zu erwarten?“ Und wenn der unwirsch knurrt: „Krisis, die gibt's bei dieser Krankheit gar nicht,“ dann begegnet er Blicken, in denen deutlich der Zweifel zu lesen ist, ob er auch wohl „auf der Höhe der Wissenschaft“ stehe.

Das Nervenfieber der Romane ist dank dieser „Krisis“ nicht so lebensgefährlich wie das des Lebens, denn es kommen beinahe alle Patienten durch. In ganz tragischen Fällen kann es allerdings vorkommen, daß nur die Gesundheit des Leibes zurückkehrt, der Geist des Helden aber leider dauernd „umnachtet“ bleibt. Es ist dies ein Ausgang, den die Wissenschaft nicht kennt, aber die Bezeichnung *Nervenfieber* hat es den Romanciers und namentlich dem weiblichen Teil derselben nun einmal angetan, so daß es ihnen nicht mehr als recht und billig erscheint, daß es zuweilen zu völliger „Zerrüttung des Nervensystems“ kommen muß, und von da bis zur „geistigen Umnachtung“ ist ja nur ein kleiner Sprung.

In anderen Fällen läßt man den Kranken zwar körperlich und geistig genesen, aber alle Jahre um dieselbe Zeit, be-

sonders wenn der Todestag der Geliebten wiederkehrt, rast er eine ganze Woche lang im Fieberwahn, ist hinterher wie gebrochen und hat alle Erinnerung an diese Zeit der erneuten Krankheit verloren. Diese Form des „chronisch rezidivierenden Nervenfiebers“, wie man sie nennen könnte, kommt glücklicherweise nur in Romanen vor.

Eine andere Krankheit, die unter den Romanhelden grassiert, ist die *Gehirnentzündung*, die ebenfalls angeblich durch geistige Überarbeitung oder im Übermaß seelischer Aufregung hervorgerufen wird, während die medizinische Wissenschaft auch bei dieser Krankheit längst die Entstehung durch Infektion verschiedener Art nachgewiesen hat. Ihrem harmloseren Ursprunge entsprechend ist die Gehirnentzündung der Romane auch weniger lebensgefährlich, denn während in der Wirklichkeit die nicht epidemische Gehirnentzündung fast mit Sicherheit zum Tode führt, so daß, wenn einmal ein als Gehirnentzündung ausgesprochener Fall nicht tödlich endet, meistens an der Richtigkeit der Diagnose gezweifelt wird, kommt in den Romanen die Mehrzahl der Fälle zur Genesung, und zwar endet auch hier die Sache mit der unentbehrlichen „Krisis“.

Ebenso merkwürdig wie die Auffassung der meisten Romanschriftsteller über die Entstehung und den Verlauf der gewöhnlichsten Krankheiten sind auch ihre Ansichten von der *Behandlung* derselben. Eis, Wein und gewisse mysteriöse Arzneimitteln, das sind die Hauptfaktoren, mit denen sie ihre Helden und Heldinnen zur Genesung führen. Während die medizinische Wissenschaft in dem Eisbeutel lediglich ein schmerzstillendes Mittel sieht und seiner entzündungswidrigen Wirkung sehr skeptisch gegenüber steht, wirken Eis und Eisumschläge in Romanen wahre Wunder. Nicht bloß lokale Entzündungen, nein, das ganze Fieber geht zurück. Die Anwendung von Eis bei Fieber erscheint so selbstverständlich, wie die der Brandspritze bei Feuersbrunst. Kurzum, ohne Eis kann eine irgendwie bedenkliche Krankheit in Romanen kaum behandelt werden. Wenn es am Orte der Handlung nicht vorhanden ist, so wird es durch Eilboten, Eilwagen oder gar nächtliche Reiter herbeigeschafft, und es bietet sich hier namentlich den Helden ein geeignetes Feld,

sich tatkräftig an der „Rettung“ der Geliebten zu beteiligen. Werden Autoritäten an das Krankenbett berufen, so verordnen sie stets Eis, während warme Umschläge nur von einem „zurückgebliebenen Landarzte“ empfohlen werden. Wenn die Autoren solcher Romane einmal einen Gang durch unsere modernen Kliniken machen würden, so würden sie mit Staunen bemerken, wie Blinddarmentzündungen von denselben Ärzten bald mit kalten, bald mit warmen Umschlägen behandelt werden, oft sogar bei demselben Kranken nach dessen subjektivem Befinden.

Auch das Ansehen des *Aikohols* als Heilmittel, das in der wissenschaftlichen Welt so sehr gesunken ist, besteht in den Romanen in ungeschwächtem Maße fort, namentlich der „kräftigende“ Wein spielt seit altersher eine große Rolle. Wo nur irgendwo ein Wohltäter in der Hütte der Armen am Krankenbett erscheint, bringt er Wein mit, welcher geradezu als Universalheilmittel bei allen Schwächezuständen gilt. In einer kleinen rührenden Novelle, die ich jüngst las, sieht eine arme Näherin ihr einziges Kind langsam an Auszehrung dahinsiechen. Der hinzugezogene Arzt murmelt traurig: „Ja, wenn das Kind kräftigenden Wein, besonders Tokajer, erhalten könnte, ja, dann würde sich die Sache schon machen, aber so.“ Achselzucken und mitleidiger Blick auf Mutter und Kind. Glücklicherweise hört ein Menschenfreund davon und sendet sofort einen ganzen Korb des edlen „Tokaiers“, und siehe da, die Rosen auf des Mädchleins Wangen kehren langsam wieder, es wird gesund durch — Wein!

Noch unvergleichlich großartiger und überraschender ist die Wirkung gewisser Arzneien, deren Zusammensetzung leider nicht verraten wird. In dem Roman einer Dame, die unter dem Pseudonym *Edhor* schreibt, wird ein „Professor“ an das Krankenbett einer Gräfin berufen, die von ihrem Hausarzt bereits aufgegeben ist. Auch er schüttelt nach sorgfältiger Untersuchung zuerst bedenklich das Haupt. Auf einmal aber zieht er eine Phiolen aus der Tasche. „Wie viele Jahre zählt Ihre Frau Gemahlin, Herr Graf? Bitte rasch!“ — „18 Jahre.“ — Und 18 Tropfen läßt der Professor aus der Phiolen langsam in den silbernen Löffel fallen und gibt sie der Kranken ein, die er dann mit medizinischem Adlerblick

beobachtet. Und siehe — es ist, „als ob die Natur einen Ruf bekäme“, die Gesichtszüge verändern sich, und rasch ergreift der Professor eine Wolldecke und breitet sie über die Patientin aus. Der bekannte „wohlthätige Schweiß“ bricht hervor und — „Herr Graf, Ihre Frau Gemahlin ist gerettet.“ Der Hausarzt, der am anderen Morgen mehr zum Kondolenz- als zum Krankenbesuch erscheint, fällt natürlich auf den Rücken, da ihm der Umschwung der Situation gerade so unglaublich erscheint, wie wohl den meisten denkenden Lesern dieser sonderbaren Geschichte.

Doch kann man sich über diese und ähnliche Schilderungen der Romanschriftsteller wundern, wenn der größten einer, Paul Heyse, in einer seiner Meraner Novellen, die den Titel „Unheilbar“ führt, die Genesung zweier anscheinend Unheilbaren in der unwahrscheinlichsten bezw. unmöglichsten Weise ins Werk setzt? Der Hergang ist kurz folgender: Ein junges Mädchen, dem auf wiederholtes Drängen der Hausarzt die Unheilbarkeit ihres Lungenleidens zugestanden, wird nach Meran geschickt und lernt dort einen ebenso hoffnungslosen Leidensgenossen kennen und lieben. Der junge Mann, der ihr gleichfalls eine tiefe, aber unausgesprochene Neigung entgegenbringt, wird nun vom Typhus ergriffen. Das junge Mädchen pflegt ihn mit der größten Aufopferung; ihre Liebe und das Bewußtsein, am Ende des eigenen Lebens zu stehen, läßt sie allen bösen Zungen mutig trotzen, die ihr Tun als unpassend und skandalös zu brandmarken sich bemühen. Natürlich tritt auch hier die in Romanen nun einmal unentbehrliche „Krisis“ ein, welche aber wunderbarerweise nicht bloß die Macht des Typhus bricht, sondern das chronische Lungenleiden so günstig beeinflusst, daß der Arzt schon am Morgen nach der nächtlichen Krisis die baldige Heilung auch des Lungenleidens voraus sagt. Natürlich will jetzt die edelmütige Pflegerin ihr dem Tode geweihtes Los nicht an das des jetzt dem Leben Wiedergegebenen fetten; aber der Arzt, der den Geliebten so erfolgreich behandelt hat, untersucht auch sie, die wegen der völligen Hoffnungslosigkeit ihres Leidens bisher noch keinen Meraner Arzt zu Rate gezogen hat, und — erklärt sie für völlig gesund. Zweifelnd wendet sich die überraschte Dame brieflich an ihren Hausarzt, dessen

Antwort dann die verblüffende Aufklärung bringt. Das arme Mädchen war nämlich nach der Wiederverheiratung ihres Vaters aus Mangel eines eigentlichen Lebenszweckes in eine solche Apathie verfallen, daß sie auch körperlich mehr und mehr zurückging. Der erfahrene Hausarzt sah ein, daß nur die Verbringung in andere Umgebung das Mädchen retten könne, wußte aber recht gut, daß er dies nur erreichen konnte, wenn er ihr erklärte, daß das Leiden unheilbar und bald zum Tode führen würde. Denn nur bei dieser Annahme glaubte die hochherzige Tochter, die ihrem Vater nicht zur Last fallen wollte, sich berechtigt, ihr kleines mütterliches Erbteil in einem Badeorte aufzuzehren. Die List gelang; in Meran gab ihr die neue Umgebung, und besonders die Gewißheit, am Abend des Lebens zu stehen, den Mut, aus sich herauszutreten und die kleinlichen Bedenken des Alltagslebens abzustreifen; die Liebe und Sorge um den Geliebten brachte einen neuen Daseinszweck, ein Feld der Tätigkeit und damit Kraft und Gesundheit. Mit der endlichen Vereinigung der beiden Gesunden schließt die psychologisch außerordentlich fein durchgeführte Novelle.

Die Heilung der Heldin, deren Krankheit mehr auf seelischer als auf körperlicher Grundlage beruht, ist ja zweifellos auf dem vom Dichter gewählten Wege *d e n k b a r*, aber höchst unwahrscheinlich. Denn das hier angewandte Mittel ist ein so heroisches, daß es viel leichter den gegenteiligen Erfolg herbeiführen konnte. Das Bewußtsein, dem Tode unrettbar verfallen zu sein, das der Hausarzt durch eine dem Mädchen übergebene Zeichnung der kranken Lungen zur absoluten subjektiven Gewißheit erhoben hatte, würde in neun von zehn Fällen bei einer ohnehin apathischen Dame zur völligen Verzweiflung oder zu tatenloser Resignation und damit zur Beschleunigung des schon begonnenen körperlichen Verfalls geführt haben. Jedenfalls war es eine Art psychischer Pferdekur, für die wohl kaum ein Arzt die Verantwortung übernehmen würde. Ein Poet kann das aber leichteren Herzens tun, denn weiter als die Grenzen der ärztlichen sind die der dichterischen Freiheit. Aber selbst diese werden arg überschritten bei der Schilderung der wunderbaren Genesung des Helden. Man denke: eine weit fortgeschrittene Lungen-

tuberkulose soll günstig beeinflusst worden sein durch das Hinzutreten eines Typhus, der erfahrungsgemäß schon vorher gesunde Athmungsorgane in Mitleidenschaft zieht. Denn der legitime Begleiter des Typhus ist der Bronchialkatarrh; befällt dieser nun gar eine tuberkulose Lunge, so kann doch nur eine Verschlimmerung des Leidens eintreten, ganz abgesehen davon, daß der mit dem typhösen Fieber notwendigerweise einhergehende Kräfteverfall schon allein die Tuberkulose in ungünstiger Weise beeinflussen muß. Und hier das gerade Gegenteil! „Es war mir zum Heil, es riß mich nach oben“ kann der Jüngling mit Schillers Taucher sagen, aber glauben kann's ihm kein Jünger Askulaps.

Es liegt uns fern, an die Erzeugnisse dichterischer Phantasie den strengen Maßstab zu legen, der nur für fachwissenschaftliche Werke berechtigt ist, aber wenn es wahr ist, daß der Roman ein Spiegelbild des Lebens sein soll, so darf er kein Zerrbild sein. Zum mindesten ist es nicht erlaubt, daß darin einige Dinge und Gestalten geradezu auf dem Kopfe stehen. Der Roman ist kein Märchen, in welchem die Naturgewalten lediglich von der Phantasie des Dichters bewegt werden, sondern ein Kunstwerk, für das in gleicher Weise die Gesetze der Wahrheit wie die der Schönheit Geltung haben.

3. Die Grenzen des Darstellbaren.

Noch verdient hier eine wichtige Frage eine Erörterung: Wie weit gehen die Grenzen des Darstellbaren?

Im allgemeinen soll der Dichter tunlichst das darstellen, was ästhetisch-gefällige Empfindungen in uns erregt.

So soll der Dichter es möglichst vermeiden, blutige, grausame Szenen darzustellen. Bei diesen überwiegt nämlich der Schauer jede andere Empfindung. Besonders ist das bei Darstellung von körperlichen Martern der Fall. Erinnerung sei nur an eine Hogarthsche Zeichnung, wo Knaben eine Katze auf die grausamste Weise quälen. Der Anblick ruft nur Ekel und Abscheu hervor. Diese Empfindungen stumpfen die ästhetischen völlig ab. Dasselbe Gefühl erwecken manche Szenen in amerikanischen Erzählungen, in denen Indianer eine Rolle spielen, und in französischen, besonders Sueschen

Romanen. Aber auch andere Dichter wissen nicht immer die rechte Grenze inne zu halten. So beschreibt Voland in den „Reichsfeinden“ die Martern, die von Diokletian an Christen verübt werden, und in „Gustav Adolph“ alle Peinigungen an einem armen Prediger. Ähnliche Szenen bieten Kriminalgeschichten. Aus der Menge nur ein Beispiel:

Er tauchte seine Finger in das strömende Blut des Vaters und schleuderte den beiden Entsetzten die Tropfen ins Gesicht. (Em. Heinrichs: „Friedrich Wildt“.)

Man vergleiche auch die Beschreibung der Leichen gruben der an der Pest Gestorbenen in Bulwers „Rienzi“. Wie sehr hat sich dagegen Klinger in „Raphael de Aquillas“ gehütet, solche Szenen darzustellen, obschon sie seinem Stoffe (aus der Zeit der spanischen Inquisition) so nahe lagen.

An sinnlich aufregenden Szenen ist in den neueren Romanen durchaus kein Mangel, denn manche Schriftsteller spekulieren nur auf die rohen Instinkte des Publikums. Aber nochmal: die Kritik muß solche Szenen verwerfen, weil das sinnliche Gefühl das ästhetische überwältigt.

Trotzdem aber wird der Dichter nicht selten in die Lage kommen, Szenen, welche dem sittlichen Gefühle widerstreben, darstellen zu müssen. Das läßt sich manchmal gar nicht umgehen. Der Romandichter stellt ja, wie wir gesehen haben, die Welt dar, in der es nun einmal nicht immer erbaulich zugeht. Der Dichter kann also der Darstellung solcher Szenen nicht immer ausweichen, wenn er auch suchen soll, sie möglichst zu vermeiden. Daß „das Unsittliche aber durch die ethische Gesamttendenz zum Moment herabgesetzt werden muß“, ist selbstverständlich. Wo die ethische Gesamttendenz fehlt, da haben wir es mit einem verderblichen Erzeugnisse einer unreinen Phantasie zu tun. Da ist es klar, daß der Roman nur zum Zweck des Sinnenkitzels geschrieben wurde. Wem leuchtet das nicht ein bei der Lektüre eines Paul de Kock oder Armand Silvestre, die mit Vorliebe das Unausprechliche in komischen Szenen vorführen. Die Feder eines echten Dichters wird sich nicht mit Darstellung solcher schmutzigen Szenen beflecken.

fragt man, wie weit der Dichter in seiner Darstellung gehen darf, so lassen sich bestimmte Grenzen nicht ziehen,

wenigstens nicht immer und allgemeingültige. Denn das Gefühl für Sitte schwankt nach Geschlecht, Alter, Gemüt, Bildung und Volksgefühl. Der Mann ist weniger zartfühlend als die Frau; das Alter verwirft, was die Jugend mit Lust ergreift; der Gebildete wird in dem einen Punkte mehr, im anderen weniger beleidigt.

Woher kommt es, daß Homer selbst in größter Nacktheit unser ästhetisches Gefühl nicht beleidigt? Weil er rein objektiv darstellt! Er hat nur die Tatsache im Auge, nicht die Wirkung, die seine Darstellung etwa auf den Leser ausüben kann. Jede Absichtlichkeit liegt ihm fern. Seine Darstellung ist mit einem Worte rein. Wo mithin die Absicht zu erkennen ist, daß der Dichter in anderer als poetischer Weise auf den Leser wirken will, ist seine Darstellung unrein, mithin unkünstlerisch.

Ähnlich sagt auch Lemcke in seiner „Ästhetik“ (S. 64): „Es kommt in solchem Fall alles auf die ästhetische Kraft des Künstlers an, auf die Stärke, Reinheit, man könnte sagen, Heiligkeit seines künstlerischen Sinns, aus dem das Werk gezeugt und geboren wird. Wird ein Werk z. B. aus schlüpfriger Sinnlichkeit herausgeschaffen, und verwertet der Künstler dafür auch die schönsten Formen, so ist das Werk trotz des — schlecht verwandten, weil verführenden — Schönen verwerflich. Die Kunst ist herabgewürdigt und die Schönheit zur Dienerin der Lüste gemacht. Wird ein Werk aus reinem Schönheitsgefühl geschaffen, so kümmert es den Künstler nicht, ob einer oder der andere darin Unsittlichkeit findet oder sinnlich erregt wird. Der Reine kann ein edles Meisterwerk in demjenigen zeigen, welches uns von einem Unreinen behandelt frech, schamlos, abscheulich erscheint. Gerade hier zeigt sich die Vernichtung des Stoffes durch die Form, wie man das reine Verarbeiten in die ästhetische Erscheinung genannt hat, in großartigster Weise.“

Leicht ist zu erkennen, in welcher Absicht eine nackte Handlung dargestellt ist. Mit leichter Erwähnung geht der echte Künstler über sie hinweg; der Effektmacher bereitet sie mit faunistischem Lächeln vor und malt sie mit lüsterne Behagen aus. Dem Dramatiker sind hingegen die Grenzen des Darstellbaren leichter zu ziehen. Er führt seine Personen

dem leiblichen Auge vor; seine Darstellung muß sich deshalb von allem fern halten, was die Sitte dem Blicke zu verhüllen sucht.

4. Die Reden.

Es wäre interessant, die Entwicklung der Rede und der Redeszenen in den Erzählungen von der ältesten Zeit an zu verfolgen, aber eine solche Untersuchung würde uns hier zu weit führen.²⁾

Der Dialog wurde erst im 18. Jahrhundert in der fortlaufenden Erzählung häufiger. Blanckenburg³⁾ wollte ihn gestatten, wenn die Situation ihn erfordere. Wieland macht vom Dialog ausgiebigen Gebrauch im „Agathon“, im „Goldenen Spiegel“, in der „Geschichte des Philosophen Danischmend“. Die Stürmer und Dränger aber verwendeten ihn besonders reichlich, und auch Wilhelm Heinse hat sich von ihnen, die vielfach seine Gesinnungsgenossen waren, hierin nicht fern gehalten. R. Hirzel⁴⁾ findet die starke Bevorzugung des Dialogs im 18. Jahrhundert darin begründet, daß man in dem Bestreben, höhlgewordene Formen und leeren Schein zu stürzen und zur Natur zurückzukehren, das Gespräch als die natürlichste Form der Mitteilung der neuen Gedanken betrachtete. Und wenn er meint, Winkelmanns Schriften seien zum Teil eine Frucht seiner Gespräche, so mögen auch die Gespräche über die Kunst im „Ardinghello“ aus Diskursen mit dem Maler Müller und Klinger in Rom, die über Musik in der „Hildegard“ aus solchen mit dem Freundeskreis am Mainzer Hof teilweise hervorgegangen sein. Heinse bringt sogar Dialoge in den Briefen — trotz der darin liegenden Gefahr, der er einigermaßen erlegen ist — der „Laidion“ und des „Ardinghello“, in der Ich-Erzählung des „Ardinghello“ und in der Er-Erzählung der „Hildegard“. Diese letztere hat die meisten Dialoge.⁵⁾

²⁾ Einen Beitrag dazu liefert W. Schwarzkopff: Rede und Redeszene in der deutschen Erzählung bis Wolfram von Eschenbach. (Palaestra, LXXIV). Berlin, Mayer u. Müller, 1909.

³⁾ Versuch über den Roman. Leipzig und Liegnitz 1774. S. 516.

⁴⁾ Der Dialog. Ein literarhistorischer Versuch, II. Teil. Leipzig 1895. S. 419 ff.

⁵⁾ Dr. Edmund Rieß, a. a. O., S. 70—80.

Im allgemeinen sind nur solche Reden am Platze, die die Handlung weiter bringen. Manche Dichter gebrauchen aber den Dialog, um von der Weltanschauung der Zeit ein anschauliches Bild zu geben. So z. B. Alexis in seinem „Negerimm“, Brachvogel in „Friedemann Bach“, Gutzkow in den „Rittern vom Geiste“, Hahn-Hahn in „Vergib uns unsere Schuld“ usw. Andere wollen den Leser tiefer in die Charaktere der Personen blicken lassen, indem sie ihn zum Zuhörer eines Gespräches machen, das sie über Politik, Recht, Moral und andere Fragen führen. Sobald aber diese Gespräche mit der Handlung nicht eng zusammenhängen, sind sie nicht zu rechtfertigen.

Ungemein viel wird diskutiert in dem fränkischen Dorfroman „Der Herrgott am Grenzstein“ von M. G. Conrad (1904/05). Vieles dient ja vorzüglich zur Charakteristik der Bewohner, aber hinter manchen Äußerungen steht doch offenbar der Verfasser selbst. Er benützt einzelne seiner Personen, namentlich den Lehrer Gottfried Reinhart nur, um seine eigenen Ansichten auszudrücken.

Auch in der Rede vollziehen sich Handlungen. Im lebhaften Widerstreite der Meinungen, der materiellen und geistigen Interessen, die den Inhalt eines Romans bilden, kommen die Gegensätze in weitem Umfange zu Tage. Die Geister plagen aufeinander, hier bildet sich ein Konflikt, dort wird ein Knoten gelöst usw., kurz, alles drängt auf Handlung, jedes Gespräch und jede Rede führt die Geschichte einen Schritt weiter. Und alle Gespräche, die mit der Handlung nicht in Zusammenhang stehen, sind unkünstlerisch.

Bei jedem wichtigeren Gespräche, in das der Dichter Personen seines Romans verwickelt, muß ihm ein bestimmtes Ziel lebendig vor Augen schweben, und diesem muß das Gespräch, ob versteckt oder offen, unablässig zueilen. Bei einer Unterredung handelt es sich z. B. um die Überlegung oder die Ausführung eines Planes, um die Besprechung eines auf die Handlung bezüglichen Gegenstandes, um die Gewinnung des einen oder anderen für eine bestimmte Sache, um eine Verständigung — kurz, um die Erreichung einer Absicht. Auch im Monolog, der ja nichts weiter als eine Überlegung mit sich selbst ist. Der eine will im Gespräche den anderen

auf seine Seite ziehen, bezw. ihn für seine Pläne günstig stimmen. Der Politiker sucht seinen Gegner zu überzeugen, daß das beiderseitige Ziel nur auf diesem Wege zu erreichen sei; der Volksredner will seinem Publikum die Überzeugung beibringen, daß man so am ersten zum Ziel gelange; der Freund sucht den Freund von einem Vorhaben abzuhalten, das nach seiner Meinung nur zu seinem Verderben ausschlagen kann; der Vater beschwört den Sohn, seinem Räte zu folgen, damit er nicht ins Elend stürze; der Liebende fleht die Dame seines Herzens an, ihn zu erhören; die Mutter will die Tochter bereden, diesem oder jenem Freier ihr Herz zu schenken, und die Tochter sträubt sich mit aller Gewalt dagegen usw. usw. Diese kleine Auswahl von Konflikten aus der großen Menge läßt schon ersehen, welche Anforderungen die Durchführung eines Gespräches an den Dichter stellt. Er soll nicht nur den Konflikt nach allen Seiten beleuchten und zu einem befriedigenden Ende führen, sondern auch einer jeden Person die ganze Macht der Überredung je ihrem Charakter und der Natur ihrer Sache nach zu verleihen suchen. Denn jede Person will ja Recht behalten und jede ihre Absicht zur Durchführung bringen. Ein jeder bietet alles auf, nicht zu unterliegen. Der Politiker, der Freund, der Vater, der Liebende, die Mutter sowohl als auch deren Gegner — alle sprechen die Sprache der Leidenschaft und des Verstandes. Gründe der Vernunft und Ausbrüche der Leidenschaft, die in ihrer Hestigkeit die Kraft der Überredung in sich tragen, wirbeln scheinbar wild durcheinander. Der sich soeben Sieger glaubte, unterliegt; da entdeckt er am Gegner eine Blöße, schnell rafft er sich auf und jener fällt.

Im Gespräche vermag sich daher die dichterische Kraft des Schriftstellers in hohem Grade kundzugeben. Was ihm sonst durch das Gesetz der Objektivität verwehrt war voll und ganz zu zeigen: die Tiefe seines Gefühls, das Feuer seiner Begeisterung, den Reichtum seiner Kenntnisse, die Fülle seines Humors, die Schätze seiner Erfahrung — das alles in glänzendster Weise zu entfalten, bietet sich ihm hier ein ausgedehntes Feld. Ohne das Gesetz der Objektivität nur im geringsten zu verletzen, kann er seiner Subjektivität freien Lauf lassen — nur muß das Medium gut gewählt und alle

Außerungen einer Person müssen ihrem Charakter angemessen sein.

Erstes Erfordernis zur dichterischen Durchführung eines Gesprächs ist deshalb strenge Rücksichtnahme auf den Charakter der Personen. Der Dichter muß sich mit ihrem Gefühlsleben so vertraut gemacht haben, daß er mitempfindet, welchen Eindruck dieses oder jenes Wort auf den Hörer macht und welche Gedanken dadurch in seiner Seele aufsteigen. Und gleichzeitig muß er diesen Gedanken einen Ausdruck geben, der ganz der Natur entspricht. Ungekünstelt muß ein jeder Ausdruck den Stempel der Unmittelbarkeit an sich tragen. Und jedes Wort muß dem Charakter der Sprechenden Person angepaßt sein; sie darf nichts vorbringen, was sie ihrem Charakter nach nicht sagen kann. Da zeigt sich der echte Dichter! Jedes Ausdrucks von Empfindungen mächtig, spricht er jetzt mit den Donnertönen gerechter Entrüstung, dann mit den milden Worten freundlicher Ermahnung. In diesem Augenblick begeistert er uns mit erhabenen Worten für einen edlen Gedanken oder eine edle Absicht; im nächsten klagt er in ergreifenden Worten um ein verlorenes Glück. Hier entzückt er uns durch zartes Gesose der Liebenden, dort beugt er uns durch die Wehrufe einer verlassenen Mutter. Da ist keine Regung des Gefühls, der er nicht Worte, keine Leidenschaft, der er nicht den lebendigen Ausdruck verleihen könnte, einen Ausdruck, der ganz der Natur entspricht und doch sich über sie erhebt. Denn der echte Dichter bleibt in den Gesprächen seiner Personen stets der Wirklichkeit tren und doch erhebt er sich über sie. Er läßt sie so sprechen, wie sie im täglichen Leben oder in der Lage, in der sie sich befinden, sprechen würden. Und doch wird er häufig gezwungen sein, die Reden etwas zu stilisieren. Nie verfällt er in Trivialitäten, nie in Gemeinheiten. Gerade hier ist der Punkt, wo der Dichter sich so wesentlich unterscheidet vom bloßen Macher. In den Reden des letzteren herrscht ein roher Realismus; nicht nur werden Dinge in die Unterhaltung gezogen, die man gern verschweigt, sondern diese Dinge werden auch in unverblümtester Weise bezeichnet. So Paul de Kock selbst in jenen seiner Werke, die zu den ernststen zählen wollen. Vergleichen wir damit z. B. die Ro-

mane Freytags! Welcher Unterschied, welche Reinheit selbst in den niedersten Kreisen, selbst bei jenen Personen, denen in Wirklichkeit ein derber Scherz so nahe liegt!

Zweites Erfordernis ist: völlige Kenntniss des in Rede stehenden Gegenstandes nach allen Seiten. Nicht nur muß der Dichter die ganze selbständige Bedeutung desselben, sondern auch sein Verhältnis zu anderen Gegenständen völlig erfaßt haben. Er muß ihn nach zwei Seiten begriffen haben, von der günstigen und der ungünstigen. Denn der eine muß dem anderen doch Rede und Antwort stehen können und zwar gründlich. Da folgt Rede auf Gegenrede, Schlag auf Schlag, Grund auf Grund, bis der schwächere Teil sich geschlagen zurückzieht.

Drittes Erfordernis ist: größte Vollständigkeit, völlige Übersicht über alles bereits Gesagte und klares Bewußtsein alles dessen, was noch gesagt werden soll, denn nur dadurch läßt sich ein logischer Fortgang des Gesprächs ermöglichen. Mit größter Ungezwungenheit muß das eine aus dem anderen hervorgehen, wie dem Stamme die Zweige, den Zweigen die Blätter entsprossen. Mit dieser Notwendigkeit der Entwicklung aber kann sich die größte Verschlungenheit der Gesprächswendungen recht gut verbinden. Ohne Zweifel sind die Redenden erregt, ihre Geisteskraft ist hoch angespannt; vielleicht kommt es dem einen gar nicht auf die Mittel an, sein Ziel zu erreichen — er wendet deshalb alle Künste der Dialektik an, seinen Gegner aus dem Felde zu schlagen. Ein anderer sucht sich einem drohenden Bekenntnis zu entziehen, er schlüpft in alle Winkel, täuscht und blendet und muß doch vielleicht unterliegen. Welche Aufgabe für den Dichter!

Aber auch welche Gefahren liegen nahe! Zunächst die Gefahr in trockene Spitzfindigkeiten zu verfallen, die der Poesie stets fern liegen. Der Verstand darf nicht immer allein überzeugen wollen, unter Umständen muß ihm auch leidenschaftliche Erregung zur Seite stehen. Wie würde Bernhard Münzer („Die von Hohenstein“) sich ausnehmen, wenn der Verstand allein ihn leitete? Hätte er die Volksmassen so bewegen können? Und wieder: wenn Leidenschaft

allein ihn beseelt hätte, würde er solche Erfolge errungen haben?

Die Gespräche oder vielmehr die Besprechungen, die Goethe einführt, dienen wesentlich zur Charakteristik. In „Wilhelm Meister“ namentlich, wo es sich nicht bloß um Handlungen und Beziehungen, um Schürzung und Lösung eines Knotens handelt, sondern das Denkleben des Helden eigentliches Thema ist und eine breitere Ausdehnung erfordert wird, ist es oft ebenso wichtig, was der Held denkt, als was er tut.

Mit besonderer Geschicklichkeit versteht es Goethe, zwei Menschen, die sich zum erstenmale begegnen, sich in der Weise gegenseitig aussprechen zu lassen, daß sie ihren Bildungsgang, den Hintergrund ihrer Wahrnehmungen, Anschauungen und Betrachtungen darlegen und den Dichter aller weiteren Charakterisierung überheben.⁶⁾

Auch Dickens zeichnet sich aus in der Kunst des Dialogs. Wunderbar, wie er den kleinsten Inhalt ausspinnen kann in lange Gespräche, die den Leser nicht ermüden, im Gegenteil. Eine schwache Seite von Dickens ist aber die Schilderung des Volkes. Nie sprechen die Leute aus dem Volke ihre eigene Sprache oder denken ihre eigenen Gedanken, immer nur in einer der Volkssprache angenäherten konventionellen Weise die Gedanken des Autors über das Volk, und zwar Gedanken, die der Partei des Autors gefallen sollen. Dies fällt sehr unangenehm auf.⁷⁾

In einer Studie über Fontane sagt Dr. J. Ettlinger über die Dialogkunst in Fontanes Romanen: „Der Neigung zum Reden und Redenlassen entspricht die Abneigung gegen den Gebrauch der indirekten Rede, die so weit geht, daß Fontane seine Menschen wenigstens auch in direkter Form, oft in langen Monologen denken läßt. Und wo Gespräch und Selbstgespräch nicht ausreichen, greift er mit Vorliebe zu der dritten Form der unmittelbaren Aussprache, zum B r i e f. Er wendet diese Art der Mitteilung, die sonst in schlecht komponierten Romanen so oft als bequeme Not- und Eselsbrücke

⁶⁾ Auerbach, a. a. O. S. 46 f.

⁷⁾ Otto Ludwig, 6. Band, S. 213. S. 215.

mißbraucht wird, nur sehr sparsam an, aber sie wird in seinen Händen jedesmal zu einem wichtigen Kunstmittel und dient zumeist entweder dazu, eine noch im Dunkeln liegende Situation mit einem Schlage transparent zu machen oder nach Art des antiken Botenberichts, Geschehnisse zu rekapitulieren, die zur unmittelbaren Darstellung nicht geschaffen erschienen.⁸⁾

Wo der Verstand vorwiegt, da finden wir in das Gespräch eine Menge Sentenzen verstreut, die die Behauptungen des einen oder anderen Sprechers bestätigen sollen. Unstreitig ist die Anwendung allgemeiner Grundsätze im Gespräche berechtigt, manchmal sogar notwendig. Nicht selten zeigt eine Sentenz die Sache in einem ganz anderen Lichte. Zudem haben diese Sentenzen große überzeugende Kraft. Gibt der Angeredete ihre Berechtigung zu, so ist er gezwungen, auch die Folgerungen anzuerkennen.

Aber der Dichter soll solche Gemeinplätze nur sparsam und nur nach genauer Prüfung der Lage anbringen. Nichts Ermügenderes als eine mit Sentenzen überladene Rede! Und nichts Unnatürlicheres, als eine Person, die mit Sentenzen um sich wirft, die zu ihrem Charakter gar nicht passen. Endlich aber muß die Sentenz auch der Lage vollständig entsprechen, aus ihr hervorgehen.

Manchmal kann der Dichter gar nicht vermeiden, in verstandesmäßiger Weise das Für und Wider in Gesprächen erwägen zu lassen — dann zeigt sich sofort, daß die Wahl der Idee eine verkehrte war. Immer ist das der Fall bei abstrakten Ideen, da ist eine verstandesmäßige Darstellung unabweislich. Es sei hier wiederum auf George Sands „Spiridion“ verwiesen.

Die verstandesmäßige Darstellung kann aber auch eine Folge der verkehrten Auffassung der Idee sein. So in Volandens „Canossa“, wo die Machtfrage zwischen Kaiser und Papst in der regelrechten Weise von den Bischöfen und Fürsten abgehandelt wird.

Wenn es aber nun einmal das Wesen der Idee erfordert, daß hochwichtige Fragen zwischen den Personen zur Erörterung kommen, wie dies in den politische, soziale und religiöse Ideen

⁸⁾ Th. Fontane. Berlin, Bard, Marquard & Co., 1904. S. 57.

behandelnden Romanen der Fall zu sein pflegt, so fasse der Dichter diese Fragen vom Standpunkt des Gefühls u n d des Verstandes auf und lasse der Leidenschaft einen weiten Spielraum. Davon findet sich ein schönes Beispiel in Rousseaus „Héloïse“ (I. Brief 62), in jenem Gespräche, das Lord Eduard mit dem Vater Juliens über den Adel führt. Den Vater von der Wichtigkeit seiner adeligen Anmaßung zu überzeugen, bestürmt er ihn in leidenschaftlicher Weise mit den verschiedensten Gründen. Ähnlich macht es Spielhagen, in dessen Romanen ja die genannten Ideen durchweg den Mittelpunkt bilden.

Das Naturgemäße ist, daß die Reden *d i r e k t* wiedergegeben werden wie im Drama. In manchen Fällen ist aber eine *i n d i r e k t e* R e d e vorzuziehen, namentlich wenn es sich darum handelt, aus dem Gesprochenen bloß das Wichtigste herauszugreifen oder nur in großen Zügen anzudeuten, worüber gesprochen wurde.

In der Darstellung hüte sich der Dichter vor jenen zerhackten Sätzen, vor jenen nichts sagenden Redeteilchen, die in französischen Romanen und auch in manchen deutschen üblich sind. Es soll nichts gesagt werden, was nicht eine Bedeutung hat und alles, was sich von selbst versteht, kann fortgelassen werden. Wenn der Bediente etwas verrichten soll, so ist es nicht nötig, dies durch den Mund des Herrn erst lang und breit befehlen zu lassen.

Schließlich soll noch auf einen weitverbreiteten Fehler unserer Romanschriftsteller aufmerksam gemacht werden. Sie haben es sich angewöhnt, diese oder jene Rede, diesen oder jenen Ausspruch einer Hauptperson „glänzend“, „erhebend“, „rührend“ usw. zu nennen und gleichzeitig deren Wirkung auf den Zuhörer effektivvoll zu schildern. Wie aber nun, wenn der Leser (wie in den meisten Fällen) gar nicht die Wirkung empfindet, die der Dichter an den Personen beschreibt?

Der Leser wird sich in der Tat eines mitleidigen Lächelns nicht enthalten können. Der Dichter aber geht zu weit, er beurteilt die von ihm geschaffenen Personen und deren Reden, er lobt mithin sich selbst.

Anders natürlich ist es, wenn die Zuhörer im Roman sich so und so über das Gesagte äußern. Denn diese haben ein voll-

ständiges Recht dazu, mag der Leser mit ihnen übereinstimmen oder nicht.

Monologe kommen z. B. in Otto Ludwigs „Heitere-
thei“ wiederholt vor. Sie sollen aber nie da angewandt
werden, wo sie nach Lage der Sache möglich sind. In der
Regel wird es sich empfehlen, die Gedanken einer Person
auch als solche wiederzugeben.

5. Die Technik des Romandialogs.

Aber die Technik des Romandialogs hat
Armin Brunner in einer besonderen Abhandlung⁹⁾ interes-
sante Bemerkungen gemacht, und beherzigenswerte Rat-
schläge erteilt, die wir mit einem Zusatz über Paul Heyse hier
wiedergeben.

Wer Erzählendes schreibt, dem werden die mannigfachen
stilistischen Schwierigkeiten nicht entgangen sein, die die
Technik des Dialogs in der undramatischen Prosa zu über-
winden aufgibt. Während der Bühnenschriftsteller den
Namen der Sprechenden Person voransetzt, höchstens noch die
begleitende Geste oder Ton und Stimmung des Redenden
in Klammern beifügt, z. B. „höhnisch“, oder „mit einer
abwehrenden Bewegung“, oder „rasch einfallend“, ist der
Erzähler gezwungen, im Dialog, der ja wegen der Lebhaftigkeit
der Darstellung in Roman und Novelle eine große Rolle
spielt, die Färbung der Rede und die Mimik mit einigen
Worten im Texte selbst unterzubringen. Das muß mit Rück-
sicht darauf, daß die Gespräche nicht aufgehalten werden
sollen, weil die Verschleppung des Dialogs durch Zwischen-
bemerkungen des Erzählers sehr stört, oft recht knapp ge-
schehen, und die notwendige Zusammenfassung der Be-
zeichnungen dafür: daß einer etwas sagt, wie er es sagt,
und was er dabei tut, haben in der neueren Literatur zu einem
Anfug geschmackloser Kürze geführt. *Exempla trahunt*.
Deshalb biete ich hier zunächst zwei Roman-Ausschnitte, in
deren Dialog es sich vorläufig bloß um das „sagen“ und syno-
nyme Redean schlüsse handelt.

⁹⁾ Zur Technik des Romandialogs. Literarisches Echo. 3. Jahr-
gang (1900/1901), Nr. 24, Sp. 1681—1685.

1.

„Der Minister?“ sagte Christine ganz unbefangen, „der war ja nicht da.“

„Doktor St.“ sagte Christine, ohne vom Teller aufzublicken.

„Der müßte eigentlich das Meiste davon verstehen,“ wagte Christine zu entgegnen.

„Herrlich!“ sagte Christine, „alles hing an seinen Lippen.“

„Ich dachte doch,“ sagte sie schüchtern, „ich hätte damals das Gegenteil bewiesen.“

„Das hat St. heute gerade den Liberalen vorgeworfen,“ sagte Christine mit Genugtuung.

2.

„Wenn Du wahr sprichst, Gerhard,“ antwortet er mit einem zufriedenen Lächeln, „so widerlegt meine Person die oft aufgestellte Behauptung, daß die Gelehrtenstube uns Bücherwürmern frühzeitiger als anderen Männern den Rücken krümmt und die Stirne furcht.“

„Wir haben einen echten Winter dieses Jahr,“ warfer hin.

„Einen weißen Weihnachten“ (!), ergänzte der Professor.

„In meiner Heimat kennen wir niemals einen anderen,“ mischte sich Ellida bescheiden in das Gespräch.

„Da werden Sie andere Schnee- und Eismassen kennen, wie hier,“ bemerkte wieder der Intendant, sich jetzt umwendend.

Es ist ersichtlich, daß der Autor des ersten Beispiels mit dem eintönigen „sagte Christine“ nicht einmal das allereinfachste Mittel der Dialog-Technik verwendet, durch verschiedene Stellungen dieses kurzen Satzes Abwechslung in den Ausdruck zu bringen. Nur die Zwischenschiebung kennt er, die gerade das Wechselgespräch langweilig macht und an das komische „sagt er, hat er g'sagt“ der Mundart erinnert. Schon, wenn die Bemerkung „Christine sagte“, oder „Darauf sagte Christine“ u.s.f. am Anfang oder am Ende der Rede erscheint, wird die störende Gleichmäßigkeit des unvermeidlichen Übels der Dialog-Anknüpfungssphrasen gemildert.

Weiter vorgeschritten ist schon der zweite Autor, der zwar syntaktisch auch immer das „Antworten, Hinwerfen, Ergänzen, Sich-Einmischen, Bemerkten“, in die Paranthese stellt, aber doch wenigstens ein paar Ausdrücke für das „Sagen“ in Vorrat hat.

Paul Heyse wechselt in der Regel die Ausdrücke sehr sorgfältig, doch findet man auch eine Wiederholung von „sagte“

fast unmittelbar hintereinander. Nehmen wir z. B. in den „Kindern der Welt“ das 14. Kapitel des 1. Bandes. Dort finden wir folgende Ausdrücke:

„Fräulein Christiane Falk?“ sagte er.

„Sie nickte kaum merklich. „Was wünschen Sie, mein Herr?“

„Mein verehrtes Fräulein,“ sagte er, „ich habe usw.“

„Und wenn ich unter gar keiner Bedingung darauf eingehen könnte?“ unterbrach sie ihn mit ruhigem Ton.

Er ergriff das Buch, das auf dem Tische vor ihm lag, blätterte scheinbar achtlos darin und versetzte nach einer kurzen Pause: . . .

„Verzeihen Sie,“ sagte sie rasch, „wenn ich usw.“ . . .

„Ihre Gründe?“ sagte er lächelnd, indem er aufstand.

. . . sagte er mit dem unbefangenen Ton, . . .

Sie antwortete nicht sogleich. . . . Sie mußte sich erst mit ihrem alten Troß waffnen, ehe sie ein Wort entgegnen konnte.

„Haben Sie das wirklich auf meiner Stirn gelesen oder nur in dem Buche da auf dem Tisch?“

„Mein teures Fräulein,“ erwiderte er ganz freundlich. . . .

„Nein,“ fuhr er wie in plötzlicher Erregung fort, indem er das Zimmer mit hastigen Schritten durchmaß, „ich gebe sie noch nicht auf.“ . . .

„Ich verstehe sie nicht,“ erwiderte sie . . .

„Sie wollen!“ sagte Lorinser mit gedämpfter Stimme, aber voll Nachdruck. . . .

„O liebes Kind,“ erwiderte er, . . .

. . . „Wie kommen Sie dazu, mein Herr!“ preßte sie heftig hervor, . . .

„Sie tun mir unrecht,“ sagte er.

An mehreren Stellen des Kapitels fehlt jede Bezeichnung. Diese ist ja auch häufig überflüssig, sobald man sicher weiß, wer spricht, ebenso wenn Rede und Gegenrede unmittelbar aufeinander folgen.

Sehr beliebt, wie das „sagte“ und „sprach“ (bei einzelnen Autoren auch „machte“ nach Interjektionen z. B. „Hm!“ machte er. „Ei,“ machte sie), ist auch das „meinte“ und „lachte“. Die folgenden Beispiele aus Romanen stellen fortlaufende Dialoge dar, aus denen nur Unwesentliches weggelassen ist.

„Was gibt es denn? Welch ein Geist ist eigentlich in Sie gefahren, daß eine dienstliche Auszeichnung Sie unglücklich macht?“ meint er dann wohlwollend.

„Lieber Freund,“ meinte dann B., wider Erwarten
fühlgelieben und ohne sich in seinem Aufräumen
stören zu lassen; „das mag alles recht gut und aufrichtig sein,
was Sie da sagen; in Ihrem Interesse will ich das Beste hoffen, aber ..“

„Nur den Kopf nicht verloren,“ meinte er, „ich habe heute
die Zeit nicht, mich, wie ich gerne möchte, in Ihre Angelegenheit zu
vertiefen.“

„Schütten Sie das Kind nicht mit dem Bade aus,“ meinte
der Rat, seinen Untergebenen höflich bis zur Tür beglei-
tend, „wie gesagt, man kann von einem Tage nicht auf den andern
schließen.“

„Lieber Baron,“ lachte M., „Sie haben kein Recht, für diese
schöne Waise Mitleid zu erwecken.“

„Damit werden Sie ihm sicher einen Strich durch die Rechnung
machen,“ lächelte M.

„Sie kennen den Justizrat nicht,“ lächelte Wolfgang.
M. las den Brief. „Verdammt höflich und versöhnlich gehalten!“
Lächelte er.

Eine ähnliche Einförmigkeit der Rede fällt bei einem
Autor auf, dessen Lieblingsfügung darin besteht, daß er, die
Anschlußwörter vermeidend, den Sprechenden mit seiner
Geste stets in der Inversion dem Leser vorstellt. So heißt es
in einem Wechselgespräch zwischen „Ihr“ und „Ihm“:

„Ja — aber“ — sie hob drohend den Finger —
„nicht wieder den Handschuh abziehen.“

„Nein, gewiß nicht!“ — er legte betuernd die Hand
aufs Herz — „aber lachen darf ich doch?“

Der Wortschatz für die Begriffe des Redens ist ja ziemlich
reich und hat eine Fülle von Nuancen, sowohl für die Art des
Anschlusses im Dialog als auch für die Gemütsbewegung des
Sprechenden. Aber die Verbindung des Ausagewortes und
der begleitenden Geste fehlt uns im Deutschen und kann
bloß dadurch ersetzt werden, daß man das Bewegungswort
allein zugleich als Anzeige der Rede gibt.

Wenn das, der Prägnanz zuliebe, zuweilen und mit
Geschmack geschieht, so mag es angehen. Eine Fügung, wie
„Ha! Elender! fuhr sie empor“, die in ganz korrektem Deutsch
heißen müßte: „Ha! Elender! rief sie aus und fuhr empor“
oder „Sie fuhr empor und schrie: „Ha! Elender!“, wird an
passender Stelle großer Entrüstung, da wo das Interesse am
Vorgang und an der dramatischen Bewegung überwiegt, und

eigentlich die Rede Begleiterscheinung der Handlung ist, auch ein feineres Sprachgefühl nicht stören.

Unders aber, wenn es heißt: „Mein teurer Arthur! setze sie sich nieder“, oder „Nun gut, wenn Du willst! — nahm er das Buch aus ihren Händen — dann besorg ich es“. Das ist höchst geschmacklos, scheint aber modern zu werden, ja es gibt Autoren, die sich's zur Norm machen. Und darum wird es nicht müßig sein, zu untersuchen, was an eisernem Bestand für diese Anknüpfungsworte im Sprachschatz vorhanden ist, ob es hinreicht, und wo Vermehrung not tut und im Geiste des Deutschen möglich ist.

Neben den einfachen Worten „sprechen, sagen, erzählen, mitteilen“ usw. haben wir „ergänzen, hinzufügen, einstimmen, zustimmen, entgegnen, antworten, erwidern, nachtragen, einfallen, fortfahren, wiederholen, hinwerfen, rufen (und seine Zusammensetzungen), bemerken, abbrechen, einwenden, vorschlagen, unterbrechen, ins Wort fallen, meinen, anheben, schließen“ usw. usw., die alle entweder den Gedanken des Erzählers ausdrücken, wie er die Art oder das Tempo der Rede aufgefaßt wünscht, oder eine Zusammenfassung des ganzen Sinnes der Reden bieten, den der Leser ohnedies erkennen muß. Wer den Dialog liest, muß sehen, daß mit diesen und jenen Worten der K. oder die N. nicht zugestimmt, sondern unterbrochen, nichts vorgebracht, sondern ergänzt haben. Es sind also rechte Hilfsörter der Umschreibung des „Sagens“, wie die Sprache immer mit bildlichen Ausdrücken das verziert, was sehr häufig vorkommt und was mit der steten Bezeichnung nach dem einfachen Begriff eintönig würde.

Mehr schon sagen die Wörter, die den Ton oder die Intensität der Rede nach dem Sprechenden selbst bieten und nicht mehr ein Urteil des Erzählers, z. B. „lispeln, flüstern, hauchen, schreien, donnern, ächzen, gröhlen, murmeln, hervorgurgeln“. Am höchsten endlich in Beziehung auf begrifflichen Gehalt sowohl, als auch auf stil-ästhetische Verwendbarkeit stehen jene Redewörter, die zugleich den Gemütszustand des Sprechenden bezeichnen, das heißt ursprünglich überhaupt Ausdrücke für Gemütsäußerungen waren und erst durch den Umstand, daß Leidenschaft, frohe und traurige,

sich in Worten Luft macht, zu Begriffen des Redens geworden sind. Zu dieser Art gehören: „scherzen, lachen, lächeln, klagen, jammern, murren, knurren, grollen, poltern, stöhnen“ usw.

Aus dem Gesagten — man wird in der ganzen Sprache kaum ein Beispiel finden, daß auch die Mimik der Rede mit dem Anknüpfungsworte verbunden werden kann — erklärt es sich, warum „emporfahren“ in dieser Anwendung uns nicht stört, und warum „Teurer Arthur, setzte sie sich nieder“ ein Unding ist. „Emporfahren“, ursprünglich eine Bewegung, ist bildlicher Ausdruck für einen ethischen Begriff geworden, für den heftigen Unmut oder Schreck, es wird Verbum des Redens werden, so gut wie „lachen“ oder „poltern“, die ja auch gemeinhin Bewegungswörter sind. Auch mag es noch in uns vom Ahn her leben, daß „auffahren“ und „erschrecken“ dasselbe Wort einst war; denn „schrecken“ bedeutete einfach „rasch in die Höhe fahren“ oder „springen“, von welchem alten Sinn noch ein etymologischer Rest auf der Wiese herumhüpft: der Heuschreck. „Kosen, zärteln, quälen“ und andere mögen die sprachliche Eignung in sich haben, Wörter für Redean schluß und gleichzeitigen Ausdruck des Gemütszustandes zu werden, nicht aber „niedersetzen“ oder „etwas nehmen“.

Für sehr gewagt z. B., wenn auch nicht geradezu falsch, halte ich folgende Wendungen:

„Wie?“ staunte ihr Gatte, „die Börse noch hier?“

„Das ist wahr!“ nickte Lily gedankenvoll.

„Gewiß!“ nickte dieser.

„Es ist merkwürdig,“ nickte Johanna vor sich hin, „und dabei ist sie fast eine Schönheit, oder bilde ich es mir nur ein?“

„Und ist es wirklich und wahrhaftig so? Verschweigst Du mir nichts?“ blickte der Doktor sein Gegenüber ernst und forschend an.

Denn das „Staunen, Nicken, Unblicken“ sind noch nicht so weit Redewörter im allgemeinen Sprachbewußtsein, daß man die Konstruktion im Dialog anders geben sollte, als „meinte er staunend“, sprach er mit Kopfnicken (oder „indem er vor sich hin nickte“), fragte er und blickte sie forschend an (oder „forschte er fragend“). Besser schon sind Fügungen, wie die nachfolgenden:

„Das ist wirklich unerträglich“, zürnte die Lady.

„O, wer weiß, Papa,“ schmeichelt Bella. Wenn der junge Herr Graf einmal hierher kommt und Du mit ihm sprichst,“

„Höchst unflug und unpraktisch, wenn sie das täte,“ höhnte Herr von Bracht.

„Warum so schnell die flinte ins Korn werfen?“ tadelte sie, „man merkt, Sie sind keine Enttäuschungen, immer nur Siege gewöhnt.“

„Jammerschade, wenn wir um dieses Mädchens willen auf ein so reizendes Vergnügen verzichten müssen,“ bedauert die S. mit heuchlerischem Lächeln.

Nach dem Gesagten sei es dem Leser überlassen, folgende Proben, zuerst unmittelbar mit dem Sprachgefühl zu untersuchen, dann die kritischen Normen anzuwenden, die vorher gegeben sind.

„Nicht doch, mein Kind,“ wehrte der Graf ab, „Sie haben mir nichts zu danken, denn ich tat nicht . . .“

„Gewiß, Herr,“ suchte ihn die Frau günstig zu stimmen.

Dann schüttelte er drohend den Arm gegen den Grafen. „Sei es darum,“ knirschte er zwischen den Zähnen; „Sie sollen die Freude erleben, Ihre einstige Familie morgen . . .“

„Jedenfalls, da wir einmal hier sind, können wir nachsehen,“ beharrte der Pfarrer.

„Es ist nicht so schlimm, als ich dachte,“ beruhigte er seine ängstlich bebende Tochter.

„Ich bin kein Teufel,“ verteidigte sie sich, in der Mitte der Küche stehen bleibend und auf Rochus blickend, „ich bin ein Mädchen und gar ein artiges, fleißiges Mädchen.“

„Das wird wohl nur eine scherzhafte Äußerung gewesen sein,“ zwang sie sich anscheinend gleichmütig zu sagen.

„Natürlich, lieber Junge,“ willigte die Gräfin ein.

Ein Autor, der sein Deutsch versteht, wird aus dem Reichtum der üblichen Wörter und Fügungen immer etwas Passendes finden, und, wenn er bildende Kraft hat, etwas Neues bringen, aber nichts Geschmackloses!

Er wird erzählen:

„Sie erinnern sich der fabel von dem Löwen und der Maus,“ sagte sie, mit einem schwachen Versuch zu lächeln, „der Löwe war sehr stark und die Maus sehr schwach und klein, und dennoch gelang es ihr, den Löwen zu befreien,“ aber er wird nicht einschreiben „— versuchte sie schwach zu lächeln“.

Er wird erzählen:

„Wenn Du ins Pensionat zurückkehrst, was ich zu hintertreiben hoffe,“ schloß er mit einem Kuß, „dann ist's Zeit genug, Deine Freundin von unserem Glück in Kenntnis zu setzen!“ aber er wird nicht einschreiben „— küßte er heiß, schließend —“

Er wird auch nicht, indem er Bewegung und Stimmung umständlich voraus entwickelt, den Leser eine Ewigkeit auf die eigentliche Rede warten lassen, wie der Dichter des folgenden:

Herr von D. schwieg, als Klara nach einigen Sekunden mit schmeichelnder, aber leise vibrierender Stimme, die, gegen ihren Willen, die Angst ihres Herzens verriet, wie ihr Vater wohl dieses Bekenntnis ihrer Seele aufnehmen werde, fortfuhr:

„Zuweilen beschleicht mich darum die Furcht, es könne irgend einer der Bewerber die Macht über mein Herz bekommen.“

Und er wird schließlich den Telegrammstil im Dialog vermeiden.

Ein schmerzlicher Augenaufschlag: „Genug davon. Zur Zeit wird alles in Ordnung sein.“

Einige sehr lustige und drastische Belege für den stilistischen Dialog-Unfug brachte der „Kladderadatsch“ in folgenden (wohl fingierten) Beispielen:

„So ist es also abgemacht!“ erhob er sich jetzt. — „Ich will hoffen, daß es so rasch geht,“ achselzuckte Flora. — „O, wie sollte ich nicht!“ vermochte Wilhelm sich kaum von seinem Erstaunen zu erholen. — „Na, dann ist das beschlossen,“ griff Tobias nach seinem Hute. — „Nein, welch ein göttliches Paar!“ schaute Antonie hinter beiden drein. — „Meine Gnädige!“ trat der von dem jungen Husaren bezeichnete Offizier schnarrend an das junge Mädchen heran. — „Hm, wir sprechen wohl noch darüber!“ schob er seinen Stuhl zurück. — „Ja,“ setzte er eben sein überschlagenes Bein in taktmäßige Bewegung.

„Gott, mein Gott,“ erhob sie die Hände. — „Mama,“ umschlang Blanche die Mutter mit heißer Zärtlichkeit. — „Ich danke Dir, liebe Mutter,“ umschlang Genieva die Sprecherin voller Inbrunst. — „Er hat uns einen großen Beweis seiner Anhänglichkeit und Hingebung gegeben,“ ließ er sich dadurch nicht stören. — „Was willst Du tun?“ schrak sie nicht zurück. — „Wähle also und wähle recht!“ maß er sie noch einmal mit vernichtendem Blick!

Ein Romanschriftsteller soll sich natürlich vor solchen albernem Redean schlüssen hüten.

Und nun noch ein Wort über eine scheinbar unbedeutende Außerlichkeit, die aber doch der Beachtung wert ist.

Bei den Dialogen wendet man im Deutschen Gänsefüßchen („“) an, während die Franzosen vor jede neue Rede einen Strich (—) setzen. Dies ist lediglich eine Sache der Vereinbarung und der Überlieferung, denn das gesprochene Wort muß durch ein bestimmtes Zeichen als

solches zu erkennen sein. Wenn Wustmann¹⁰⁾ so lebhaft gegen die Gänsefüßchen als gegen „nichtsnutzige Spielereien“ polemisiert, so hat er in diesem Falle unrecht. Er sagt: „Wenn jemand einen Roman vorliest, so kann er doch die Gänsefüßchen nicht mitlesen, und doch versteht ihn der Zuhörer. Wozu schreibt und druckt man sie also?“ Hierauf ist zu erwidern, daß ein guter Vorleser durch die verschiedene Tonart die einzelnen Reden verdeutlicht. Ubrigens werden tausendmal mehr Romane gelesen als vorgelesen, und es kommt hauptsächlich darauf an, daß jeder Leser sofort erkennt, was gesprochen ist und was nicht. Dies geschieht aber am besten durch die Gänsefüßchen. Das völlige Fortlassen dieser Zeichen, wie es im Feuilleton einiger Zeitungen üblich ist (auch in Paul Heyses Romanen sind sie fortgelassen), erschwert die Lektüre und kann zuweilen zu sonderbaren Verwechslungen Anlaß geben. Allerdings soll man auch mit den Gänsefüßchen keinen Mißbrauch treiben und in einem Dialog alle Reden nur mit zwei, nicht aber die Reden der zweiten Person mit vier Gänsefüßchen („„—““) versehen.

¹⁰⁾ Allerhand Sprachdummheiten. 2. Ausgabe. Leipzig, Grunow, 1896. S. 240.

VIII.

Die Erzählung.

Die Kunst des Erzählens ist trotz der vielen, die da erzählen, nicht gar so häufig. Vor allem bei den Deutschen. Andere Nationen, besonders die Romanen, sind uns an Zahl großer Erzähler überlegen. Es liegt am erregbaren Blut, an der im ganzen Volk lebhafteren Phantasie, an der Sprache, sogar an den Sitten, Gewohnheiten. Der Deutsche ist an und für sich ruhiger, wortfarger, gebärdärmer.

Schon die Kunst, eine Anekdote richtig zu erzählen, ist durchaus nicht leicht, denn dazu gehört poetischer Sinn und Takt. Die Farben dürfen nicht zu grob aufgetragen werden. Die Personen müssen zur schnellen Übersicht wirksam gruppiert sein. Man muß es dem Erzähler anmerken, daß er die Dinge kennt und sieht; dann kennt und sieht sie auch der Zuhörer. Abgerundete Kunstwerke auf dem Gebiete der Anekdoten schuf Johann Peter Hebel. Seine kleinen mit künstlerischer Anmut gebauten Geschichten werden noch für lange im Eigentum der deutschen Nation bleiben.¹⁾

Ubrigens ist die Kunst des Erzählens nicht etwa mit der eines guten Anekdoten- oder Jagdgeschichtenerzählers identisch. Es kommt oft vor, daß einer, der leicht und endlos sein Garn zu spinnen weiß, sagt: „Ach Gott, wenn ich das alles aufschreiben wollte! Ich sage Ihnen, ich weiß Geschichten! Geschichten!“ Und wenn das wirklich aufgeschrieben wird, wirkt es nicht — ist's nicht das Papier wert. Es ist das gleiche

¹⁾ Berthold Auerbach: Johann Peter Hebel und der Hebel-Schoppen. Deutsche Abende. Neue Folge. Stuttgart, Cotta, 1867, S. 141—166. — Vgl. auch die Geschichte der Anekdote in der Einleitung der Dichter- und Schriftsteller-Anekdoten von Tony Kellen. Stuttgart, Robert Lutz, 1909. S. 9—30.

scheinbare Rätsel, das man im Theater so oft erlebt: Stellen, die von einem guten Darsteller gesprochen und gespielt, einen packten, üben im Buch keine Wirkung. Ja, man sagt sich: wie ist es nur möglich, daß du dich so hast fangen lassen? Es war der Vortrag, der des Redners Glück gemacht. Die angeregte Jagdgesellschaft, die, eine Pulle Rotspan im Magen, sich wälzt, wenn Herr Maier unter Farn und Gesichter schneiden erzählt, wie er den Vof fehlte, würde keine Miene verziehen, läse sie den gleichen Wortlaut am anderen Morgen gedruckt.²⁾

Zuerst verdient erörtert zu werden, wer im Roman das Geschäft der Erzählung übernehmen soll: ob der Dichter in eigener Person, als außerhalb der Begebenheit stehend, gleichsam als Zuschauer ihre Entwicklung beobachtend; oder ob eine Person, die entweder ihre eigenen Erlebnisse oder die einer anderen Person erzählt, in denen sie eine Rolle spielt; oder endlich, ob die Handlung durch briefliche Mitteilung geschildert werden soll.

1. Die Erzählung von seiten des Dichters.

Die erste Form: Erzählung von seiten des Dichters ist ohne Zweifel der erzählenden Poesie am angemessensten. Sie allein ermöglicht höchste Objektivität, weil der Erzähler persönlich frei ist, das heißt, den Ereignissen als Unbeteiligter gegenüber steht.

2. Die Ichform.

In dem „Ich-Roman“ tritt der Held als Selbst-erzähler seiner Schicksale auf, im Gegensatz zu den anderen Romanen, in denen der Held eine Person ist, deren Schicksale uns von dem Dichter erzählt werden.

Die Ich-Form paßt sich natürlich nicht jedem beliebigen Stoff gleich bequem an, und auch wenn der Stoff die Form

²⁾ Georg Freiherr von Ompteda: Gedanken eines Romanschriftstellers über seine Kunst. Velhagen & Klasing's Monatshefte. 18. Jahrgang (1903/4.) Heft 4. S. 444.

zuläßt, muß doch die Technik des Romans genau darnach eingerichtet werden.

Junge Autoren pflegen eine besondere Vorliebe für die Erzählung in der ersten Person zu haben, schon weil in dieser sogenannten *Ichform* am meisten Raum für die Individualität des Erzählers und Gelegenheit zu subjektiven Schilderungen vorhanden ist, und dergleichen Schilderungen auch technisch für die leichtesten gelten. Ob sie es sind, darf man bezweifeln. Es ist gewiß leichter, etwas Mittelmäßiges in der ersten anstatt in der dritten Person zu erzählen, aber etwas dichterisch Vollwertiges zu schaffen ist in jeder Form gleich schwer. Und die *Ichform* verlangt jedenfalls weit größere Selbstzügelung und Reife des Künstlers, und ist daher gerade für Anfänger keineswegs besonders empfehlenswert, oft sogar gefährlich.

Wenn Wilhelm Raabe sich mit Vorliebe der *Ichform* bedient hat, so liegt das zum guten Teil am Wesen des Humoristen überhaupt, der sich mit dem Leser ganz besonders, und zwar auch in äußern Kontakt setzen muß. Zum Teil liegt es freilich auch an der besonderen Art der Raabeschen Kunst, die mehr auf persönliche und intime Wirkungen ausgeht als die anderer Dichter.³⁾

3. Die Bekanntschaft.

Wo sich der Verfasser nicht mit dem *Ich*-Erzähler identifizieren kann und wo er doch die Form nicht aufgeben möchte, bei der er subjektiv mitreden darf, da bedient er sich der Technik der *Bekanntschafft*. Er führt eine Begegnung mit irgend einem Menschen herbei, der ihm das nötige Wissen über eine Person oder eine Begebenheit vermittelt.

Theodor Storm liebte diese Form. Meist gibt er das Gehörte in direkter Rede wieder, d. h. er überläßt dem Freund oder Bekannten oder wer sonst die Person ist, die ihn unterrichtet hat, das Wort. Dabei hat es einen eigenen Reiz, diesen Erzählungen Bekenntnischarakter zu geben.

³⁾ Herm. Anders Krüger: Der junge Raabe. Leipzig, Xenien-Verlag, 1911. S. 73 f.

Das macht der Dichter so, daß er sich auf geschickte Weise in das Vertrauen eines Menschen setzt, der ein interessantes Leben hinter sich hat, und der ihm in der Folge intime Herzenserlebnisse mitteilt. Von der Geschicklichkeit und dem Feingefühl des Dichters hängt es ab, ob er gewisse Trivialitäten und Geschmacklosigkeiten zu meiden versteht, die diese Technik leicht herbeiführt. Paul Heyse findet seine interessanten Menschen und psychologischen Fälle meist auf der Reise („Judith Stern“, „Helen Morten“, „Der Kreisrichter“, „Das Ding an sich“, „Die Here vom Korso“, „Die schwarze Jakobe“). Bei C. f. Meyer und Th. Storm setzt die Bekenntnis-technik die dichterische Erfindungsgabe in lebhafteste Tätigkeit und erzeugt eine Fülle von technischen Erscheinungen, die Hans Bracher in seinem Werk „Rahmenerzählungen und Verwandtes“ zum Gegenstand einer interessanten Untersuchung gemacht hat.

4. Tagebücher und Memoiren.

Manche Dichter wenden auch die Form von Tagebüchern und Memoirenaufzeichnungen an.

Der Held der Erzählung schreibt seine Erlebnisse oder Eindrücke in einem Tagebuch nieder oder er verfaßt sogar regelrechte Memoiren.

C. f. Meyer fingiert nur ein einziges Mal ein Manuskript als seine Quelle. Im „Amulet“ gibt er vor, daß er „alte vergilbte Blätter“ vor sich habe, und daß er den Inhalt in die Sprache seiner Zeit übertrage. Auch die autobiographische Form von G. Kellers „Grünem Heinrich“ beruht auf der Annahme von handschriftlichen Aufzeichnungen des Helden. In demselben Roman wird auch nach einer alten Handschrift die Geschichte des Meretlein erzählt, jenes unglücklichen Kindes, das nicht beten konnte und dafür von einem gefühllosen Prügelpädagogen zu Tode gequält wurde.

5. Alte Chroniken.

Alte Chroniken sind schon öfter in Novellen und Romanen fingiert worden. Brentanos Fragment „Aus der Chronika eines fahrenden Schülers“ (1818) ist wahrscheinlich

das erste Beispiel einer Erzählung, die angeblich aus einer alten Chronik geschöpft ist und deren Form zu wahren sucht. August Hagen schrieb „Morica, das sind Nürnbergische Novellen aus alter Zeit. Nach einer Handschrift des 16. Jahrhunderts“ (1829). Diese Erzählungen waren allerdings weniger auf Täuschung angelegt als J. W. Meinholds „Bernsteinherz“ (1843) und „Klosterherz“ (1847), die von vielen als echte alte Chroniken angesehen wurden.⁴⁾ Im Gegensatz zu diesen hat Th. Fontane seine „Grete Minde“ (1880) einer wirklichen Chronik nach erzählt.

Auch in Frankreich finden wir solche Nachahmungen so bei Stendhal (in seiner Novelle „San Francesco a Ripa“) und bei Balzac („Contes drôlatiques“).

* * *

Otto Ludwig unterscheidet in seinen „Epischen Studien“ in bezug auf die Formen der Erzählung selbst: a) die eigentliche Erzählung; wie man im gewöhnlichen Leben zu erzählen pflegt. Man muß voraussetzen, daß der Erzähler seinen Gegenstand entweder ganz oder teilweise selbst erlebt, oder daß er ihn aus fremder Hand hat; er referiert und muß sich wohl hüten, Dinge zu detaillieren, die er weder selbst erlebt noch von einem anderen erfahren haben kann, z. B. die unbelauschten letzten Augenblicke eines Menschen und dergleichen. Hat er die Geschichte selbst erlebt, so wird er entweder selbst der Held derselben gewesen sein oder doch dem Helden direkt oder indirekt zeitweilig oder stets nahe gestanden haben, d. h. entweder er selbst oder sein Gewährsmann oder seine Gewährsmänner. Der Erzähler wird sein Wissen um die Sache motivieren müssen. Er wird in der Regel in medias res anfangen, doch kann er das früher Geschehene als Erläuterung an der Stelle, die dessen bedarf, beibringen. Dabei hat er das Gesetz der Erinnerung zu seiner Regel. Also kann er, wenn es die Assoziation der Ideen erlaubt, Abstecher machen; doch müssen diese Abstecher nicht seinem Plan fremd sein, im Gegen-

⁴⁾ Levin Schücking war der erste, der Meinhold in der „Allgemeinen Zeitung“ (Augsburg, 17. Dezember 1843, 26. Februar 1844) aus kleinen historischen Irrtümern nachwies, daß die „Bernsteinherz“ keine wirkliche Chronik, sondern eine Dichtung sei.

teil müssen sie ihm dienen als Kunstmittel, wo sie dann so unabsichtlich und natürlich erscheinen können, als sie absichtlich und gemacht sind. In der Darstellung innerer Entwicklungen, allmählichen Werdens, in alledem, worin der Verstand besonders mittätig ist, hat diese Art zu erzählen den Vorteil; aber eben wegen der ihr möglichen Stetigkeit läuft sie Gefahr, den Leser durch Spannung oder Einförmigkeit zu ermüden, d. h. peinlich oder aber langweilig zu werden.

In Hinsicht auf Unterhaltung ist b) die szenische Erzählung im Vorteile. Der so Erzählende erlebt die Geschichte und läßt sie den Leser mit erleben. Er braucht nicht zu motivieren, wie er dazu kommt, zu wissen, was er erzählt. Hier ist die Kunstmäßigkeit bemerklicher. Er hat viele Prozeduren mit dem Dramatiker gemein, er muß seinen Vorgang in Ort und Zeit sammeln, ja er arbeitet auf eigentliche theatrale Effekte hin. Bei dem Erzählen ad a ist das Medium der Mitteilung lediglich das Ohr, hier aber wird gewissermaßen durch das Ohr dem Auge mitgeteilt; der Leser erfährt nicht abstrakt die Sache, sondern sie wird ihm vor das innere Auge gestellt. Natürlich ist es, daß diese Darstellung eine mehr äußerliche sein wird als jene. Der Erzähler bedient sich aller der mimischen Mittel, durch welche der Dramatiker seinen Vorgang vor das äußere Auge und Ohr des Zuschauers stellt, um den Leser zu einer Art Zuschauer und Zuhörer zu machen, der seine Gestalten sieht und ihre Reden hört, aber mittelst des inneren Sinnes. Er bedient sich sogar der Lizenzen des Dramatikers, z. B. durch die Reden der Gestalten die Vorgeschichte oder Stücke derselben exponieren zu lassen, anstatt sie selbst zu exponieren. Diese Art der Erzählung setzt die Existenz des eigentlichen Dramas voraus; Leute, die davon nichts wüßten, würden sich in dieser Art der Erzählung nicht zu orientieren wissen. Diese Art der Erzählung hat vor der eigentlichen wie vor dem eigentlichen Drama, von welchen beiden sie eine Mischgattung ist, erheblich viel voraus. Sie kann einem weit verwickelteren Plane, einer weit reicheren und mannigfaltigeren Komposition gerecht werden und bei größerer Länge der Ermüdung weit leichter vorbauen, als die Erzählung unter a und als das Drama. Sie kann Kühner sein als beide und hat vor dem eigentlichen

Drama noch das voraus, daß der Autor keiner Mittelsperson und keiner äußeren Anstalten und Apparate bedarf. Er baut sich sein Theater, er malt sich seine Dekorationen, er bläst seine Blitze selbst, er ist sein eigener Theatermeister, und keine Schwierigkeit legt ihm ungefügtes reales Baumaterial in den Weg, er muß kein Gewicht, keine Reibung usw. von Körpern berechnen, um sie zu überwinden; er braucht keine fremden Hände zu seinem Bau; und so rasch und ungehindert er wie ein Zauberer entstehen und da sein läßt, was er will, so rasch weiß er es zu entfernen und andern Platz zu machen. Neben ihm steht weder der Kontrolleur mit der Uhr noch der mit dem Maßstabe, er ist unumschränkter Herr über Ort und Zeit. Er schafft sich seine Schauspieler selbst, in denen nichts Selbständiges, nichts Individuelles, das der Maske und den übrigen Absichten des Dichters widerspräche. Er schafft sich Schauspieler, die nur sich selbst zu spielen brauchen, und dies ihr ganzes Selbst schafft er genau ebenso, wie er es braucht. Sein Publikum kommt nicht, um sich selbst zu zeigen oder für sich seine eigene Komödie außer der seinen zu spielen, noch anzusehen, kein Operngucker entführt ihm dessen Aufmerksamkeit, sein Publikum zerstreut sich nicht gegenseitig. Kommt ihm nicht die der seinen vereinte Kraft eines großen Mitdarstellers zu Hilfe, so kann ihm auch kein schlechter seine Sache verderben, und er braucht seinen Beifall mit keinem andern Menschen zu teilen. Er kann, was der Gedanke kann, seiner Darstellung kommt keine reale Beschränkung in den Weg; für seine Szene gibt es keine physische Unmöglichkeit; er kann, was die Natur kann und was der Geist. Ihm steht eine Musik zu Gebote, gegen welche alle reale Musik plump und schwer, wie der Körper gegen die Seele gehalten.

Die Erzählung nach a erzählt in der Regel die Dinge in derselben Reihenfolge, in der sie geschehen sind, zuweilen schaltet der Erzähler etwas Frühergeschehenes ein, das Vorhergehende oder auch das Nächstkommende zu erklären. Immer aber ist es der Erzähler, der zu seiner Bequemlichkeit oder um des Verständnisses willen dergleichen tut. Der Erzähler stellt sich und sein Erzählen zugleich mit dar; er muß zugleich seine Erzählung beglaubigen. Hier ein episches Medium, mache es sich nun mehr oder weniger bemerklich. Bei b dagegen fällt

dieses Medium, als dargestelltes, völlig weg; b erzählt nicht nach der Reihenfolge, sondern die Gesichtspunkte der Spannung des Effektes, der idealen Bedeutung (kontrastierende Parodie) bestimmen die Ordnung. b verfährt weit mehr indirekt als a; bei seinen Arrangements gibt der Erzähler nie einen Grund, warum in dieser Folge? wozu diese Szene? woher er dies weiß und dies. Das alles bis auf die letzte Frage muß der Vorgang selbst beantworten. a muß die letzte wie alle diese Fragen direkt erledigen. b braucht es nicht, denn hier erzählt die Geschichte sozusagen sich selbst, der Gegenstand konterfeit sich selbst wie eine Photographie. Bei a ist die historische Glaublichkeit, der Kredit des Erzählers ein Hauptpunkt; seine Geschichte muß überall bewiesen werden, bei b dominiert nur die ästhetische Zweckmäßigkeit.

Nun existiert noch eine dritte Art c, welche aus der von a und b zusammengesetzt ist und die Vorteile beider vereinigen kann, die *psychologische Entwicklung*, überhaupt die stete Darstellung innerer und äußerer Vorgänge, die Kausalität des Verstandes, die lyrische Innigkeit des Gemüths, auch die Gedrängtheit von a mit der detaillierten Mimik, charakteristischen Ausmalung der äußeren Erscheinung und dem erfrischenden Springen der freien Phantasie von b. Diese Art fügt den Reiz des Problematischen zu dem des genauen Durchschauens von Personen und begebenheitlichen Zusammenhängen, sie mischt nach Absicht des Erzählers Handlung in Begebenheit, das Leben des Geistes und der Natur, das Subjektive und Objektive im Gehalt und in der Form, sie erzählt eins, das andere läßt sie den Leser miterleben, wie es dem Zwecke dient. Erfüllt der Erzähler die ihm gestellte Aufgabe, zu unterhalten, so kann er belehren, erheben, bewegen, bilden, bauen und zerstören, gute Triebe zu stärken, schlechte zu schwächen suchen, raten, warnen, kurz alles, was und wie er will.⁵⁾

Das Amt der Erzählung einer in der Handlung interessierten Person zu übertragen, ist schwierig. Zunächst muß der Dichter streben, den Bericht der Person in einer passenden Weise einzuführen. Unpassend ist fast immer die *L ä n g e r e*

⁵⁾ Otto Ludwig, 6. Band, S. 304—307.

mündliche Erzählung, unpassend, weil wir recht gut wissen, daß ein längerer mündlicher Bericht (der in manchen Romanen viele Bogen einnimmt) sowohl dem Erzähler wie dem Zuhörer unbehaglich wird. Ferner hat der Dichter stets die Individualität der erzählenden Person zu berücksichtigen, seine Freiheit ist mithin verloren. Die Forderung der Objektivität ist schwer zu erfüllen. Denn die Erinnerung der vergangenen Zeiten, der Eindruck, den freud- oder leidvolle Ereignisse in der Seele des Erzählers zurückgelassen haben, wird wieder lebendig. Alte Wunden bluten von neuem, heitere Bilder frisch sich auf, und so muß die Stimmung des Erzählers manchmal eine lyrische werden. Auch wird er nicht unterlassen können, das Fazit seiner Lebens-Erfahrungen, in allgemeine Sätze gekleidet, den Zuhörern zum Besten zu geben. So haben wir denn auch die sechsseitige Trostrede, die in „Paul und Virginie“ der alte Mann dem verzweifelnden Paul hält, lediglich der Erzählform zu verdanken. Denn die Individualität ist allzu mächtig, sie bricht sich Bahn auch gegen den Willen des Dichters. Würde sie ganz in den Hintergrund gedrängt, zwänge der Dichter den Quasi-Autobiographen in die Grenzen der Objektivität, so würde die Dichtung den Reiz der Natürlichkeit verlieren. Oder läßt sich ein Mensch denken, der teilnahmslos seine bedeutenden Erlebnisse einem weiten Zuhörerkreise erzählt?

Noch andere Bedenken hat diese Erzählform. Der Erzähler kann nur das berichten, was ihm selbst begegnet ist, und nur solche Ereignisse, denen er als Zuschauer beigewohnt hat. Alles also, was außerhalb seines Gesicht- und Gehörkreises vor sich geht, kann er nur durch andere berichten lassen oder es später erst dann erzählen, wenn es zu seiner Kenntnis gekommen.

„In dieser Erzählungsweise,“ sagt Auerbach,⁶⁾ „kann die Figur eines Helden nicht leicht plastisch werden, der Gesichtskreis erweitert sich nicht derart, daß Dichter und Publikum mehr sehen, erkennen und erleben, als der Held selbst. Es zeigt sich auch am Schlusse, daß wir notwendig in verschiedene Situationen eingeweiht werden müssen, die sich dem Auge des Helden entziehen.“

⁶⁾ Goethe und die Erzählungskunst. S. 25.
Der Roman.

Manchmal passieren dem Dichter in dieser Beziehung allerhand komische Menschlichkeiten. So erzählt z. B. Kellers Held in seiner Selbstbiographie, er habe an seine Mutter einen Brief geschrieben wegen der Wahl eines Standes. Natürlich kann Heinrich nun nicht wissen, was seine Mutter mit dem Briefe anfängt, und doch erzählt er in höchst naiver Weise lang und breit, sie sei mit dem Briefe zu diesem und jenem gegangen, und die guten Ratschläge, die seine Mutter von den alten weisen Herren bekam, teilt er nicht so mit, als habe seine Mutter ihm sie wiedererzählt, sondern als wenn er selbst dabei gewesen wäre.

Welche Unnatürlichkeiten, ja Widersinnigkeiten die mündliche Erzählung im Gefolge haben kann, geht aus folgenden Beispielen hervor. Die rührende Geschichte von Paul und Virginie wird bekanntlich von einem alten Manne einem Fremden vorgetragen. Nun kommt in der Erzählung auch ein Brief vor, den Virginie an Paul schreibt, und der alte Mann führt ihn folgendermaßen an:

Dieser Brief schilderte ihre Lage und ihren Charakter so gut, daß ich ihn fast wörtlich im Gedächtnis behalten habe.

Er hat ihn allerdings sehr wörtlich im Gedächtnis behalten! Erst kommt die etikettenmäßige Anrede, dann eine drei Seiten lange Herzensergießung, ferner der ordnungsmäßige Schluß und endlich gar noch ein Postskriptum. Nicht besser in Fieldings „Andrews“, wo auch eine alte Dame mehrere Briefe wörtlich auswendig behalten hat. Mit entzückender Wahrhaftigkeit und Genauigkeit erzählt sie den Zuhörern frischweg den Inhalt eines ganzen Briefes mit folgendem Schluß:

Madame

avec tout le respect in der Welt

Ihr serviteur très humble et tout dévoué
Bellannine.

Es geht doch nichts über ein so treffliches Gedächtnis!

Wenn dagegen in „Ssanin“ von M. Arzybaschew⁷⁾ ein Selbstmörder nur folgende Zeilen hinterläßt: „Wozu soll

⁷⁾ Deutsch von E. Wiebeck. Berlin, Hermann Seemanns Nachfolger, 1909. S. 324.

ich leben, wenn ich nicht weiß, wie ich leben soll? Solche Leute, wie ich, können der Menschheit kein Glück bringen“, so kann jemand diese wenigen Zeilen wohl behalten, und es war deshalb nicht nötig, Rjasanzew sagen zu lassen, er habe den Brief in sein Taschenbuch abgeschrieben.

In G. Kellers „Grünem Heinrich“ beruht die Jugendgeschichte auf handschriftlichen Aufzeichnungen des Helden. In der ersten Fassung sind dies von den 1694 Textseiten 935. Das „eingebundene Manuskript“ soll ein „mäßiges Büchlein“ gewesen sein, wie auf Seite 90 versichert wird. Das kann mit den 935 Seiten nicht gut in Einklang gebracht werden, und wenn auch in der zweiten Fassung die Jugendgeschichte stark verkürzt ist und das „Schreibebuch“, das sie enthält, nur noch 490 Druckseiten des Textes umfaßt, so muß dies als Manuskriptband doch noch einen anständigen Umfang gehabt haben.

Auch manche andere Dichter lassen ihren Helden oder ihre Heldin selbst ihre Erlebnisse mündlich oder schriftlich erzählen. So gibt Heinrich Sohnrey vor, Grete Lenz (in seinem gleichnamigen Werk), die er zufällig kennen lernte und für die er sich interessierte, habe ihm ihre Vergangenheit schriftlich geschildert. Aber wenn eine solche Niederschrift mehr als 400 Druckseiten einnimmt, so überkommt den Leser denn doch ein Zweifel an der Richtigkeit dieser Angabe. Da wäre es doch wohl besser zu sagen: „Grete Lenz hat mir ihre Vergangenheit erzählt; sie hat manches davon zu Papier gebracht und bei späteren Gelegenheiten hat sie mir noch vieles ausführlicher geschildert. Aus all diesen Mitteilungen ist dann das vorliegende Werk entstanden.“ Das würde jedenfalls viel glaubhafter klingen und auch den Anteil erkennen lassen, den der Verfasser doch sicher an der Ausarbeitung gehabt hat, selbst wenn ihm noch soviel schriftliches Material zur Verfügung gestellt wurde.

Die Manuskriptfiktion findet sich schon im „Don Quixote“ und später bei Wieland („Hexameron von Rosenhain“), Jean Paul („Hesperus“), Clemens Brentano („Godwi“) usw.

6. Briefe.

In der Stormschen Novelle „Kenate“ ist die Geschichte des Pastors Josias in seinen eigenen Memoiren bis zu einem

gewissen Punkte erzählt. Über das Ende sind wir noch im Unklaren. Am Schlusse aber wird das Dunkel über den weiteren Verlauf der Lebensschicksale des Helden durch einen längeren Brief gelichtet, der sich in den Nachlasspapieren eines längst Verstorbenen befindet und vom Dichter zufällig aufgefunden wird.

Briefe im Roman sind besonders deswegen beliebt, weil sich hier, ähnlich wie in Einlagen aus einem Tagebuch, Gelegenheit zu Betrachtungen mancherlei Art bietet. Auch kann durch Briefe der Charakter der betreffenden Person mit psychologischen Feinheiten dargelegt werden, die in einer anderen Form nicht gut möglich sind.

Der von Richardson geschaffene Briefroman wurde bei den Romantikern von Tieck in seinem „William Lovell“, von Arnim in „Hollins Liebesleben“ und von Brentano im ersten Teil seines „Godwi“ nachgeahmt.

Briefe von 100 Seiten Briefpapier schreibt man heutzutage wohl kaum noch, und doch läßt Wilhelm Jensen den Helden des Romans „Die Namenlosen“ einen solchen schreiben, weil er ihn eben als sein Sprachrohr benutzen will.⁸⁾

E. F. Meyer wandte die Briefform nur sehr spärlich an, Gottfried Keller dagegen häufiger, Heyse in den Novellen „Die beiden Schwestern“ und „Unheilbar.“

Ganze Romane und Novellen in Briefen waren früher nicht selten. Kleine Geschichten lassen sich in dieser Form zuweilen recht gut erzählen, aber bei größeren Romanen kann die Briefform wohl kaum Anwendung finden, ohne den Eindruck des Natürlichen empfindlich zu beeinträchtigen. Oder welchen Eindruck macht es, wenn Richardson, der diese Form zuerst einführte, die Schicksale Clarissas in 537 keineswegs kurzen Briefen erzählt!

Dem Leser unserer Zeit ist es in der Tat unverständlich, wie der Dichter eine so unpraktische Erzählform in so ausgedehnter Weise anwenden konnte. Die Geschichte Clarissas umfaßt einen Zeitraum von 293 Tagen. In dieser Zeit

⁸⁾ Th. v. Sosnosky: Technische Fehlgriffe in Romanen. Gegenwart. 1907. Nr. 18. S. 280.

schreibt Lovelace 153 Briefe von zusammen 1627 Seiten; Clarissa 144 Briefe von 1467 Seiten Inhalt. Das macht, wenn wir annehmen, daß jeder ein um den anderen Tag einen Brief geschrieben, für jede Person auf den Tag ein Pensum von etwa 20 Druckseiten! Dazu gehört nicht allein Schreibseligkeit, Zeit, Geduld, sondern auch ein ruhiges Gemüt. Ein Brief umfaßt 72 Seiten, ein anderer 42. Außerdem finden wir acht Briefe von 30—40, 33 von 20—30, 128 von 10—20 Seiten. Die Ungeheuerlichkeit liegt am Tage.

Ein kleineres, eng abgegrenztes Ereignis läßt sich recht gut in Briefen erzählen, aber ein umfangreicher Roman erfordert eine andere Form. Man muß auch berücksichtigen, daß das Brieffschreiben heutzutage nicht mehr so in der Mode ist, wie im 17. und 18., ja noch im Anfang des 19. Jahrhunderts. Freilich hat die Briefform einige unleugbare Vorzüge. Der Dichter kann durch Briefe die Tiefen der Seele weit mehr offen decken, viel feiner motivieren, als durch jedes andere Mittel. Die Briefform, die von Jean-Jacques Rousseau in der „Nouvelle Héloïse“ angewendet wurde, war als die absolut subjektive die einzig mögliche Darstellungsform für „Werthers Leiden“, den Roman, in dem die reine und absolute Subjektivität waltet. Schwerlich hätte Goethe in diesem Werk ein so meisterhaftes Seelengemälde schaffen können, wenn er nicht die Briefform gewählt hätte. Andererseits aber begibt sich der Dichter durch Anwendung dieser Form „der wirksamen Motive, daß wir sehen und erfahren, wie der Held in den Augen anderer erscheint; auch die gegebene Welt sehen wir nicht in verschiedenen Betrachtungsweisen, sondern immer nur, wie sie dem Schreibenden erscheint“.⁹⁾

So dürfte Erich Schmidt¹⁰⁾ beizustimmen sein, wenn er sagt: „Die Briefform taugt nicht für jeden Roman, sondern nur für bestimmte Charaktere und Situationen. Wo es darauf ankommt, uns die Tiefen inneren Lebens bloßzulegen und feines psychologisches Detail zu geben, ist sie sehr am Platze. Sie eignet nicht Romanen, welche das unruhige Handeln einer bewegten Zeit, kühne Taten, ein an drama-

⁹⁾ Auerbach, a. a. O., S. 18.

¹⁰⁾ Richardson, Rousseau und Goethe. Jena, Ed. Frommann, 1875. S. 78.

tischen Wechselfällen reiches Leben vorführen sollen“. Ein in der Welt herumgeworfener Mensch besitzt schwerlich soviel Geduld, die Lage so ausführlich darzustellen, wie die Gesetze der epischen Dichtkunst es erfordern. Oder ist wohl jemand imstande, kurz nach einem erlebten erschütternden Ereignisse es mit all der Kunst auszumalen, die der Roman erfordert?

Den Gefahren und Mängeln der Briefftechnik, die Blankenburg¹¹⁾ mehrfach hervorhebt und tadelt und die von den Verfassern von Briefromanen mit fortlaufenden Briefreihen kaum ganz vermieden werden konnten, ist Goethe im „Werther“ zuerst ausgewichen, indem er in die Briefe erzählende Stücke einschob. In diesen konnte mitgeteilt werden, was für das Verständnis des Lesers notwendig war, in den Briefen des Romans selbst aber unnatürlich erscheinen mußte.¹²⁾

Heinse bringt in „Laidion“ noch einen reinen Briefroman in der Form Richardsons, Rousseaus und ihrer vielen Nachahmer. Der „Ardinghello“ dagegen bedeutet einen Fortschritt; Heinse ist mit ihm den Winken Blankenburgs und dem Beispiel des „Werther“ gefolgt; er verbindet Briefe mit eingeschobenen erzählenden Partien.¹³⁾

Eine Einflechtung der Briefform in die einfach berichtende kann zuweilen von guter Wirkung sein. E. von Dinklage hat in den „Tollen Geschichten“ einen schönen Beweis davon geliefert.

Wenn aber die Briefform nun einmal angewandt werden soll, so muß man verlangen, daß kein Brief überflüssig sei, daß in keinem Briefe Unnötiges gemeldet werde und daß der Ton stets dem Charakter des Brieffschreibers angemessen sei.

7. Die Rahmenerzählung.

Unter R a h m e n e r z ä h l u n g¹⁴⁾ versteht man mehrere oder sogar viele Erzählungen, die durch einen Rahmen,

¹¹⁾ Versuch über den Roman. S. 285, 297—301, 520, 521.

¹²⁾ Riemann, a. a. O., S. 106.

¹³⁾ Dr. Edmund Rieß, a. a. O., S. 30.

¹⁴⁾ Moritz Goldstein: Die Technik der zyklischen Rahmenerzählungen Deutschlands. Von Goethe bis Hoffmann. Dissertation. Berlin 1906. — Hans Bracher: Rahmenerzählung und Verwandtes bei

d. h. eine oft an und für sich ganz unbedeutende Handlung eingeschlossen sind. Diese Form kommt schon im Orient vor, wo das Erzählen von Märchen und Geschichten seit alter Zeit sehr beliebt ist.

Die einfachste und nächstliegende Erfindung, um eine Anzahl Geschichten, Fabeln und dergleichen zu einer Art von Einheit zu fügen, ist die, daß das Erzählen unter der Fiktion einer Belehrung erfolgt. Diese Einkleidung findet sich bereits in der indischen Fabelsammlung „Hitopadesa“ („Heilsame Belehrung“) ¹⁵⁾. Ein König will seine Söhne in die Weisheit des Lebens und der Regierung einführen lassen; ein Weiser unterzieht sich der Aufgabe und erzählt seinen Schülern Fabeln, in vier Gruppen vereinigt, deren jede eine bestimmte Seite menschlicher Beziehungen beleuchtet. Am Ende sind die Königssöhne der Weisheit teilhaftig geworden.

Am bekanntesten wurde die Form durch die berühmte Märchensammlung „Tausend und eine Nacht“, wo die Einkleidung das Werk bis zum Ende beherrscht und eine gewisse Geschlossenheit in das Ganze hineinbringt. Die Vorstellung von der schönen, flugen Dezierstochter Scheherezade, die ihr Leben verwirkt sieht, wenn sie aufhört zu erzählen, ist ganz auf Spannungswirkung berechnet.

Auch in Boccaccios „Decameron“ sind die einzelnen Erzählungen durch einen Rahmen zusammengehalten, ebenso in dem „Heptameron“ der Königin von Navarra. In dem einen ist es die Pest, in dem andern eine Überschwemmung, die eine Gesellschaft an einem bestimmten Orte festhält, so daß man beschließt, sich zum Zeitvertreib Geschichten zu erzählen. Der Rahmen ist allerdings nicht künstlerisch ausgestaltet, und es fehlt ihm die novellistische Entwicklung. Das Gleiche gilt von den vielen Nachahmungen des „Decameron“ in den verschiedenen Literaturen.

Die deutschen Rahmenerzählungen von Goethe bis E. Th. A. Hoffmann sind zunächst aufzufassen als Versuche, die

G. Keller, C. f. Meyer und Th. Storm. Ein Beitrag zur Technik der Novelle. (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, herausgegeben von Prof. Dr. Oskar f. Walzel. Neue Folge, 3. Heft.) Leipzig, H. Haessel, 1909.

¹⁵⁾ Deutsch von Max Müller. 1844.

alte Novellenkunst wieder aufleben zu lassen. Goethe eröffnet den Reigen mit seinen „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten.“ Er bildete die Form des „Decameron“ nach, ohne auf sie Gewicht zu legen. Es war ihm mehr um die Gelegenheit zu tun, sich theoretisch über die Novelle auszusprechen. So gibt er denn im Rahmengespräch, das der Procuratornovelle vorangeht, eine Definition der Gattung, die er Novelle nennen möchte, wobei das Negative auf Rechnung der älteren Prosaerzählung zu setzen, das Positive aber auf seine eigene Novellenkunst zu beziehen ist.

Das Beispiel Goethes ahmte Wieland in seinem „Hexameron von Rosenhain“ (1805) nach. Tieck vereinigte eine Anzahl Märchen, Erzählungen, Schauspiele und Novellen durch ein ziemlich loses Band in seinem „Phantasmus“ (1812—1816). Die Personen der Einfleidung ergehen sich in langen theoretisierenden Gesprächen, aus denen meist der Ästhetiker herauspricht. Natürlich kommt dabei die ästhetische Gestaltung zu kurz. Die Absicht, den Rahmen für die Innenerzählung künstlerisch auszunützen, scheint Goethe gar nicht vorgeschwebt zu haben, denn er schließt die Geschichte fragmentarisch ab. Tieck ist bemüht, der Rahmenhandlung noch ein gewisses novellistisches Aussehen zu geben, indem er die Liebeserlebnisse von Friedrich und Adelhaid hineinbringt; im übrigen aber schließt die Geschichte ebenfalls matt und unvorbereitet ab.

Ein viel bewegteres und farbenreicheres Bild zeigt die Umkleidung in den „Serapionsbrüdern“ von E. Th. A. Hoffmann. Hier ist schon mehr wirkliches Leben; die Menschen sind von Fleisch und Blut, nicht bloß luftige Schemen wie bei Tieck. Aber auch Hoffmann macht den Rahmen zum Exerzierfeld seiner ästhetischen Theorien; allerdings wirkt die subjektive, mit Selbstironie durchsetzte Vortragsweise dieser seiner Ansichten über Kunstwerke weniger unkünstlerisch als der strenge Ernst bei Tieck.

Auch Wilhelm Hauff hat in seinen Märchen Rahmen angewandt, und z. B. im „Scheich von Alexandria“ auch stoffliche Beziehungen zwischen dem Rahmen und den Innenerzählungen angewandt, wie es ähnlich schon Wieland in der letzten Novelle seines „Hexameron von Rosenhain“ getan hatte.

Gottfried Kellers Rahmenzyklen „Züricher Novellen“ und „Das Sinngedicht“ sind die letzten Glieder der Kette von Rahmenerzählungen, die eine Vielheit von Erzählmotiven in eine Fiktion einschließen.¹⁶⁾ In beiden Werken finden wir eine grundlegende, das Ganze beherrschende Novellenhandlung. Die Binnengeschichten sind zumeist im Hinblick auf die Rahmenhandlung erfunden. Sie passen sich inhaltlich der leitenden Idee des Ganzen an. Sie bringen eine Fülle teils verzögernder, teils handlungsfördernder Elemente in die Hauptgeschichte hinein. Formal allerdings sind sie trotz ihrer Stellung zur Hauptidee vielfach ganz selbständig.

Es gibt noch andere Arten der einfachen Umrahmung einer Novelle. Der Dichter benutzt sie lediglich als eine passende Vortragsweise. Er möchte z. B. eine Begebenheit als Selbsterlebnis vortragen, weil der Ich = Vortrag ihm am geeignetsten erscheint, gewisse Seelenstimmungen wiederzugeben. Nun wird er eingangs eine Situation schildern und in dieser einen Erzähler auftreten lassen, der von den Dingen zu berichten weiß. Oder es scheint ihm wünschenswert, Menschen der Vergangenheit von ihren eigenen Schicksalen erzählen zu lassen, und zwar so, daß gleichzeitig die Gegenwart ihr Licht auf diese Vorgänge wirft. Dann greift er zur *Manuskriptfiktion*, d. h. er gibt vor, eine alte Handschrift gefunden zu haben, in der ein längst Verstorbener seine Erlebnisse aufgeschrieben habe. Diese Annahme kann ähnlich wirksam gemacht werden wie die eines mündlich vortragenden Erzählers.¹⁷⁾

¹⁶⁾ Eingehender handelt darüber Hans Bracher, a. a. O., S. 16 bis 45.

¹⁷⁾ Auch über diese beiden Arten handelt eingehender Hans Bracher in seinem angeführten Werke.

Sprache und Stil.

Was die Sprache betrifft, so ist die Prosa für den Roman das zweckmäßigste Darstellungsmittel. „Denn Rhythmus verwandelt alles in Gold, im Roman ist aber auch taubes Gestein nötig, die kleinen und kleinsten Züge in der Physiognomie der Natur des Menschen sind unentbehrlich nicht darum, weil sie klein und unbedeutend sind, sondern weil unsere realistische Anschauung sie verlangt.“¹⁾ Novellen in Versen kann man gelten lassen, falls der Dichter Talent hat, aber Romane in Versen sind unter allen Umständen ein Unding.

Die Prosa muß eine vollendet schöne sein, muß den Anforderungen, die die Bildung der Zeit an sie stellt, vollkommen entsprechen.²⁾

Wackernagel³⁾ bezeichnet die Prosa des Romans als eine Zwitterart zwischen prosaischer und poetischer Darstellung, als bloße Abart und Ausartung der epischen Poesie. Der Roman hat mit dem Epos Inhalt und Zweck gemein; er schöpft aus der Einbildung und für die Einbildung; mit der Prosa teilt er nur die äußere Form. Zwar ist nicht in Abrede zu stellen, daß die äußere Form des Romans mannigfach schon auf den Inhalt zurückwirkt: schon da ist dem Verfasser eines Romans bloß eben der prosaischen Form wegen manches gestattet, was dem eigentlichen Epiker verwehrt ist. Aber natürlich noch viel bedeutender ist der Einfluß, den umgekehrt das Wesen, den der dichterische Inhalt und Zweck auf die äußere Form ausüben, und so hat der Romanschreiber rücksichtlich

¹⁾ Mähly, a. a. O., S. 8.

²⁾ Abel: Le labour de la prose. Paris, Stock, 1902.

³⁾ A. a. O., S. 427.

seiner Darstellungsweise viel vor den übrigen Prosaiskern voraus. Nur die Forderungen des Wohlflangs, des poetischen Rhythmus fallen weg, sonst aber liegt der Stil des Romans dicht neben dem des Epos und ist gleich diesem durch die schaffende und wiederschaffende Einbildungskraft bedingt.

Inbezug auf den Stil kann es in diesem Kapitel natürlich nicht darauf ankommen, allgemeine Regeln zu geben, sondern nur das hervorzuheben, was den epischen Stil auszeichnen muß und was ihn charakterisiert.

Auszeichnen muß er sich durch Klarheit und Anschaulichkeit. Der Dichter will nicht belehren. Wer belehren will, kann verlangen, daß der Leser sich anstrengt, seinem Gedankengange zu folgen; er darf fordern, daß er innehält, um über das Gesagte nachzudenken. Der Dichter aber will nichts, als unsere Phantasie angenehm beschäftigen; er kann daher dem Leser durchaus keine Vorschriften machen, sondern er muß durch den Inhalt und die Form seines Werkes dahin zu wirken suchen, daß ihm der Leser ungezwungen alle Aufmerksamkeit schenkt. Demnach muß sein Stil von durchsichtiger Klarheit und höchster Anschaulichkeit sein.

Charakteristisch ist dem epischen Stile eine gewisse Ruhe- und Gleichmäßigkeit, die nur durch die leidenschaftliche Erregung der Personen unterbrochen wird. Eine lyrische Erhebung ist nach dem Gesetze der Objektivität unstatthaft; die dramatische Form wird durch die Herrschaft, die der Dichter über die Personen ausübt, unmöglich gemacht. Jeder Auftretende erhält erst dann das Recht, sich redend oder handelnd einzuführen, wenn der Dichter ihm die Erlaubnis gegeben hat. So hält der epische Stil die Mitte zwischen dem lyrischen und dramatischen.

Gerade deshalb aber sind Abweichungen nach beiden Seiten leicht möglich. Der Dichter verläßt, angeregt von seinem anziehenden, erhebenden, rührenden oder erhabenen Gegenstand, gern die objektive Ruhe, um mit lyrischem Schwunge die Form dem Inhalte angemessen zu gestalten. So schleichen sich lyrische Elemente in den epischen Fluß.

Eine Abweichung ins Dramatische ist minder leicht zu befürchten, sobald die Erzählung des Dichters mit den Reden im

Gleichgewicht steht und die äußere Handlung einen angemessenen Raum einnimmt. Einen Roman aber jetzt noch in rein dramatischer Form schreiben zu wollen (wie man es im 18. Jahrhundert tat) wird wohl niemand mehr im Ernste einfallen.

Da Sprache und Ton der Darstellung sich eng an Inhalt und Ideen anzuschließen hat, so konnte Jean Paul die Romane in eine hohe, niedrige und mittlere Gattung einteilen und gleichsam einen italienischen, niederländischen und deutschen Stil unterscheiden. Wenn man auch heutzutage die letzten Bezeichnungen nicht mehr gelten lassen wird, so ist die Unterscheidung selbst doch interessant genug, um hier verzeichnet zu werden.

In der ersten Gattung erfordert der höhere Ton ein Erheben über die gemeinen Lebenstiefen: Schilderung der höheren Stände, in der Ausführung mehr plastische Kraft als malerische Individualisierung, natur- oder historisch-ideale Landschaften, hohe Frauen, große Leidenschaften. Als Beispiele gelten u. a. „Werther“, „Der Geisterseher“, Klingsers und Chateaubriands Romane.

Umgekehrt befaßt sich der sog. niederländische Stil mit der alltäglichen, häufig die Komik herausfordernden Wirklichkeit. Er ist ein Gegenstück zur niederländischen Genremalerei in der individuellen Schilderung von Dingen, Personen und Begebnissen. So findet man ihn z. B. bei Sterne; Beyer nennt als treffliches Muster Jean Pauls eigenen Roman „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke, oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten Siebenkäs im Marktsflecken Kuh Schnappel“. Der Humor hilft in solchen Stoffen, der Darstellung einigen poetischen Reiz zu geben. Hauptstadt und König, Dorf und Bauer bequemen sich, wie Jean Paul weiter ausführt, der romantischen Behandlung leichter als der Marktsflecken, wie auch Trauerspiel und Lustspiel beide leichter sind als das bürgerliche Schauspiel. Daher ist die mittlere Gattung des „deutschen“ Stils die schwierigste; die hier geschilderten Verhältnisse liegen nämlich in der Regel sowohl dem Dichter wie dem Leser zu nahe, als daß sie die nötige poetische Verklärung verträgen. Hippel, Engel, Fielding geben Proben dieses Stils.

Den erzählenden Stil hat man auch in einen *naiven*, einen *ironischen* und einen *sentimentalen* eingeteilt.

Diese drei Stilarten hängen innig zusammen mit der Eigenart des Dichtergeistes. Wo sich Phantasie, Gefühl und Verstand in schöner Harmonie zusammen finden, da haben wir den *objektiven Stil*. Er ist Eigentum des *naiven* Dichters oder eines solchen, der ihm in den Zeitaltern der Kultur am nächsten kommt. Der naive Dichter geht ganz in seinem Stoffe auf und gewinnt so die ihm eigene künstlerische Darstellungsweise.

Wiegt dagegen von diesen dreien, den Dichter bildenden Kräften, der Verstand vor, so ist der *ironische Stil* das Ergebnis. Der Dichter erhebt sich gleichsam über seinen Stoff. Er sieht weiter, als die von ihm dargestellten Personen, sein Horizont ist unbeschränkt, während der Blick seiner Personen auf dem Nahen haften bleibt. Seine Miene zeigt deshalb gern etwas gutmütig Spöttisches, er nimmt aber an den Schicksalen seiner Personen herzlichen Anteil.

Ein durchgängiger ironischer Stil wird schließlich *unleidlich*. Es muß deshalb des Dichters Streben sein, ihn den verschiedenen Stadien der Entwicklung anzupassen. Trefflich handhabt Eliot den ironischen Stil in ihrem Roman „Die Mühle am Fluß“. So lange die Hauptpersonen noch Kinder sind, macht die Dichterin uns mit gutmütigem Spott auf die guten und schlechten Seiten derselben aufmerksam. Ihre Lippen umschwebt ein launiges Lächeln, wenn einer ihrer Lieblinge irgend eine Torheit begeht. Aber die Kinder werden größer, sie werden den Stürmen des Lebens ausgesetzt, ihr Charakter bewährt sich. Nun bekommt die Dichterin selbst Respekt vor ihren Zöglingen. Sie wird ernst und steht den jungen Herzen als treue Ratgeberin zur Seite.

Wo endlich das Gefühl über Phantasie und Verstand triumphiert, da kommt der *sentimentale Stil* zum Vorschein. Der Dichter steht gleichsam unter seinem Stoffe und schaut mit Ehrfurcht zu ihm hinauf. Sein Gegenstand begeistert ihn, er ist mehr Redner als Erzähler; er kennt die Wirkungen der Rhetorik und sucht mit ihren Mitteln zu wirken, die Gesetze der Objektivität sind ihm fremd.

Anzweifelhaft entspricht der objektive (naive) Stil dem Wesen der erzählenden Dichtkunst am meisten. Er verleiht dem Kunstwerk einen hohen Grad von Selbständigkeit. Zugleich aber bekundet er, daß der Dichter den höchsten Gipfel seiner Kunst erreicht hat.

Die Prosa, wie sie Goethe im „*Werther*“ zuerst gab und im „*Wilhelm Meister*“ noch objektiver feststellte, wurde die mustergültige des Erzählens. Wir glauben die leise Bewegung der Lippen zu sehen, mit denen der Dichter die Worte artikuliert, während er schreibt; alle Angefügigkeit der Con Verbindung ist vermieden, und darum läßt sich diese Prosa so bequem laut lesen, und es ist vom mündlichen Erzählen ein so voller Brustton darin, daß der Leser immer wach bleibt. Für alles Empfinden und alles Schauen ist hier das einfach zutreffende Wort gegeben; es ist hier keine Spur von jener superlativen Steigerung, die sich nie genug tun zu können glaubt und sich doch bequemlich abfindet. Nichts ist gesucht, alles ist gefunden.⁴⁾

Aber die Sprache sagt Hermann Hesse in den bereits erwähnten Gedanken bei der Lektüre des „*Grünen Heinrichs*“: „Auch sie wurzelt bei jedem Dichter in ihrer Zeit, und mancher kleine Zug wird späteren Zeiten unverständlich, fremd und vielleicht lächerlich werden. Die Prosa Kellers ist wohl seit Goethe die einzige haltbare Schöpfung auf diesem Gebiet. Er hat tief aus den Quellen der heimatischen Mundart geschöpft und sich dadurch vor der scheinbaren Allgemeingültigkeit jener heimatlosen, volkslosen Sprachschönheit bewahrt, die gar leicht zu lernen ist und gar schnell veraltet. Aber er hat weder Dialekt geschrieben noch sonst durch unverfeinerte Originalität zu wirken gesucht. Er hat aus der Volkssprache, mit der sein Wesen verwachsen war und die er täglich sprach und sprechen hörte, die nur einer Vulgärsprache eigene hinfällige Farbigkeit und Drahtik in eine aus Überkommenem und Persönlichem erschaffene Kunstsprache herüber gerettet, wie außer Luther und Goethe kein anderer deutscher Prosaschreiber. Daher die Säftigkeit und Frische des einzelnen Ausdruckes, die oft sprich-

⁴⁾ Auerbach, a. a. O. S. 22.

wortartige Anschaulichkeit der Sätze. Das ist der Sprache des Volkes abgelernt. Die Art aber, wie seine Sätze gebaut sind und wie sie aneinander hängen und auseinander hervorstechen, konnte er vom Volk nicht lernen. Die wäre ohne ein überaus feines Gefühl für Rhythmus sowohl wie für Tektonik, und ohne ein dankbar bescheidenes Lernen bei den Alten nicht möglich gewesen. Ich las große Teile des „Grünen Heinrichs“ laut, und ich fand auf vielen hundert Seiten kaum zwei Zeilen, die im Sprechen nicht durchaus wohlklingend, natürlich und vollkommen klangen. Das ist etwas, was man bei dem Originellsein-wollen so vieler moderner Autoren fast niemals findet. Schon äußerlich zeigt Kellers Sprache eine beruhigende Sicherheit des Flusses, man findet keine Sätze ohne Zeitwort, wie sie jetzt beliebt sind, kein Nebeneinander von verblüffender Kürze und stürmisch lyrischer Rhetorik. Vielmehr findet man gleichmäßig lange, schön strömende und dem natürlichen Atem und Herzschlag gemäße Sätze und Satzteile, die jedermann ohne Vorbereitung bequem und schön vorlesen kann, und ein Verbinden der Sätze durch einfache, kaum bemerkte Bindewörter, deren feine Wahl und wohligen Reiz man wie etwas Selbstverständliches hinnimmt, während sie in jeder Prosa unendlich wichtig sind. Und schließlich ist vielleicht die Hauptsache das Verzichten auf jede verwässernde Umschreibung, der Reichtum an kernvollen Zeit- und Hauptwörtern vor allem. Unsere Dichtersprache krankt an einem argen Hang, Farbigkeit und Feinheit des Ausdruckes namentlich in Adjektive und Adverbien zu legen statt in die Hauptwörter, und sich unter Umgehung der wertvolleren Zeitwörter mit den Hilfsverben Sein und Haben zu begnügen. Von dieser Verarmung zeigt Kellers Sprache keine Spur. — Vielleicht klingt das ein wenig kleinlich und schulmeisterlich. Aber es kann nichts schaden, wenn diese Dinge je und je wieder gesagt werden. Durch das Beachten der Technik Goethes und Kellers kann ein kleiner Dichter niemals ein großer werden, aber auch wir Kleinen können lernen und uns ein wenig steigern, und gewiß hat Keller auch nicht selber alles aus dem Ärmel geschüttelt, sondern manchen Satz und manches Wort öfters umgewendet und wieder verworfen, ehe das Rechte da stand. Denn der „Grüne Heinrich“, wie er jetzt vorliegt, ist ja das Werk eines halben Lebens, seine Umarbeitung

und jetzige Redaktion ist unter Mühen und mancherlei Verdruß entstanden, und doch sieht das Ganze so aus, daß wer die anfängliche Fassung nicht kennt, das Werk als eine ganz frisch und unmittelbar entstandene Schöpfung ansieht.⁵⁾

Die Prosa muß schön sein, ohne rein poetisch zu werden. Eine poetische Prosa ermüdet den Leser mehr als ein langes Gedicht.

Den Eindruck der echten Objektivität macht eine geniale Einfachheit der Sprache, frei von Geziertheit und falschem Pathos. Die Sprache des Romans ist eine veredelte Prosa; sie darf nicht sprungweise lyrisch, rhetorisch oder erhaben werden, sondern höchstens stufenweise mit dem Gegenstand sich erheben und ändern. In allem dem sollte nicht mehr geschehen, als wir etwa bei Goethe finden. Die nüchterne Prosa der Alltäglichkeit, ebenso die ausgeprägt wissenschaftliche oder gar mathematische Ausdrucksweise (wenn z. B. nach Metern und Kilometern gemessen wird) ist zu vermeiden.⁶⁾

Die Handlung soll nicht einfach in der Sprache erzählt werden, wie man im gewöhnlichen Leben irgendein Ereignis erzählt. Gerade die Schriftstellerinnen, die minderwertige Blätter mit Unterhaltungsfutter versehen, haben die Gewohnheit, ohne jeglichen Stil Geschichten zu erzählen.

Bei Gustav Frenssen⁷⁾ trägt die Sprache das Gepräge des uraltvolksmäßigen, den treuherzigen Märchenton, auch da, wo von den Geschehnissen des modernen alltäglichen Lebens die Rede ist, so sehr, daß wie selbstverständlich volksmäßige Ausdrücke in die hochdeutsche Sprache der Dichtung hinüberwandern. Daher das Naive der Schilderung, das scheinbar Kunstlose, die geradezu homerischen Vergleiche: „seine Verhältnisse waren wie vertesselttes Mädchenhaar, in das böse Buben Kletten geworfen haben,“ um eins von hundert zu nennen, denn Frenssen besitzt einen fast unerschöpflichen Reichtum an Bildern und oft sehr überraschenden Vergleichen. Er darf verschwenderisch sein, so reich ist er.

⁵⁾ März. 1. Jahrgang. 5. Heft. S. 457—459.

⁶⁾ Gietmann: Poetik. S. 269.

⁷⁾ Dr. Richard Kinde, a. a. O. S. 4.

Es genügt nicht, die Bauern und Arbeiter mangelhaft sprechen zu lassen oder Dialektbrocken in ihre Rede zu mischen, man muß auch berücksichtigen, was ihrem geistigen Gesichtskreis entspricht und nur die Ausdrücke anwenden, die ihnen tatsächlich geläufig sind.⁸⁾

Die Verwendung der Mundart erfordert eine ganz besondere Sorgfalt, da ein Zuviel leicht das Verständnis beeinträchtigt. Man kann auch sehr wohl ganz darauf verzichten und doch die Sprache dem Charakter der Personen anpassen.⁹⁾

Gottfried Keller schreibt (in einem Brief an Kuh vom 28. Juni 1875) über Mundart und Heimat: „. . . Reuter ist mir sehr wertvoll und lieb; er war eine reiche Individualität und hatte alles aus erster Hand der Natur. Auch das Idiom stört mich an sich nicht. Denn durch solche energische Geltendmachung der Dialekte wird das Hochdeutsch vor der zu raschen Verflachung bewahrt. Seine eigene Beschränktheit für den Dialekt kommt bei allen Dialektdichtern vor und ist, glaube ich, notwendig, weil nur dadurch sie zu Virtuosen darin werden. Es braucht einen Fanatismus, um der gemeinen Schriftsprache so den Rücken kehren und seine Sache unverdrossen durchführen zu können. Langweilig ist freilich dabei das Geschwätz der Verehrer, als ob die Herrlichkeit ganz unübersehbar wäre und durchaus nur in der Ursprache genossen werden müsse. Damit bewundern sie nur ihre eigene plattdeutsche Hausprache. Ich habe noch nicht eine Seite von Reuter gelesen, die man nicht ohne allen Verlust sofort und ohne Schwierigkeit hochdeutsch wiedergeben könnte. Allein zu solchen Äußerungen machen die Reuterphilister gerade so mitleidige Gesichter, wie Philologen, wenn einer sagt, daß er den Homer nicht griechisch, sondern nur in Vossens Übersetzung lesen könne; und ist das doch noch etwas ganz anderes. In Zürich haben wir einen solchen Dialektvirtuosen, der hat den Robert Burns in den Züricher Landdialekt übersetzt und behauptet, nur in diesem werde der schottische Dichter wieder genießbar.“

⁸⁾ Über den Argot vgl. Adrien Timmermans: *L'esprit de l'argot*. *Mercure de France* 1903. Bd. 48, S. 593—616.

⁹⁾ Über die Mundart in der schönen Literatur vgl. *Die Dichtkunst von Tony Kellen*. S. 84—90.

Der Dialekt ist nur da am Platze, wo er zur Charakterisierung von Land und Leuten beitragen kann. Es läßt sich nicht bestimmen, in welchem Umfang er anzuwenden ist, denn dabei kommt es hauptsächlich auf das Können des betreffenden Schriftstellers an.

Mit Recht sagt Wilhelm von Polenz: „Die eigentliche Domäne für den Dialekt ist der große soziale Roman. Dort ist für die Schilderung der einzelnen Volksklassen und Stände, ihre Sitten, Anschauungen, ihre Denkweise die Anwendung des Dialektes einfach unentbehrlich. Hier ist die Mundart Mittel zur Charakteristik der Menschen, der Zustände und des Milieus. Wie er seine Leute sprechen läßt, daran allein kann man die Kraft und Vielseitigkeit eines Autors erkennen. Jede Person sollte im Buche ihre Sprache für sich reden, wie es jeder Mensch im Leben tut. Und wie jedes einzelne Individuum seine eigene Mundart, so hat jeder Kreis von Menschen: Studenten, Offiziere, Geistliche, Ärzte, Junker wieder über die Grenzen der Sprachgebiete hinweg seine besonderen Eigentümlichkeiten der Ausdrucksweise. Und das erscheint mir als das Entscheidende: Dialekt ist nicht bloß ein philologisch-ethnologischer Begriff, es ist eine individuelle, gewissen Menschengruppen eigentümliche Form, zu denken, zu fühlen, anzuschauen und dem entsprechend sich auszudrücken.“

Wilhelm Hauff war einer der ersten, die mit Vorteil für die Charakterisierung von Zuständen und Personen das Mundartliche zu verwerten wußten. Dadurch wurde es ihm möglich, in seinem „Lichtenstein“ die Gestalten der Pfeifersfrau und Bärbels für uns wahrscheinlich zu machen, ihre köstliche Naivität zur Geltung zu bringen; so allein vermochte er uns ein anschauliches Bild von der buntscheckigen Zusammensetzung der damaligen Soldateska zu geben.¹⁰⁾

Richard Bredenbrücker schreibt in seinen Dorfgeschichten den tirolischen Dialekt nicht so wie er gesprochen wird, sondern er mildert ihn zugunsten der Lesbarkeit. Es ist ja auch nicht nötig, sich slavisch an die Aussprache des Volkes zu halten,

¹⁰⁾ Paul Sommer: Erläuterungen zu Wilhelm Hauffs Lichtenstein. Leipzig, Hermann Beyer, 1906. S. 112.

denn es genügt, den eigentümlichen Satzbau, die besonderen Ausdrücke und Redewendungen beizubehalten.¹¹⁾

Im Satzgefüge beobachtet Goethe eine Schrittmäßigkeit — ein eigens von ihm geschaffenes treffendes Wort, — so daß der Leser leicht und bequem mit fortwandelt. Es ist weder der kurzgehackte moderne Stil, der immer von einem Punkt zum andern springt, noch der latinisierende langatmige, der gern alles in einem Satze mit vollgestopften Zwischensätzen unterbringt.¹²⁾

Sehr treffende Bemerkungen macht Jakob Wassermann in seiner „Kunst der Erzählung“ (S. 17 ff.): „Wer sprachliches Gefühl und ein aufmerksames Ohr besitzt, wird wissen oder unbewußt schon früh empfunden haben, daß die vorzüglichste Schönheit unserer Sprache in ihrem Vermögen liegt, eine organisch-gegliederte, gleichsam lebende Periode zu bilden. Der Gedanke, die Vorstellung entsteht und kommt zur Erscheinung durch Hauptwort und Zeitwort; das Beiwort tritt heran, um zu verdeutlichen oder zu schmücken, eine zweite Vorstellung oder Handlung will die erste begründen und weiterführen und der Nebensatz ist geboren, an dem sich dieselben Erscheinungen vollziehen wie im Hauptsatz, nur abgetönt, verkleinert, gemildert. Darin liegt der Rhythmus der Prosa: das An- und Abschwellen des Tones und der Betonung, die gegenseitige Beziehung von Sätzen und Satzteilen untereinander, die freie und eigenbewegliche Anpassung, die Fülle des Ausdrucks bei größter Sparsamkeit mit dem Wort. Die eigentümlichste Kraft der deutschen Sprache ruht im Zeitwort: dieses auszubilden, zu formen, gewissermaßen zu isolieren, kennzeichnet den guten Prosaisten, während der mittelmäßige sich mehr auf das schmückende Beiwort verlegt, — ganz natürlich. Prüfe doch den Stil unserer guten Erzähler auf diesen Umstand hin: wie das flutet und in majestätischer Ruhe hinfließt, immer bewegt und immer gegen ein erreichenswertes Ziel bewegt. Das Beiwort wirkt erstarrend und ist nur mit Vorsicht zu gebrauchen, und nur die anschauende Phantasie

¹¹⁾ Über Stifters sprachliche Technik vergleiche Ernst Bertram: Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik. Dortmund, Fr. Wilh. Ruhfus, 1907. S. 110—160.

¹²⁾ Auerbach, a. a. O. S. 46.

kann es an den rechten Platz stellen; das Verbum belebt und ist das eigentliche motorische Element im Satzbau. Es ist stets interessant, den guten Erzählerstil lediglich auf seinen sprachmelodischen Gehalt hin zu prüfen, sich zu überzeugen, wie die Periode der Atmung entspricht, wie sinnvoll gegliedert Satz und Nebensatz auftreten, und wie der Gesang abläuft, wenn der Absatz zu Ende ist."

Man vermeide *triviale Ausdrücke und Redewendungen*, wo sie nicht unbedingt notwendig sind. Wenn z. B. Paul Heyse („Kinder der Welt“, 1. Buch, 12. Kapitel) von dem Bild eines hypochondrisch blickenden Mannes mit grauem Haar sagt: „Auf dieser gefurchten Stirn und gepressten Lippe stand deutlich zu lesen, daß dem Original die Sorge für seinen Unterleib zeitlebens das Wichtigste gewesen war“ — so hätte er dieses doch auch sicher in anderen Worten sagen können.

Lächerlich ist die Manie gewisser Schriftsteller und besonders auch Schriftstellerinnen, *fremd wörter* zu gebrauchen, wie z. B.:

„Seine Schwiegertochter hatte heute mehr als je die *Airs* einer Fürstin angenommen.“ (E. Werner: „Glück auf!“ S. 59.)
„Dieses unerwartete *Tete-a-tete*“ (ebenda S. 71, müßte zum mindesten heißen: *tête-à-tête*.)

... obwohl über der ganzen Erscheinung Sobolefskoi's eine etwas weichliche, beinahe weibische *Suavität* lag“ ...
(Nataly von Eschstruth: „Hofluft“, S. 13.)

Der Kammerdiener wandte sich sehr *ostensibel* sofort wieder einer Lektüre zu.“ (Ebenda S. 18.)

Auf einer Seite der „Hofluft“ von Nataly von Eschstruth finden sich folgende Ausdrücke (S. 28):

Entgegenkommen auf seine *Passionen* ... Augen seiner Gemahlin, welche durch ihren geistlosen Ausdruck jeglichen *Charm*s verlustig gingen ... eine unendliche fast *exaltierte* Freude. (Außerdem noch verschiedene Fremdwörter, die schon ziemlich allgemein in den Sprachgebrauch übergegangen sind.)

Georg Hirschfeld schreibt in seinem Roman „Hans aus einer anderen Welt“ (S. 151):

„Er begann mit *Élan* von der Oper zu sprechen, die sie abends besuchen wollten.“

Élan ist nicht etwa eine Person, wie man auf den ersten Blick glauben könnte, sondern das französische *élan*, das

übrigens ein Franzose in diesem Zusammenhang kaum gebrauchen würde.

Hier soll auch noch einer Schrulle so mancher unserer Romandichter gedacht werden, die nicht selten dazu beiträgt, ihre Werke ungenießbar zu machen, nämlich das namentlich in erotischen Romanen übliche Verfahren, die einfachsten Dinge in einer fremden Sprache zu nennen. So gebrauchen Sealsfield, May u. a. für Maultiertreiber Anico, Ingenieur Engineer, Eisenbahner Rail-rovers, Krämer, Händler Pedlar, Festtag Dia de fiesto, Dienerschaft Servidundre, Vorarbeiter Firsthands, Herz Corazon, Stern Estrella, Was fehlt Dir? que es este? und die Übersetzung steht unter dem Texte. So gibt es manchmal auf einer Seite sechs Erklärungen. Und es ist in den meisten Fällen durchaus keine Notwendigkeit vorhanden, diese Ausdrücke aufzunehmen.

Kleine stilistische Entgleisungen wird man selbst bei den besten Dichtern und Schriftstellern aller Nationen finden können. Man darf aber Metaphern nicht zu streng beurteilen, wenn sie dem genauen Buchstaben nach nicht ganz richtig sind. In der Schlusszene des 5. Aktes des „Misanthrope“ heißt es z. B.:

Pourvu que votre cœur veuille donner les mains
Au dessein que j'ai fait de fuir tous les humains.

Wir möchten ja heutzutage keinem Dichter raten, dieses Bild wieder zu gebrauchen, wenn man aber berücksichtigt, wie zu Molières Zeit der Ausdruck Herz so häufig zur Bezeichnung der Person gebraucht wurde, wird man das Bild gar nicht als so ungeheuerlich betrachten, wie man es in neuester Zeit dargestellt hat. Wer sich in den Geist der klassischen französischen Literatur versenkt hat, wird jene Stelle lesen oder hören, ohne Anstoß daran zu nehmen.

Man hat auch viel über den Vergleich gespottet: „Ihre Hand war kalt und feucht wie die einer Schlange.“ Man bezeichnet bekanntlich eine falsche Person als eine Schlange, und es ist sicher, daß sowie der Verfasser den Vergleich ohne nennungslos geschrieben, auch viele Leser darüber hinweggleiten werden, ohne das Unrichtige darin zu bemerken. Damit sollen aber derartige Vergleiche durchaus nicht empfohlen werden.

Schlimmer steht es jedenfalls mit folgendem Satz aus der Erzählung einer Wiener Tageszeitung: „Gruscha aber, diese Perle, glitt wie eine S c h l a n g e hin, ohne sich zu rühren, und wie das M a r f aus einem K n o c h e n in den anderen rann.“

Nicht viel besser ist die Phrase von Francisque Sarcey: „In der S t i m m e des Frä. Marguerite Ugalde machte sich die H a n d ihrer Mutter bemerkbar.“ Der Kritiker Albert Wolff schrieb sogar: „Das Talent der Frau Judic ist eine T i n t e n = f l a s c h e, an die man das S e z i e r m e s s e r nicht zu sehr anlegen darf, weil man sonst auf dem Grunde nur ein Häufchen A s c h e finden würde.“

Henri Monnier läßt seinen Helden Josef Prudhomme Phrasen reden wie: „Der Staatskarren schwimmt auf dem Krater eines Vulkans.“ Daher wird noch heute Prudhomme täglich in den französischen Zeitungen zitiert, wenn man eine derartige mißglückte Ausdrucksweise charakterisieren will.

Ebenso schlimm wie stilistische Entgleisungen sind W i = d e r s p r ü c h e infolge von Unachtsamkeit. So läßt Walter Scott einmal im „Antiquary“ die Sonne im Osten untergehen. In Thackerays Roman „Vanity Fair“ fährt der Oberst Crowley in einer Droschke, obschon es zu der geschilderten Zeit solche Beförderungsmittel noch nicht gab. Noch schlimmer ist aber ein Versehen in Thackerays „History of Henry Esmond“; dort wird im 6. Kapitel berichtet, daß der ehrwürdige Dean of Winchester gestorben ist, und im 9. Kapitel schreibt er noch einen Brief! Rider Haggard erzählt in der Geschichte vom „Boer War“ von einem Knaben und macht aus ihm einen Erwachsenen und Vater zweier Kinder, obschon er nach seinen Angaben kaum zwölf Jahre alt sein kann. Auch geographische Irrtümer sind nicht selten. So verlegt der Novellist Quiller Couchin in seiner Erzählung „Dead man's rock“ Bombay von der Westküste Vorderindiens nach der Ostküste, also an die Bai von Bengalen.

Solche Verstöße wird der gewissenhafte Romandichter unter allen Umständen zu vermeiden suchen.

X.

Die Einteilung.

So wie ein Epos einzelne Gesänge umfaßt, ist ein Roman in der Regel in **B ü c h e r** und **K a p i t e l** eingeteilt. Die Entwicklung des Ganzen bedingt oft von selbst eine Einteilung, wie die des Dramas in Akte.

Früher umfaßte ein Roman gewöhnlich eine größere Anzahl von Kapiteln, von denen meist jedes eine besondere Überschrift erhielt. Oft wurde auch noch jedem Kapitel ein Motto vorgesetzt.

Die neueren Schriftsteller verzichten zumeist auf Motto wie auf Kapitelüberschriften. Wenn aber einzelne auch noch die Einteilung fortfallen lassen und höchstens an einigen Stellen einen neuen Abschnitt durch einen Strich kennzeichnen, so dürfte man damit doch wohl zu weit gehen.

Die Einteilung in Kapitel liefert dem Leser Anhaltspunkte für die Ruhepausen, und sie erhöht damit auch die Übersichtlichkeit, was bei umfangreichen Werken gewiß dankbar zu begrüßen ist.

Ein Kapitel soll tunlichst eine in sich abgeschlossene Handlung enthalten. Deshalb ist es nicht richtig, einen solchen Abschnitt in eine Reihe von Kapiteln zu zerlegen, wie es z. B. Thomas Mann tut. Der 1. Teil seiner „Buddenbrooks“ enthält 10 Kapitel, aber diese hängen so miteinander zusammen, daß sie eigentlich nur ein Kapitel bilden sollten.

Ob man den einzelnen Kapiteln eine **Ü b e r s c h r i f t** geben soll? Darauf kommt es wenig an. Zur Zeit der Romantiker waren Überschriften ziemlich allgemein üblich. Auch in unseren Tagen findet man solche noch oft, doch sind die Romane jetzt häufiger, deren Kapitel einfach numeriert sind.

Wieland gibt im „Don Sylvio von Rosalva“ und im „Agathon“ den Kapiteln Überschriften, in denen nicht allein der jeweilige Inhalt des Kapitels zusammengefaßt, sondern oft auch mit Sterneschem Humor der Leser geneckt wird. Ähnlich verwendet Heinse die Überschriften in der „Laidion“. ¹⁾

Auch Goldsmith hat im „Prediger von Wakefield“ alle Kapitel mit Überschriften versehen, zum Teil sogar mit recht langatmigen, wie z. B. folgende:

18. Kapitel. Glück und Elend sind in diesem Leben mehr von der Klugheit als von der Tugend abhängig. Zeitliches Übel oder Wohlergehen betrachtet der Himmel als Dinge, die an sich unwichtig und seiner Sorgfalt im Verteilen nicht würdig sind.

Solche Überschriften sind jetzt höchstens noch in ausgesprochen humoristischen Romanen zulässig.

Alexander Dumas der ältere setzte über jedes Kapitel entweder eine Überschrift oder eine Anzahl Stichworte, zuweilen sogar zwanzig Zeilen und mehr umfassend, die gewissermaßen ein Résumé des Kapitels bildeten, doch ohne gleich den ganzen Inhalt zu verraten.

Die einzelnen Kapitel sollen räumlich und zeitlich möglichst abgerundet sein, doch läßt es sich häufig nicht umgehen, in einem Kapitel die Ereignisse aus verschiedenen Orten und verschiedenen Zeiten zu vereinigen. Man hüte sich aber, die Erzählung so zu verhacken, daß einzelne Kapitel aufhören, wo gar kein Ruhepunkt in der Handlung ist.

Im „Wilhelm Meister“ zeigt sich zuweilen der lange Zeitraum seiner Ausarbeitung. Der Dichter beginnt oft mit einer allgemeinen Betrachtung, um sich und den Leser wieder frisch in die Stimmung und die Lage zu versetzen, aber diese Betrachtungen sind stets zur Sache gehalten und fügen sich leicht in die gelassene, nicht eilfertig dem Ziele zudrängende Vortragsweise. ²⁾

Ein Kunstwerk soll für sich selbst sprechen, deshalb sind **V o r r e d e n** bei einem Roman in der Regel überflüssig.

¹⁾ Dr. Edmund Kieß, a. a. O. S. 9.

²⁾ Auerbach, a. a. O. S. 41.

Der Titel.

Die Wahl eines Titels bereitet dem Verfasser oft ebenso ernste Sorgen wie dem Verleger, der häufig der Ansicht ist, daß „der Titel das Buch verkauft“. Deshalb verdient auch der Titel etwas eingehender besprochen zu werden. Dies geschieht wohl am besten in Form eines historischen Rückblicks, der uns manches erklären wird, denn die Titelblätter sind wertvolle Dokumente für den Wandel des Geschmacks, wie für die Entwicklung, nicht bloß dessen, was man schrieb, sondern auch wie man schrieb.

Im klassischen Altertum benutzte man den Titel eines Buches noch nicht als Reklameschild, obschon es auch damals schon hübsche Titel gab. Auch bis zur Erfindung der Buchdruckerkunst legte man auf die Titel wenig Wert. Die ersten Wiegendrucke hatten noch kein besonderes Titelblatt. Der erste, der einem gedruckten Werke ein solches beigab, war wahrscheinlich der Kölner Drucker Arnold Therhoernen (in einem 1740 erschienenen Sermo). Die Mode eines eigenen Titelblattes verbreitete sich dann übrigens schnell.¹⁾

Die Mode des langen Titels hatte ihre Blütezeit im 17. und 18. Jahrhundert.²⁾ Das Titelblatt eines jener politischen Romane des 17. Jahrhunderts, die die „bittere Aloe der Wahr-

¹⁾ Dr. Heinrich Meisner: Büchertitelmoden. Zeitschrift für Bücherfreunde. 8. Jahrgang (1904/05), S. 38—45. — Heinz Grevenstett: Romantitel. Velhagen u. Klasing's Monatshefte. 24. Jahrgang, Oktober 1909. S. 221—224. — S. R. Nagel: Die Technik des deutschen Romantitels. Das literarische Deutsch-Österreich. V, Nr. 7.

²⁾ Im Nachfolgenden geben wir mit freundlicher Erlaubnis des Verfassers zum größten Teil eine hochinteressante Studie „Die Mode im Buchtitel“ wieder, die Dr. Rudolf Fürst im „Literarischen Echo“ (3. Jahrg. 1900/1901, Heft 16, Sp. 1089—1098) veröffentlicht hat.

heit mit dem Honig der angedichteten Umstände verfließen sollten“, kann sich kaum in Zusicherungen und Verheißungen an die Leser genügen. Zwar ist nicht jeder Autor so neckisch, wie der Don Quixote-Uebersetzer von 1648, der den Leser gleich auf dem Buchtitel mit dem Verschen: „Kauff mich: Vnd liß mich. Rewts dich: So friß mich. Oder ich Bezahl dich“ apostrophiert, aber fast ein jeder fühlt sich verpflichtet, dem Bedürfnisse des Lesers nach Belehrung, Unterhaltung und ganz besonders nach vornehmer Gesellschaft schon im Titel Rechnung zu tragen. Der Leser, der einen jener Quartbände wälzte, sollte ohne weiteres des Bewußtseins froh werden, sich in guten Kreisen zu bewegen; dafür bürgt ihm die hohe Abkunft all der Personen, an deren wunderbaren Schicksalen er freundlich teilnahm, dafür bürgte ihm aber auch der grundgelehrte und unermülich fleißige Autor, und endlich manches höfliche und freundliche Wort, das für ihn, den Leser, selbst abfiel. So kam es, daß der braunschweiger Superintendent Andreas Heinrich Buchholz von den „Christlichen Königlichen Fürsten Herkuliskus und Herkuladisla auch Ihrer Hochfürstlichen Gesellschaft anmutigen Wundergeschichte“ erzählte und sie „allen Gott- und Tugend-ergebenen Seelen zur Anfrischung der Gottesfurcht und ehrliebenden Ergeßlichkeit“ empfahl; so teilte der höchstgeborene aller Romanciers, Anton Ulrich Herzog zu Braunschweig-Lüneburg, mit, seine „Römische Octavia“ sei auf Veranlassung einer „hohen königl. Printzeßin“ geändert und durchgehends vermehrt worden. Konnte oder wollte sich der Autor nicht mit seinen sozialen Beziehungen brüsten, so verschmähte er es nicht, sich einen Anstrich von Gelehrsamkeit zu geben und die „große unverdroffene Mühe“ anzupreisen, mit der das Werk hebräischen, persischen, arabischen Quellen entnommen sei. Man war überhaupt nicht blöde, sein Werk gleich im Titel zu rühmen, auch wohl ein schon früher erschienenenes durch eine wohlwollende Wendung neu in Erinnerung zu bringen. Man zählte gern schon im Titel all die Herrlichkeiten auf, die zu erwarten seien, man versicherte schon auf dem Titelblatte, daß der Inhalt lustig, kurzweilig, angenehm, nützlich, lehrreich und männiglich anzuempfehlen sei. Hans Jakob von Grimmelshausen war ganz besonders einer von denen, die den Erfolg eines älteren Buches für alle folgenden ausnützen

und durch kräftiges Eigenlob noch zu steigern suchten: der „weltberufene Simplizissimus“ kehrt in den Titeln fast aller späteren Schriften wieder, und die „wunderseltzame Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche“ kann ihren Lesern nicht wärmer empfohlen werden als durch die Zusicherung, sie solle ebenso „lustig, annemlich und nützlich zu betrachten“ sein, als Simplizissimus selbst. Betrachtet man die sogenannten simplizianischen Schriften, so findet man bei aller Ähnlichkeit der Art und des Tones doch einen nur äußerlichen, mitunter mühsamen Zusammenhang mit dem Hauptwerk, dem „Abentheuerlichen Simplizissimus“, so daß der strenge Lessing wohl von einer Irreführung reden mochte, wenn er solche und ähnliche Werke zur Hand nahm, die nicht ganz das hielten, was der Titel verhieß.

Will man übrigens feststellen, wie sehr ein berühmt oder beliebt gewordener Buchtitel oft durch Jahrhunderte mit mehr oder weniger Fug in Verwendung blieb, so ziehe man die fleißige Bibliographie der Robinsonaden zurate, die H. Ulrich zusammengestellt hat. Neben unzähligen Übersetzungen, Bearbeitungen, Nachahmungen des Buches von Defoe kennt Ulrich ein halbes Hundert von Pseudo-Robinsonaden, die sich auf mehr als ein Jahrhundert verteilen und in ungenierter Weise den populären Titel für alle möglichen Zwecke ausbeuten, auch wohl weiten Gewissens alten Ladenhütern den vielversprechenden Titel vorsezen. Oder um ein anderes Gebiet zu streifen, die von Petis de la Croix und André Galland zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts mit wechselndem Glück unternommenen Übersetzungen der indischen und der arabischen Sammlung „Tausend und ein Tag“ und „Tausend und eine Nacht“ mußten einer ganzen Reihe verwandter französischer Versuche den Namen leihen. Kaum hatte Gallands Übersetzung „Mille et une nuits“ einen entschiedenen Erfolg gehabt, so fand sich der gewandte Gueullette mit seinen „Mille et un quart d'heures“, pseudo-tartarischen Geschichten ein, die den Feenmärchen durch orientalische Drapierung neue Reize verleihen sollten. Tatsächlich sind diese „Contes tartares“ ein buntes Gemisch verschiedener alter Schwänke und Anekdoten mit stark christlich-monarchischer Tendenz. Ähnlich verhielt es sich mit Nougarets „Les mille et

une folies“. Selbst eine böse, gegen Feerie und Orient gleichmäßig gerichtete Satire von Jacques Cazotte machte eine Anleihe bei dem berühmten Titel und nannte sich „Mille et une fadaïses“.

Ließ also dazumal der geschäftskundige Verfasser kein Mittel unversucht, um schon durch den Buchtitel die Neugier der Lesewelt zu reizen und seinem Werk einen wirklichen oder fiktiven Wert zu verleihen, so war er (wie übrigens noch durch mindestens ein Jahrhundert) mit seinem Namen erstaunlich zurückhaltend. Im 17. und 18. Jahrhundert erschien wohl der größte Teil der poetischen Werke *a n o n y m*. Mitunter machte sich einer jener Autoren, die schon durch die umfangreichen und geschwägigen Buchtitel der Geduld und Zeit ihrer Leser das beste Zeugnis ausgestellt hatten, wohl auch das Vergnügen, sein Publikum durch eine ganze Anzahl möglichst verwickelter *P s e u d o n y m e* zu narren. So verfügte der vorhin genannte Grimmelshausen nahezu über ein Dutzend, und sein wahrer Name wurde erst zweihundert Jahre nach seinem Tode ermittelt. Es scheint also der Schluß naheliegend, daß der Name des Autors bei der Menge des Lesepublikums weit weniger Anklang fand als der Name des Buches, daß er zu einer Zeit, da noch nicht eine unermüdliche Kritik dafür sorgte, den Mode-Autor auch dem letzten der Zeitungsleser ohrgerecht zu machen, weniger leicht behalten wurde, daß der Mann hinter dem Werk zurücktrat.

Eine neue Anregung und eine nachhaltige erhielt der Buchtitel aus England. Richardson hatte seine „Clarissa Harlowe“, seine „Pamela or virtue rewarded“, seine „History of Sir Charles Grandison“, Sterne „The life and opinions of Tristram Shandy“ und „A sentimental journey through France and Italy“ geschrieben. Stofflich wie formal machten sie in Deutschland Schule. Wie der Roman durch die englischen Vorbilder, freilich auch schon durch die französischen *frondeurs* des 17. Jahrhunderts, die Scarron, Furetière, Sorel den Königen und Helden, den höfischen Schäfern, den präziösen Liebesintrigen entfremdet und dem bürgerlichen Leben gewonnen worden war, so verschwanden nun auch die lehrhaften, gelehrten und geschwägigen Buchtitel. Es war freilich hohe Zeit. Denn unter Händen, wie jenen des wackeren Everhard

Happel, wurde der Roman eingeständenermaßen zu einem Kompendium der zeitgeschichtlichen Ereignisse. Die Jahre 1685 bis 1691 wurden in sogenannten „Europäischen Geschicht-Romanen“ festgehalten, deren Titel methodisch einen „Italienischen Spinelli“, einen „Spanischen Quintana“, einen „Französischen Cormantin“, einen „Ottomanischen Bajazet“, einen „Teutschen Carl“, einen „Engelländischen Eduard“, einen „Bayerischen Max“ verhießen. Selbstverständlich enthielten diese Titel auch genaue Rechenschaft über all das Nützliche und Angenehme, das man in dem Buch finden sollte, wie etwa die fürnehmsten Geschichten von Wunder, Krieg, Estats-Sachen, Angelegenheiten des Königreichs Frankreich, die fürnehmsten Schlachten, alle denkwürdige Geschichte, welche dieses Jahr über fürgefallen sind, dies alles mit anmutigen Liebes- und Helden-Geschichten schmackhaft garniert.

Damit war es nun, wie gesagt, mit einem Mal vorüber. Nicht bloß, daß englische Übersetzungen das Land überschwemmt und mit ihnen auch die neuen kurzen Titel einzogen, so wurden diese neuen Titel auch überall nachgeahmt. Die deutlichsten dieser Nachahmungen, wie etwa Nicolais „Das Leben und die Meinungen des Herrn Sebaldus Nothanker“, das Sternes „Life and opinions“ zum Muster hatte, Hermes „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen“, die sich im Titel an „A sentimental journey“ anlehnte und etwas despektierlich „Lottchens Reise ins Zuchthaus“ zur Folge hatte, Schummels „Empfindsame Reisen durch Deutschland“, Thümmels „Reise in die mittäglichen Provinzen“, des Musäus „Grandison der Zweite“ wollen am Ende nicht so viel besagen als die völlige Einbürgerung dieser neuen Spezies, als der radikale Umschwung, der sich nun auf den Titelblättern widerspiegelte. Konnte man eben noch gar nicht genug erötisch sein, gefiel man sich in fernen Weltteilen, auf den Höhen der Gesellschaft, in den verstiegensten Namen, so wußte man nun mit einem Male nicht, wie man sich bürgerlich, alltäglich genug geberden, wie man das neueste Ideal der Epik, die Familiengeschichte, deutlich genug im Titel ausprägen sollte. Nur ganz vereinzelt trifft man eine submisse deutsche Übersetzerseele, die der „Clarissa“ das Prädikat eines vornehmen Frauenzimmers beizulegen für unerlässlich hält. Sonst beschränkt man

sich nach englischem Muster möglichst auf bürgerliche Namen; den Amalien, Charlotten, Isabellen, der anglisierenden Miß Fanny Wilkes folgen bald gut deutsch die Emilie Sommer, Lorenz Arndt, Karl Sievers, Friedrich Engelhard (durchweg Namen, an denen man die bewußte schlicht bürgerliche Prägung deutlich erkennt) und vollends die Geschichten der Familien Wendelheim, Sommerfeld, Frink, Frank — wer zählt die Namen! Nun wird wieder einmal der Eigename, der ja fast soweit, als die literarische Tradition reicht, als Buchtitel sich nachweisen läßt, allen anderen Bezeichnungen vorgezogen: der bloße Eigename, nur selten durch eine erläuternde Zutat gestützt. Eine solche, mit dem immer beliebten „oder“ angefügt, ist dann nach englischem Muster gern didaktisch („oder die belohnte Tugend“), sie macht wohl auch dem Zeitgeschmack rasch ein Zugeständnis: man findet eine „Geschichte aus unseren Tagen“, eine „Brieffammlung“, womit auf die von Richardson erfundene Briefftechnik angespielt werden sollte, „keine Liebesgeschichte“ und dergleichen Zutaten mehr, die den bloßen Familiennamen verdeutlichen sollten. Charakteristisch ist auch der Titel: Die Schöne im Gedränge der Liebhaber, oder das glücklich gewordene Bürgermädchen. (Frankfurt u. Leipzig 1771.)

Wilhelm Heine wählte für seine Romane Titel mit Namen, aber mit Ausnahme der „Hildegard von Hohenthal“ fügte er eine Erweiterung bei, die den Leser über Stoff, Zweck und Ziel näher orientieren soll: „Laidion oder die Eleusinischen Geheimnisse“, „Ardinghello und die glückseligen Inseln“, „Anastasia und das Schachspiel.“³⁾

Selbst dem ziemlich geringen humoristischen Bedürfnisse der Zeit sucht man durch Erfindung angeblich komischer Namen, wie Huldreich Wurmsamen von Wurmfeld und dergleichen gerecht zu werden; die „charakterisierenden“ Namen der rührseligen Komödie, die Herren Klugheim und Schuftig, die Damen Niedlich und wie sie alle heißen mögen, trifft man dagegen auf den Titelblättern der Romane nur sehr vereinzelt an. Auf so grelle Effekte scheint man für die Epik verzichtet zu haben. Wirft man aber einen Blick auf die be-

³⁾ Dr. Edmund Rieß, a. a. O., S. 5—7.

fanntesten Romane der Zeit, auf der Sophie von La Roche „Geschichte des Fräuleins von Sternheim“, auf Engels „Herr Lorenz Starck“, auf K. Ph. Moritz „Anton Reiser“, auf Millers „Siegwart“, auf F. Jacobis „Allwill“ und „Woldemar“, auf Goethes „Leiden des jungen Werther“, auf ein Volksbuch wie Pestalozzis „Lienhard und Gertrud“, so erkennt man, daß auch hier der bürgerliche Name als Buchtitel überall Anwendung fand. Dieser Vorliebe für den bloßen Namen, für die Kürze des Buchtitels konnten sich auch jene wohlgelehrten Herren nicht entziehen, die es nicht lassen konnten, unentwegt nach Art des 17. und 18. Jahrhunderts Geschichtgedichte und Gedichtgeschichten ihren Lesern aufzutischen. Im Buchtitel konnten sie nun freilich nicht mehr ermunternd und belehrend wirken, und so mußten sie sich, wie die Mehrzahl ihrer historischen Nachfolger, begnügen, ihren Büchern bloße Namen — sapienti sat! — voranzusetzen. Und so traten denn, nach dem gewaltigen Vorbild von Wielands „Agathon“, die Alcibiades, die Spartakus und Epaminondas, die Marc-Aurel, Aristides und Themistokles, die Alexander und Attila und manche Persönlichkeiten aus der neueren Geschichte stattdlich auf den Plan. Die Namen wurden nun wirklich ominös, sie verrieten dem kundigen Leser schon auf den ersten Blick, welche der herrschenden Richtungen sich in diesem oder jenem Buche barg. Neben den schlicht bürgerlichen und den antik-historischen kamen nun auch die romantisch-empfindsamen zum Vorschein; gleich dem Familien- und dem geschichtlichen Roman wollte auch der „Idéalroman“ schon äußerlich erkennbar sein, und so wählte er exotische, schwungvolle, romantische Namen. Erinnern wir uns nur an „Hyperion“ und „Heinrich von Ofterdingen“, und denken wir an Jean Paul, der die komischsten Titel wählte: „Leben des Quintus Faglein, aus fünfzehn Zettelkasten gezogen; nebst einem Mussteil und einigen Jus de tablette“; „Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auental“; „Hesperus oder 15 Hundsposttage“; „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke, oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten Siebenkäs.“ Des letzteren skurril klingender Name bereitet direkt auf den bürgerlichen Helden und das Milieu des Alltags vor. Der Einfluß, den die englischen Vorbilder auf das deutsche Epos

nahmen, ist übrigens noch lange nicht erschöpft und liegt nach verschiedenen Richtungen; so nach der parodistischen. „Leben, Meinungen und Taten von Hieronymus Jobs dem Kandidaten“ wären ohne Tristram Shandys Leben und Meinungen wohl anders benannt worden. Aber auch fern von jeder parodistischen Absicht spukten die empfindsamen Reisen durch alle möglichen und unmöglichen Gegenden, das Leben und die Meinungen der verschiedensten Leute, die neuen Grandisons noch bis ins 19. Jahrhundert hinein, und wenn Tieck seinen mit Gott und der Welt zerfallenen Wüstling William Lovell nennt, so beweist dies, daß Richardsons Lovelace lebendig in ihm fortwirkte. Daß der bloße Eigenname, der bürgerliche Tauf- und Familienname, in Deutschland zu allen Zeiten gern Anwendung fand, bedarf kaum einer besonderen Betonung: Effi Briest, Hermann Jfinger und Martin Salsander sind in unser aller Herzen fest eingegraben.

Allgemach war es reger in Deutschland geworden, die großen Ereignisse, die sich in anderen Ländern vorbereiteten, warfen ihre Schatten über den Rhein, die kühle Objektivität der englischen Buchtitel genügte nicht mehr, und die Tendenzen der Zeit verrieten sich schon auf dem Titelblatt. Nach dem Erscheinen von Diderots „La religieuse“ wurden „Mönchsintrigen“, „Pfaffen-, Nonnen- und Mönchsintrigen“, „Klostergeschichten“ zur Anlockung aufgeklärter Leser gern angekündigt; aber einen wahren Männerstolz vor Thronen bewies jener Friedrich Christian Laukhard, hallischer Privatdozent, dann gemeiner Soldat und Spion, schließlich Pfarrvikar und Sprachlehrer, der folgendes Buch schrieb: „Leben und Taten des Rheingrafen Carl Magnus, den Josef II. auf zehn Jahre ins Gefängnis nach Königstein schickte, um da die Rechte der Untertanen und anderer Menschen respektieren zu lernen. Zur Warnung für alle winzigen Despoten, Leichtgläubige und Geschäftsmänner geschildert“ . . . Auch darin zeigten sich die aufklärerischen Tendenzen, daß eine gewisse Gleichmachung der Stände schon in den Titeln als Köder ausgeworfen wurde: ein „edler Taschenspieler“ wurde von E. F. W. C. Follenius dem Publikum vorgeführt, J. F. E. Albrecht verkündete mit wichtiger Miene die große Wahrheit: „Fürsten sind oft am unglücklichsten.“ Während der Einfluß fremder Literaturen

verhältnismäßig gering ist und nur ganz vereinzelt die Einwirkung eines Cyrano de Bergerac, eines Gil Blas, auch wohl Rousseaus sich geltend macht, ist es die deutsch-patrotische Renaissance, die für den Buchtitel besonders bedeutungsvoll wurde. Schon von Gottsched einträchtig mit den Schweizern gefördert, dann von Männern aller Richtungen, Ramler, Lessing, Klopstock, Gleim, Wieland, Möser, Herder, Goethe, Bürger und vielen andern eifrig aufgenommen, seit Goethes „Goetz“ und dem Ritterstück von steigendem Einfluß, wußte die altdeutsche Renaissance, die so handgreiflich auf die Pracht und Kraft der eigenen Vergangenheit hinwies, bald Anhänger in den breiten Schichten der Lesewelt zu werben. Dies beweist nichts so deutlich, wie die Titel der neuen „historischen“ Romane. Wo waren nun die Alcibiades und Epaminondas, die Antike und der Hellenismus geblieben, wie sie eben noch deutsche Herzen erquickt hatten? Scheu hatten sie sich vor den Sagen aus deutscher Vorzeit, vor den wahren deutschen tragischen Rittergeschichten geflüchtet, und an ihrer Stelle traten rasseldnden Schrittes Ludwig der Springer, Graf von Thüringen, Heinrich der Eiserne, Graf von Holstein, Otto der Schütz, Junker von Hessen, von einem langen, langen Gefolge heimischer Ritter und Fürsten und „huldreicher“ Frauen, wie Jakobine von Bayern, Gräfin von Holland oder Frau Sigbritte und ihrer schönen Tochter, begleitet, just so wie Kaspar der Torringer und Otto von Wittelsbach die Bretter, die die Welt bedeuteten, erheben machten. Wäre man etwa geneigt, die Associationen, die das Publikum an solche Belebung der Vergangenheit knüpfte, zu überschätzen, so braucht man nur einen Blick auf jene Literatur zu werfen, die in direktem Zusammenhang mit der deutschen Ritterrenaissance, stark beeinflusst von der englischen „Schule des Schreckens“, gedieh, nämlich auf die Räuber-, Gespenster- und Geisterepik und die übrige nach Stoff, Technik und Tendenz wieder mit dieser eng verwachsene Unterhaltungsliteratur. Verhältnismäßig am harmlosesten muten diese Buchtitel noch an, wenn sie, was ja ihr Zweck war, das Schauerliche in den Vordergrund rückten, wenn sie also Blutgerüst, Seeräuberkönigin, Coronato den Schrecklichen, das Haupt der Bravos, wahnsinnige Könige, die Hölle auf Erden, den Bund der Schrecklichen, den Dolch im

Busen der Freunde, die schrecklichen Blutsgegnossen der Finsternis, den Brautfuß auf dem Grabe oder die Trauung um Mitternacht zu ihrem eisernen Bestand zählten, wenn sie Selbstmörderbiographien, Biographien der Wahnsinnigen verhiessen, wenn — oft zu ganz löblichem sozialem Zweck — Reisen durch die Höhlen des Unglücks und die Gemächer des Jammers unternommen wurden, wenn der Gespensterglauben in jeder Form, von rationalistisch-aufklärerischer und witzelnder Überlegenheit bis zu allen Schauern des Geheimnisvollen, ausgenutzt wurde, wobei der Name von Schillers „Geisterseher“ natürlich gern ge- und mißbraucht wurde. Der bloße Eigennamen ohne Zusatz konnte natürlich diesen weiterschweifigen und groben Inhaltsangaben nicht genügen, und so gern man den Titel des erfolgreichsten der Räuberromane, des „Rinaldo Rinaldini“, ausschrotete, so wenig ahmte man August Vulpinus darin nach, daß man es mit einem bloßen Glorioso, Armidoro oder Leontino genug sein ließ. Es bedurfte eben stärkerer Mittel, um die Leser das Gruseln zu lehren. Liebenswürdiger Josef Alois Gleich, der du unter dem Namen Dellarosa jene Ritter- und Räuberromane schreibst, wie sie in dem heiteren Schwanke „Die Vorlesung bei der Hausmeisterin“ heute noch die Hörer ergötzen, skrupelloser Spätling eines abgehärteten Geschlechtes, was hast du unversucht gelassen, um deine Leser gleich beim Aufklappen deiner Bücher in die rechte Stimmung zu versetzen! Hier ist eine kleine Auslese dieser Titel, die so glücklich deutsches Rittertum mit allen Schrecken romanischen Banditenwesens vereinen: Ridogar, Fürst der Hölle, oder die Teufelsbeschwörung in der Geisterburg; Albertine von Gallicien oder das Gespenst in der Totengruft; Astolfo der Guerilla-Hauptmann oder das unterirdische Blutgericht in Barcelona, Schreckensszenen aus dem spanischen Krieg; Astrubal der Löwenkopf oder die Riesenschlacht bei Wiener Neustadt; Azzo von Kuenring oder das Gericht der Totenritter auf dem Riederberg; Drahomira mit dem Schlangering oder die nächtlichen Wanderer in den Schreckensgefängnissen von Karlstein, eine Schauergeschichte; Dunkan der Höllendrache oder die gespenstige Felsenmutter auf Gutenstein; Eugen von Waldenhorst, der lebendig begrabene, oder Bruderhaß und Weibertreue, romantische Räubergeschichte;

Mahomed der Eroberer oder die Totenbrücke in Konstantinopel, Liebes- und Greuelsenen aus blutbefleckter Zeit; Radomar der Leopard, Bundeshaupt der Flammenritter oder der Totentanz im Wiener Wald; die Schloßruine im Walde oder Graf Rinaldos fürchterliche Gestalt . . .

Man muß zugestehen, daß derartige Ankündigungen auch das sensationslüsternste und denkfaulste Lesegemüt zu befriedigen geeignet sind; aber ein Element, das doch dem Geschmack seiner Leser so sehr entsprochen hätte, das war durch den braven Gleich anerkanntenswerter Weise nicht in Anwendung gekommen. Das „Pikante“, das Tötchen schon auf dem Titelblatt, hatte er verschmäht, während es doch für viele seiner Vorgänger der erwünschteste Köder gewesen war. Um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts etwa begann man sich mit den schönsten und merkwürdigsten Buhlerinnen der Zeit zu beschäftigen, Bekenntnisse einer Buhlerin herauszugeben, das Archiv der Liebe, des Genusses und der Weiblichkeit zu bereichern, Skizzen aus dem Leben galanter Damen heuchlerisch als Beiträge zur Kenntnis weiblicher Charaktere, Sitten, Empfindungen und Kunstgriffe auszugeben (Vulpius), auch wohl eine „schöne Salontänzerin“ als vielversprechende Heldin eines Romans anzukündigen.

Im allgemeinen war man um jene Zeit zu einer ziemlich gleichmäßigen Schablone des Buchtitels herabgekommen: man setzte den Namen des Helden auf das Titelblatt und versah ihn mit einer möglichst vielsagenden Zutat. Man kann nicht sagen, daß der entscheidende Umschwung von den Romantikern ausging, obgleich der neue Feldruf „Romantisch“ auch von Autoren, die der romantischen Richtung fern standen, nun gern zur Anpreisung ihrer Ware verwertet wurde. Auch die Romantiker mit ihrer „Lucinde“, ihrem „Godwi“, „William Lovell“, „Franz Sternbalds Wanderungen“ usw. bewegten sich im allgemeinen in der ausgetretenen Bahn, höchstens daß hin und wieder, wie in Arnims „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin der Dolores. Eine wahre Geschichte zur lehrreichen Unterhaltung armer Fräulein“ archaisierende, in Brentanos „Geschichte vom braven Kasperl und schönen Annerl“ volkstümliche Versuche gemacht wurden. Eine Änderung trat erst dann ein, als man die bloße Familiengeschichte

glücklich überwunden hatte, als man sich nicht mehr mit dem moralisierenden Lebensgang eines einzelnen Individuums begnügte, als man im Roman Lebensbilder ganzer Epochen, Stände, Klassen, Kreise nachzuzeichnen unternahm. Dies geschah vor der Revolution von 1848, noch bevor der Roman in der Hand des jungen Deutschlands zum Tendenzwerk wurde und im Gewand des „Romanes des Nebeneinander“ erschien. Je weiter die Weltbilder ausgriffen, die man zeichnen wollte, desto weiter wünschte man auch den Titel zu fassen. „Dichter und ihre Gesellen“ hatte Eichendorff vorgeführt, in den „Epigonen“ wollte Immermann die ganze Zeit abspiegeln. Ähnliches bezweckte Laube im „Jungen Europa“, Gutzkow in den „Rittern vom Geist“. Und immer mehr setzte sich die Mode durch, den Lebenskreis, dem man sein Werk gewidmet hatte, schon im Titel zu umgrenzen. So wandte sich Heyse weitherzig allen „Kindern der Welt“, Spielhagen den „Problematischen Naturen“ zu, so berichtete die Hahn-Hahn „Aus der Gesellschaft“, und die Lewald wanderte „Von Geschlecht zu Geschlecht“. Aber auch wenn man sich engere Grenzen zog, nahm man keinen Anstand, mit ausgestrecktem Finger auf den Stand oder die Klasse hinzuweisen, die man eben im Sinn hatte. „Soll und Haben“, „Die verlorene Handschrift“, „Auf der Höhe“, „Europäisches Sklavenleben“, „Hammer und Amboss“, „Im Paradiese“ sind in halb vergangener Zeit ebenso gut Belege für dieses Streben, wie „Die Betrogenen“, „Die Verkommenen“, „Die bunte Reihe“, „Die Alten und die Jungen“, „Die Poggenpuhls“ in unseren Tagen. Neben der Bezeichnung der Volksschicht kam man nunmehr noch auf andere Hilfsmittel, um dem Leser das, was er zu erwarten hatte, rasch vor Augen zu führen: ein bekanntes Lokal, ein Name, ein Datum, ein Sinnspruch erschienen nun als Buchtitel von teilweise nur kurzlebiger Wirksamkeit. „Nach Amerika“, „Unter dem Äquator“, „Sebastopol“, „Aena Sahib“, „1812“, „1813“, „Bravo rechts“, „O Du mein Osterreich“ (in neuester Zeit) — solche Begriffe und Schlagworte, die einem jeden geläufig waren, machte sich nun auch die erzählende Literatur zu nutze; am geistreichsten hat wohl Willibald Alexis einer ganzen Epoche ihr berüchtigtes Wort „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“ als Etikette angeheftet. Es konnte nicht fehlen, daß das Leih-

bibliotheksfutter, das noch vor fünfzig Jahren ohne Galgen und Rad, Moderduft und Kettengerassel sich nicht behelfen konnte, nunmehr allerhand nachdenkliche, großsprecherische und scheinbar tiefe Devisen sich aussuchte. „Um Szepter und Krone“, „Europäische Züge und Gegenzüge“ und ähnliche Titel sollten den Anschein politischer Bedeutung, überraschender Aufschlüsse über die feinsten Fäden der Zeitgeschichte erwecken. Mußte man aber schon auf politischen Schein verzichten, so suchte man zum wenigsten einen gnomischen, mehr oder weniger tief anmutenden Satz zum Titel. Gut die Hälfte aller Leihbibliotheksregale mußte mit sentenziös betitelten Büchern, wie „Auf dunklem Pfad“, „Aus eigener Kraft“, „Um ein Weib“, „Ins Leben verirrt“, „Es fiel ein Reif in der Frühlingnacht“ und vieles dergleichen mehr, angefüllt sein. Nur so ganz naive und kritiklose Buchmacher wie Luise Mühlbach fanden es auch jetzt noch für gut, ihren historischen Puppen ganz persönliche Prägung zu geben und dem Leser vorzutäuschen, er befinde sich am Hofe Kaiser Josefs, Kaiser Leopolds, König Friedrichs und wer weiß, wo sonst noch. Der Eigename als Buchtitel, von dem wir ja wissen, daß er nie ganz außer Gebrauch kam, fand als weiblicher Vorname bei einem Kreise weiblicher Schriftsteller neue Beliebtheit: nach dem unseligen Vorbild von Laurens „Mimili“ feierten nun die Geierwallis, Goldelses und deren Schwestern fröhliche Urständ.

In unseren Tagen sind die Titel durchweg einfacher und natürlicher als früher, doch gibt es auch noch genug sensationelle neben einigen wenigen humoristischen.

Es darf uns nicht wundern, wenn bei der ausgesprochenen Wichtigtuerei, in die der Buchtitel noch vor wenigen Jahrzehnten verfallen war, ein und der andere Autor, und gerade nicht der schlechteste, mit dem Leser ein wenig Verstecken spielte. Zu diesen zählt kein geringerer als Wilhelm Raabe, der es jenen ungemein schwer macht, die über Bücher zu sprechen lieben, von denen sie nur den Titel kennen. Was kann man aber über ein Buch sagen, das „Unseres Herrgotts Kanzlei“ oder „Abu Telfan“, „Der Schüdderump“ oder „Deutscher Mondschein“, „Horacker“, „Wunnigel“ oder „Das Horn von Wanza“ heißt? Nirgends die gemeine Deutlichkeit

eines Aushängeschildes; Raabe verlangt, gelesen zu werden. (Wer sich liebt, liebt ihn nicht nur einmal.)⁴⁾ Gibt es also auch heute noch Autoren, die durch einen etwas weither geholten oder manierten Titel den Leser „irreführen“, die ihm wohl auch eine mehr oder weniger tiefe Frage vorlegen („Was will das werden?“ „Woher tönt dieser Mißklang durch die Welt“), so sind wir von der Qual des Waschzetteltitels glücklich erlöst, und auch die Gedankenarmut, die sich an den Namen des Helden klammert, macht sich weniger geltend. Unsere westlichen und nördlichen Vorbilder haben uns knappe, präzise Titel gelehrt, die den Inhalt weder ausplaudern, noch verbergen und hin und wieder eine verständliche Allegorie zulassen. „Krieg und Frieden“, „Rom“, „Paris“, „Die Erde“, „Das Geld“, „Hunger“, „Auferstehung“ sind Titel, die für uns in ihrer Präzision maßgebend wurden. Einer der größten Meister der Namengebung, Conrad Ferdinand Meyer, reihte sich diesen fremden würdig an. Die Überschriften seiner Novellen zeichnen sich durch fast wundersame Klarheit, Einfachheit und Treffsicherheit aus. Es ist, als wäre der Titel mit diesen Novellen organisch verbunden; nicht umschlottert er sie, nach einem Wort Goethes über den Namen, gleich einem Mantel, er schmiegt sich wie ein Gewand aufs feinste an ihre Formen. An solchen Mustern haben sich die Jungen gebildet: ohne Ruhmredigkeit kann man Titel, wie „Frau Sorge“, „Das Schädliche“, „Das tägliche Brot“, „Aus guter Familie“, „Werther der Jude“, „Der Grabenhäger“ und viele andere, zu den gelungensten rechnen, die sich von platter Inhaltsangabe ebenso entfernt halten, wie von manierter Undeutlichkeit oder reklamehafter Weitschweifigkeit.

Über die Titel der Novellen Gottfried Kellers schreibt Georg Leyh: Selbst wenn der Titel bloß aus den Namen des Helden besteht, wie in „Dietegen“, „Ursula“, „Regina“, so wissen wir mit diesem ersten Worte schon, das wir lesen, daß sich um diese Figur die folgenden Ereignisse gruppieren werden, und wenn der Eingang zuerst eine andere Figur als den Titelhelden bringt, so sind wir damit auch in bezug auf diese Figur in negativem Sinne unterrichtet; wir wissen, daß wir erst eine

⁴⁾ Über die Titel bei Raabe vgl. H. Junge, a. a. O., S. 49 f.

Nebenfigur vor uns haben. Gleichwertig steht daneben ein Sachtitel, wie ihn die „Berlocken“ tragen, während „Das Fähnlein der sieben Aufrechten“ Sache und Person zugleich bezeichnet. Offenbar ist aber der einfachste Titel vordedeutend, auch wenn wir nie etwas vom Landvogt von Greifensee gehört und auch der Name Hadlaub uns unbekannt wäre und „Don Correa“ im Titel nicht schon spanische Färbung an sich trüge.

Noch bestimmter wird der Inhalt vorgeedeutet, wenn zwei Figuren im Titel erscheinen, deren gegenseitiges Verhältnis daneben irgendwie zum Ausdruck kommt, wie ein aufmerksamer Leser doch wohl von Beziehungen zwischen Mutter und Sohn zu hören erwartet, wenn er liest: „Frau Regel Amrain und ihr Jüngster.“ Der Held kann auch nach Stand und Charakter schon im Titel bezeichnet und mit einem Epitheton versehen sein, das uns weiterhin aufklärt, wie „Pankraz der Schmoller“, „Die drei gerechten Kammacher“, „Der Narr auf Manegg“, die Geschichte „von einer törichten Jungfrau“ oder „Die arme Baronin“. In die Atmosphäre der Geschichte führt uns der Titel „Der Geisterseher“. Es muß aber vom praktischen Standpunkt aus betont werden, wie diese Unterscheidungen doch meist nur theoretischen Wert haben und jedenfalls für das erstmalige Lesen nicht gelten; selten deutet ein Titel den Inhalt so bestimmt vor, wie derjenige „Der Geisterseher“, bei dem man unwillkürlich an Gespensterspuk denkt; im allgemeinen ist aber der Titel solange bloßes Wort und erhält erst dann seinen Sinn, wenn der Leser im Fortgang der Erzählung auf das Thema stößt.

Gruppieren sich die Ereignisse nicht um einen einzigen Helden, stehen mehrere Figuren gleichwertig nebeneinander in erster Reihe, dann übt ein symbolischer Titel am meisten noch eine eigenartige Wirkung aus wie in den „Mißbrauchten Liebesbriefen“, die das Thema im Titel enthalten, der freilich einem ersten Leser wenig sagen dürfte. Ebenso stellt Keller in „Kleider machen Leute“ das Hauptmotiv sofort im Titel heraus, der kunstvoll wiederholt sich durch die Novelle hindurchschlingt. Symbolisch ist ferner der Titel im „Schmied seines Glückes“, der durch die ganze Humoreske in Wortspielen und Wendungen immer wieder anklingt, um zuletzt

wirklich noch in buchstäblichem Sinne an dem Helden in Erfüllung zu gehen. Im weitesten Sinne vordeutend und die Fabel schon in nuce enthaltend ist der Titel „Romeo und Julia auf dem Dorfe“; der Inhalt der Novelle ist uns damit in den Grundlinien bekannt, und Keller setzt das auch voraus, wenn er auf das Wissen um den symbolischen Titel Bezug nimmt.⁵⁾

H. Schobert (Baronin v. Bode) betitelt einen Roman: „Kinder der Geschiedenen“ und deutet dadurch das Problem an, das sie behandeln will.

Für humoristische Romane werden zuweilen altertümelige Titel gewählt, so z. B. „Leben, Meinungen und Wirken der Witwe Wetti Himmlisch, die ihre Laufbahn als Malermodell angefangen, geheiratet hat, langjährige Toilettefrau gewesen, und jetzt von ihren Sinsen lebt. Von ihr selber eigenhändig niedergeschrieben.“ (Leipzig, 1907.)

Lessing sagt im 21. Stück seiner Hamburger Dramaturgie: „Ein Titel muß kein Küchenzettel sein. Je weniger er von dem Inhalt verrät, desto besser ist es. Dichter und Zuschauer finden ihre Rechnung dabei, und die Alten haben ihren Komödien selten andere als nichtsagende Titel gegeben. Ich kenne kaum drei oder vier, die den Hauptcharakter anzeigten oder etwas von der Intrige verrieten. . . . Mancher Stümper hat zu einem schönen Titel eine schlechte Komödie gemacht und bloß des schönen Titels wegen.“

Wir wollen durchaus nicht die Forderung aufstellen, daß der Titel nichtsagend sein soll. Man hüte sich auch vor diesem Extrem. Der Titel soll nicht alles sagen, aber „etwas muß er doch sagen, gleichsam in die Richtung des Weges deuten, welchen der Verfasser den Leser zu führen gedenkt.“⁶⁾

Was schließlich den *Namen* des Verfassers betrifft, so ist die Frage, ob anonym oder pseudonym, in den meisten Fällen sehr einfach. Die Gründe, die früher zumeist für die pseudonyme oder anonyme Veröffentlichung maßgebend waren — die Stellung des Autors und die Gewagtheit des Inhalts — kommen jetzt in der Regel nicht mehr in Betracht,

⁵⁾ Georg Leyh: Studien zur Technik der Erzählung in den Novellen Gottfried Kellers. Inaugural-Dissertation. Ansbach, C. Brügel und Sohn, 1903. S. 10—13.

⁶⁾ Spielhagen: Beiträge. S. 103.

zumal nichts so unbedeutend und nichts so gewagt ist, was nicht seinen Verleger und seine Leser fände. Pseudonyme werden zumeist nur mehr von denjenigen Schriftstellern beibehalten, die unter ihrem angenommenen Namen früher bekannt geworden sind. Man hat übrigens gerade in unserer Zeit die Erfahrung gemacht, daß anonyme Verfasser von Aufsehen erregenden Werken zumeist schon nach wenigen Wochen allgemein bekannt und in den illustrierten Blättern abkonterfeit werden. Es hat also in den meisten Fällen keinen Zweck, sich hinter der Anonymität oder einem Pseudonym zu verbergen. Zu tadeln aber ist es, wenn Schriftstellerinnen sich männliche Pseudonyme aneignen. Den Doktor und sonstige Titel (Hofrat und dergl.) kann ein Schriftsteller auf dem Titel seines Romans ruhig weglassen, denn die besten Romane rühren von Männern ohne solche Titel her.
