



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Der Roman**

**Keiter, Heinrich  
Kellen, Tony**

**Essen, Ruhr, 1912**

II. Der Aufbau der Handlung.

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

## 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“.<sup>1)</sup> „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“.<sup>2)</sup>

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.

<sup>1)</sup> Vischer: Ästhetik. III., S. 1267.

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

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.<sup>4)</sup>

## 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!

<sup>3)</sup> Dr. R. Müller-Ems, a. a. O. S. 31 f.

<sup>4)</sup> 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 Anfang, Mitte und Ende.

Anfang 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 abgesehritten, 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.<sup>5)</sup>

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

---

<sup>5)</sup> 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 Floß“ 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.<sup>6)</sup>

### 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“.<sup>7)</sup> 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

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

<sup>7)</sup> 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“.<sup>8)</sup>

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 hervorgerufen 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

<sup>8)</sup> 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.<sup>9)</sup>

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

<sup>9)</sup> 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).<sup>10)</sup>

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.<sup>11)</sup>

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.<sup>12)</sup>

### 5. Das Nebeneinander.

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

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

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

<sup>12)</sup> 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.<sup>13)</sup>

## 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.

Riemann<sup>14)</sup> hat darauf hingewiesen, wie lehrreich bei der Beurteilung eines Romans die Beobachtung der Einsätze

<sup>13)</sup> H. Mielfke, a. a. O., S. 174.

<sup>14)</sup> 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 Einsatzes<sup>15)</sup> 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“.<sup>16)</sup>

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.

---

<sup>15)</sup> 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.

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

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-

<sup>17)</sup> 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 **Ü 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.<sup>18)</sup>

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

<sup>18)</sup> 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 *E p i s o d e n* 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.<sup>19)</sup> 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 Einschabung 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.<sup>20)</sup>

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,

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

<sup>20)</sup> 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).<sup>21)</sup>

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

<sup>21)</sup> 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.“<sup>22)</sup> 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.“<sup>23)</sup> 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“.<sup>24)</sup>

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

<sup>22)</sup> Friedrich Schlegel, seine prosaischen Jugendschriften, herausgegeben von Minor. II, S. 170.

<sup>23)</sup> Ebenda, II, S. 373.

<sup>24)</sup> 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.<sup>25)</sup>

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,

<sup>25)</sup> Dr. Lothar Jeuthe 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.“