



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Der Roman

Keiter, Heinrich
Kellen, Tony

Essen, Ruhr, 1912

I. Die Idee.

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

I.

Die Idee.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Ideen, die der dichterischen Behandlung fähig sind.

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

³⁾ Gietmann: Poetik. S. 249.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Ideen, die der dichterischen Behandlung würdig sind.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Allgemein menschliche Ideen.

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

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

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

4. Gesunde Ideen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Die Tendenz.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Spielhagen vertritt sogar den Standpunkt, „daß es sich überall, wo die epische Phantasie waltet, schließlich gar nicht um den Menschen handelt, wie er sich als Individuum darstellt, in dieser oder jener besonderen Situation, erfüllt von diesem oder jenem Gefühl, oder in Konflikt mit einem anderen Individuum als handelndes Wesen unter dem Druck dieser oder jener Leidenschaft, sondern vielmehr um die Menschheit, um den weitesten Überblick über die menschlichen Verhältnisse, um den tiefsten Einblick in die Gesetze, die das Menschenleben regieren, die das Menschenleben zu einem Kosmos machen.“¹²⁾

6. Die Idee als Leitmotiv.

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

¹²⁾ Beiträge. S. 67.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Der Roman.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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