



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Versuch einer Theorie des Romans und der Erzählkunst

Keiter, Heinrich

Paderborn, 1876

Drittes Kapitel. Die Objectivität in Darstellung der Außenwelt.

urn:nbn:de:hbz:466:1-15634

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

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

Drittes Kapitel.

Die Objectivität in Darstellung der Außenwelt.

Wie im ersten Theile dieser Abhandlung bereits gesagt wurde, muß der erzählende Dichter durch sein Kunstwerk ein Weltbild geben. Und dies Weltbild muß ein möglichst umfassendes sein, also auch die Erscheinungswelt: das Außere der Personen, die Gegenstände, den Schauplatz der Handlung bezw. die Natur in sich aufnehmen. Aber mit strenger Wahl.

Der Dichter hat seiner Darstellung Grenzen zu ziehen. Er darf nicht Alles beschreiben, was sich in den Kreis der Erzählung ziehen läßt, oder ihm persönlich nahe liegt, sondern nur das, was im Organismus der Handlung eine

berechtigte Stelle einnimmt. Diesem aber hat er gebührende Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Welches ist aber der Maßstab, mit welchem der Dichter die Nothwendigkeit einer Darstellung prüfen kann? Der Maßstab ist die Handlung. Alles, was auf irgend eine Weise mit der Handlung in Verbindung steht, muß dem Leser mit aller Anschaulichkeit vorgeführt werden. Dahin gehören zunächst die Personen, welche in die Handlung eingreifen; die Gegenstände, welche bei der Handlung oder bei den Personen nothwendig sind; ferner der Ort, auf welchem ein Ereigniß sich zuträgt; endlich auch die Natur und die Naturereignisse, insofern sie auf die Handlung oder die Personen einen Einfluß ausüben.

Keineswegs aber kann das Verfahren neuerer Romandichter gebilligt werden, welche, ohne die Nothwendigkeit der Darstellung geprüft zu haben, Alles beschreiben, was ihnen nahe liegt und Alles, von dem sie glauben, daß es den Leser interessiren könnte. Daher rühren die eingehenden Beschreibungen des Costüms und der alterthümlichen Gegenstände, die gründlich sein wollenden Erörterungen über Baustyle; die seitenlangen Schilderungen des Ortes und endlich die üppig wuchernde Naturbeschreibung.

Ein zweiter Grund mag in einer besondern Gemüths-Anlage oder in einem zu sehr ausgebildeten Hange des Dichters liegen, wie z. B. bei Stifter und Scott. Des letzteren Fleiß, die alterthümlichen Gegenstände gründlich kennen zu lernen, sein Eifer, sie dem Leser anschaulich vorzuführen, sind anerkennenswerth. Aber nur selten sind seine Beschreibungen gerechtfertigt. Sie könnten fehlen, ohne daß der Eindruck des Romans abgeschwächt würde.

Drittens endlich benutzen einige Dichter die Beschreibungen als Ruhepunkte für sich und den Leser. Nach einer

lebendigen aufgeregten Scene folgt meist eine längere Beschreibung oder sie steht zu Anfang eines neuen Kapitel's. Hier giebt sich der Dichter einer ruhigeren Production hin; er schaut auf das Bild, welches ihm vorschwebt, prüft und mißt, und der Leser kehrt zur gewohnten Ruhe zurück.

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

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

Die nothwendige und richtig angebrachte Beschreibung aber muß anschaulich sein. Wie das Gemälde des Maler's, die Statue des Bildhauer's, so deutlich müssen die Bilder der Phantasie vor dem geistigen Auge des Leser's stehen. Da scheint es denn auf den ersten Blick, als seien die Mittel der Poesie zu unbedeutend für eine so große Aufgabe. Der Maler hat seine Farben und seine Pinsel, der Bildhauer seinen Marmor und seinen Meißel, der Dichter aber hat nur Worte und nichts als Worte, und als Material nur die unfaßbaren Gebilde der Phantasie. Und doch soll er mit diesem rein geistigen Material und Mittel dieselben Wirkungen erzielen, wie der Maler und der Bildhauer. Er soll seinen Gestalten dieselbe Frische, dieselbe Unmittelbarkeit verleihen, welche den Betrachter des Gemäldes, der Statue

hinreißt. Er soll plastisch sein auf dem Gebiete des Geistes. Seine Aufgabe erfordert es.

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

Aber die unerbittlichen Consequenzen seiner Untersuchungen haben beim beteiligten Publikum, den Dichtern, nur wenig Wirkung gehabt. Zwar wird niemand mehr wagen, die von Lessing in ihrer Haltlosigkeit aufgedeckten ästhetischen Grundsätze noch theoretisch offen auf seine Fahne zu schreiben, — aber in der Praxis werden dieselben noch immer von der Mehrzahl unserer Romandichter angewandt. Noch immer glauben sie durch Malen, durch Aufzählen der einzelnen Theile eine künstlerische Wirkung erzielen zu können.

Und die, welche die Art des dichterischen Schaffens überhaupt nicht kennen, wenden diese Darstellungsweise an, weil sie die bequemste ist. So entwerfen sie denn von den Personen ein vollständiges Costümbild von Kopf bis zu Fuß, „von der Feder des Hutes bis zu den Sporen der Stiefel“ (Gottschall), beschreiben die Gegenstände mit ermüdender Genauigkeit, die Gebäude mit einer Gründlichkeit, die tiefe architektonische Studien voraussetzt, und widmen der Darstellung des Schauplatzes eine fast strategische Sorgfalt.

Und doch erreichen sie die Aufgabe des Dichters, ein anschauliches Bild der Erscheinungswelt zu geben, nicht im Entferntesten. Der Leser gewinnt keineswegs ein volles anschauliches Bild des ganzen Gegenstandes — dieser oder jener Theil wird ihm wohl lebendig, nicht aber das Ganze.

Anders ist es in der Malerei, welche auch ein Ganzes durch Nebeneinanderstellung seiner Theile zur Anschauung bringt. Gesezt wir hätten einen vom Maler dargestellten Gegenstand vor uns: „wie gelangen wir zu einer deutlichen Vorstellung desselben“?

„Erst betrachten wir die Theile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Theile und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit so erstaunlicher Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich nothwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Theile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen.“¹⁾

Welche Resultate ergeben sich aber, wenn der Dichter die Darstellungsweise des Malers auch für seine Kunst

¹⁾ Lessing, Laokoön XVIII.

gebraucht? Die entgegengesetzten! Wir gewinnen keine Totalvorstellung. „Denn gesetzt auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Theile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Theile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersieht, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Je dennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden; dem Auge bleiben die betrachteten Theile beständig gegenwärtig, es kann sie abermals, und abermals überlaufen; für das Ohr hingegen sind die vernommenen Theile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück, welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwaigen Begriffe des Ganzen zu gelangen“! ¹⁾

Mit einem Worte, der Leser hat beim letzten Zuge, den der Dichter anführt, schon den ersten wieder vergessen, oder, wie Gottschall es drastisch-treffend ausdrückt:

„Sind wir auch glücklich bei den Stiefeln angelangt, so haben wir längst vergessen, wie der Hut aussieht.“

In dieser Weise sind die nachfolgenden Beispiele gehalten.

Ludowik Lesly, oder Le Balafre, war über sechs Fuß hoch, stämmig, stark gebaut und von groben Gesichtszügen, diese wurden gräßlich entstellt durch eine entsetzliche Narbe, welche, an der Stirn beginnend, knapp am rechten Auge vorbei, den Backenknochen bloßgelegt hatte und von da bis zum Ohrläppchen hinunterging: eine tiefe Furche, die zuweilen scharlachroth, zuweilen purpurn, zuweilen blau, zuweilen auch fast schwarz, aber immer scheußlich aussah, weil sie stets von der

¹⁾ N. a. D.

Farbe des Gesichts abwich, in welchem Zustande dasselbe auch sein mochte, ob erregt, ob ruhig, ob roth von ungewöhnlicher Leidenschaft, ob wetter- und sonnengebräunt wie gewöhnlich.

Seine Kleidung und seine Waffen waren glänzend. Er trug seine Nationalmütze, auf der ein Federbusch steckte und ein Marienbild von schwerem Silber als Brosche. Des Schützen Halskragen, Armstücke und Handschuhe waren vom feinsten Stahl, kunstreich mit Silber ausgelegt und sein Panzerhemd war so glänzend wie der Frost eines Wintermorgens auf Farrnkräutern oder Dornsträuchern u. s. w. (Scott, Durward, Kap. 5.)

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

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

In diesen Darstellungen zeichnet der Dichter die Person durch Aufzählen der einzelnen Theile. An sich sind diese Schilderungen frisch und farbig, die beiden letzten sogar glänzend. Sie geben von den einzelnen Theilen, wenn man sie von anderen Zügen ablöst, eine lebendige Vorstellung. Aber unmöglich kann der Leser die aneinandergereihten Züge im Gedächtniß behalten und sie sich schließlich zu einem Ganzen vereinen.

Der Irrthum des Dichters ist leicht erklärlich. Ihm schwebt gleich einem Gemälde das Bild der Person vor Augen. In ihm geht derselbe Proceß vor, den Lessing eben an dem Betrachter eines Gemäldes andeutete. Der Dichter will dies Bild nun auch in derselben Form dem Leser vorführen und glaubt dies Vorhaben am besten dadurch zu erreichen, daß er das in seiner Phantasie fertige Bild aufs genaueste copirt. Aber er übersieht, daß der Leser sich das Bild nach seiner (des Dichters) Darstellung erst schaffen muß. Wenn der Dichter nun das Bild in seinen Theilen, d. h. in einer Weise vorführt, die dem blickschnellen Arbeiten der Phantasie weit nachhinkt, so ermüdet er die Phantasie des Lesers.

Ueberhaupt ist es ein Fehler aller Darstellung, wenn sie den Gegenstand isolirt, d. h. ihn aus dem Zusammenhange der Handlung herausnimmt und in seiner Absonderung beschreibt, wie das in den angeführten Beispielen der Fall ist. Die dichterische Darstellung fordert Verbindung, Abhängigkeit; das Einzelne soll nur dann hervortreten, wenn ein Zweites es erregt u. s. w., denn dadurch gewinnt die Darstellung an Anschaulichkeit.

In Darstellung der Gegenstände und des Ortes verfahren neuere Romandichter in ähnlicher Weise.

„Die Formen des bescheidenen und doch ehrwürdigen Gebäudes wiesen auf einen ziemlich alten Ursprung hin. Leicht und schlank sprang der spitze Thurm in die blaue Aetherhöhe. Die alten grün-gerosteten Glocken hingen in Oeffnungen, deren Ränder ein zierlich geschweiftes steinernes Blätterwerk schmückte, willkommener Schlupfwinkel für ein Heer von Spazern, das den Thurm lärmend umschwirrte. Das Schiff wölbte sich mit hervorspringenden Fensternischen mehr rund als länglich um den Glockenthurm, dessen Portal ein großes, halb in das Mauerwerk eingebrochenes Kreuz zierte.“ (Ritter vom Geiste. I. 1.)

Die Lesung dieses Beispiels erweckt dasselbe unbehagliche Gefühl, das wir bei Beschreibung der Personen empfanden. Wahrhaft fruchtbar für die Phantasie ist nur die Andeutung des Thurmes, der schlank in den Aether hinausstrebt.

Wie weit es einige Dichter in ihrer widersinnigen Schilderungssucht treiben sehen wir an Brachvogel, welcher in „Friedemann Bach“ 26 Seiten auf die Beschreibung des alten Berlin verwendet.

Das folgende Beispiel ist noch weniger geeignet, ein ganzes Bild hervorzurufen:

Der Musiksaal, das Ziel der Gäste, strahlt mit seinen Lustres und Girandolen, seinem weißröthlichen Marmorstück und seiner schweren Vergoldung im Glanze zahlreicher Wachskerzen. Er war von ansehnlicher Weite und Höhe und, um die Akustik zu befördern, in einem regelmäßigen Achteck erbaut. Links vom Eintretenden befanden sich drei hohe Fenster, in jedem Wandfelde eins, deren vergoldete Läden und roth damastne Vorhänge dicht geschlossen waren. Dem Eingang gegenüber lag eine reich vergoldete geöffnete Thür, welche den Anblick des Speisesaales freiließ, der eine besonders aus Paris verschriebene himmelblau mit Silber garnirte Atlastapete trug. Dem Mittelfenster gegenüber befand sich der Eingang zu einer Gemäldegallerie, vor welchem ein Pianoforte von Schröters neuester Bauart stand und das Feld des Kampfes bezeichnete. In den beiden Zwischenwänden, welche die drei erwähnten Thüren begrenzten, waren in rother Nische auf schwarzen Marmorsäulen die Büsten Augusts des Starken und Lud-

wigs XIV. aus carrarischem Marmor aufgestellt und rings an den Wänden schwer vergoldete Sessel, die bereits von Gästen in mannigfachen Gruppen eingenommen wurden, während drei Divans mit schwellenden Kissen, dem Instrument gegenüber in der Gegend des Mittelfensters, die Bestimmung hatten, den König, die Königin und den Churprinzen aufzunehmen". (Brachvogel, Friedemann Bach S. 20.

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

Nebenbei sei hier bemerkt, daß historische Anspielungen und Vergleiche eine solche Beschreibung noch unkünstlerischer machen, weil dann zu ihrem Verständniß noch ein anderes als das bloß ästhetische Auffassungsvermögen nöthig wird. So z. B. in obigem Beispiel die Anspielung auf Schröter. In anderen Beschreibungen werden Personen, insbesondere Frauen, mit den Gestalten dieser und jener Götter, oder dieser und jener Maler vergleichen. So z. B. in den nachfolgenden Versen aus einem Gedichte von Bürger:

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

Es kann nicht bestritten werden, daß diese Vergleiche in ihrer ungemeinen Schlagfertigkeit blitzschnell eine Reihe von Vorstellungen erwecken können — aber wohlgemerkt, nur bei solchen Lesern, die der Mythologie vollkommen

mächtig sind. Bei anderen verfehlen sie ihre Wirkung vollständig.

Endlich glauben die Romandichter sich verpflichtet, die Stimmungen der Natur in möglichst getreuen Schilderungen wiederzugeben. Die meisten Romane und viele Kapitel in diesen beginnen: „Es war an einem herrlichen Frühlingsmorgen“ oder: „An einem deutschen Sommertage“ oder „Es war einer jener eigenthümlichen Tage“ zc. und auf diesen Eingang folgt eine lange Aufzählung der Herrlichkeiten jenes Frühlingsmorgens und der Eigenschaften des Sommertages zc.

Für diese Dichter dürfte das Beispiel Fielding's lehrreich sein, welcher es verschmäht eine Gegend zu beschreiben, weil „die, welche die Gegend nicht sehen, nach einer Beschreibung sich eine Vorstellung davon doch nicht machen können“. (Tom Jones IX. 2.)

Landschaftsschilderungen, meist durchaus unnöthige, sind wohl der häufigste Fehler unserer Romandichter. Ueber ihre Berechtigung sind bereits einige Winke gegeben; hier sei nur bemerkt, daß sie auch da, wo sie erlaubt sind, selten mit den Gesetzen der Kunst sich vereinigen lassen. Diese aber verlangen, daß die Außenwelt in anschaulichster Weise dargestellt wird.

Welche sind nun diese Gesetze? Das ist eine Cardinalfrage der Poetik.

Das Gesetz der Selbstständigkeit des Kunstwerk's, das, streng beobachtet, höchste Anschaulichkeit im Gefolge hat, übt auch hier seinen Einfluß. Der Dichter muß zurücktreten, die Gestalten müssen sich selbst zeichnen; die Darstellung muß mit einem Worte „plastisch“ sein. Die Bilder des Epiker's sollen nach Hegel's bezeichnendem Ausdruck „Sculpturbilder der Vorstellung“ sein.

„Fest auf sich selbst beruhend, wie aus Erz und Marmor gegossen, klar, bestimmt, von zusammenhängenden Linien und Formen, bis in's Einzelne ausgeprägt, sollen die epischen Gestalten vor unsern Augen stehen“. ¹⁾

Die Mittel der Poesie scheinen zu ärmlich, um solche Wirkungen hervorzurufen, wie die Plastik. Und doch kann sie es auf folgendem Wege. Durch Aufzählung der einzelnen Theile kann in der fremden Phantasie kein deutliches Bild des ganzen Körpers hervorgerufen werden. Wohl aber wird dies der Fall sein, wenn der Dichter mit einem einzigen treffenden Zuge den Eindruck wiedergiebt, den entweder der Körper in seiner Gesamtheit oder ein Theil für sich macht. Dieser Zug wird von um so stärkerer Wirkung sein, wenn er von einer Bewegung begleitet ist. Denn ein bewegter Körper läßt in der Phantasie einen ungleich stärkeren Eindruck zurück, als ein ruhender. Daraus und aus den eben entwickelten Gründen folgt das von Lessing aufgestellte Gesetz: die Poesie schildert Körper nur andeutungsweise und nur durch Bewegung, durch Handlung. Nur andeutungsweise! „Denn wie die Malerei ihren Gegenstand gleichsam mit der Fackel erleuchtet, so die Poesie mit einem Blitze“. (Gottschall). Der Dichter muß in geschickter Weise charakteristische („productive“) ¹⁾ Züge über die ganze Dichtung vertheilen, so daß ein Zug zwanglos dem anderen sich anfügt und so nach und nach ein Bild des ganzen Körpers entsteht. Jeder charakteristische Zug muß ein solcher sein, der „das sinnlichste Bild von der Seite“ erweckt, „von der die Phantasie ihn braucht“; Züge, die dem Leser eine An-

¹⁾ Gottschall, Poetik II. S. 114.

²⁾ Diejenigen Züge, die der fremden Phantasie einen besonders kräftigen Anstoß geben zur Hervorbringung eines klaren Bildes, nenne ich productive Züge“. (Viehoff, Wie malt der Dichter Gestalten. S. 16.)

deutung geben, wie seine Phantasie den Gegenstand sich vorzustellen habe; Züge, die entweder den Totaleindruck oder den eines Theiles in treffendster Weise wiedergeben. Geschieht dies, so steht der Gegenstand schon fertig in der Phantasie des Lesers. Sie schmückt ihn aus nach ihrem Gefallen. Aber noch ist es nicht dasselbe Bild, welches dem Dichter vorschwebte, sondern des Lesers eigenstes Product, welches in seinen Grundzügen auf den vom Dichter gegebenen Andeutungen ruht. Damit ist jedoch die Absicht des Dichters nicht erreicht; denn diese geht dahin, dem Leser nur das Bild und kein anderes vorzuführen, als welches seiner (des Dichters) Phantasie vorschwebte. Eine Theilschilderung ist demnach unausbleiblich, aber der Dichter kann darstellen, ohne in die oben gerügten Fehler zu verfallen. Er setzt den Gegenstand in Bewegung und bezeichnet jedesmal den bewegten Theil mit dem sinnlichsten Ausdruck. So fügen sich immer neue besondere Züge den schon vorhandenen an und ergeben schließlich ein anschauliches, mithin dichterisches Bild des ganzen Körpers, dasselbe Bild, welches dem Dichter vorschwebte.

In der Praxis würde dies Gesetz so anzuwenden sein. Wenn der Dichter z. B. das Außere einer Person darstellen will, so sage er uns „zuerst nichts davon, oder nur ein Wort: schön, schlank, einfach oder reich gekleidet, bewaffnet u. s. w. Nun setze er sie in Handlung und im Zuge der Handlung nehme er, wie im raschen Vorübergehen pflückend einen Zug auf, z. B. jetzt blitzte das dunkelblaue Auge zc. Später mag dann, um den Zuhörer näher zu bestimmen, bei ähnlichen Anlässen ein zweiter, dritter, vierter Zug folgen“.¹⁾

¹⁾ Vischer, a. a. O. III. 120.

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

Nun so kann in der fremden Phantasie ein anschauliches Bild der Außenwelt entstehen.

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

Durch die ersten Andeutungen des Dichters substituiren wir dem noch unbekanntem Gegenstande unbewußt einen

bekanntem, welcher den bezeichneten Eindruck macht. Durch spätere Züge gewinnt das Bild stets an Schärfe und Bestimmtheit, so daß wir unsere erste Vorstellung nur noch in ihren Grundzügen zu erkennen vermögen.¹⁾

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

a) Darstellung der Personen.

Homer hat uns die Kunst der Darstellung gelehrt und auf ihn stützt sich in dieser Hinsicht, wie in so mancher andern, die Aesthetik der Neuzeit. Seine Gestalten stehen wie aus Marmor gehauen, voll ausgerundet vor uns. Wie aber erreicht er diese Anschaulichkeit? Nicht durch unkünstlerische Beschreibungen, sondern auf echt dichterische Weise. Er reiht einen sinnlichen Zug an den andern. Stets giebt er ein Beiwort oder eine ausgeführtere Andeutung. So ist ihm Odysseus anfangs nur der „göttergleiche“. Das ist eine Bezeichnung für den Gesamteindruck einer Person. Um sie recht wirkungsvoll zu machen, wiederholt er sie häufig. Das Bild, welches durch diese Anregung in der Phantasie der Leser auftaucht, muß im Wesentlichen dasselbe sein. Jeder wird sich den Helden als einen hoch, mächtig

¹⁾ So erinnere ich mich aus meiner Jugendzeit, daß meine Phantasie die Begebenheiten der Bibel mit einer fast zwingenden Nothwendigkeit an bekannte Plätze verlegte. So die Scenen, wo der Herr mit Abraham spazieren geht, wo die Sodomiten Loth's Haus stürmen wollen, wo Absalon unter dem Thore sitzt. Und ich erinnere mich nicht, daß ich diese Vorstellungen jemals wieder hätte los werden können.

und majestätisch gebauten Menschen vorstellen. Er wird über sein Antlitz alle Hoheit ausgießen, die er sich vorstellen kann; es wird ihm das Gepräge eines kraftvollen Geistes sein. Solche Wirkung bringt dieser eine, so unbedeutend scheinende Zug hervor! Homer erreicht mit einem Worte mehr, als andere mit einer Seite von Worten. Nun will der Dichter aber diese allgemeine Vorstellung nach allen Seiten ausfüllen, und bringt deshalb den Helden in vielseitige Beziehung zur Außenwelt. Da sitzt er am Meere und schaut mit „wachsamem“ Augen in die Ferne. Er kämpft mit den Bogen und wir bewundern seine „nervichten“ Arme. Beim Bade hebt der Dichter die „breiten Schultern“ hervor; und als Odysseus mit den Freiern kämpft, erwähnt Homer sein „mächtiges Haupt“. Mehr Andeutungen giebt Homer nicht. Dagegen bringt er noch weitere Mittel zur Vervollständigung des Bildes zur Anwendung. Zunächst Schilderung durch Darstellung der Wirkung.

Dieser Kunstgriff ist von Wichtigkeit. Nach dem Maße der Wirkung beurtheilen wir die Kraft, die sie hervorbringt. Sie giebt uns eine lebendige Vorstellung der Ursache. Wenn wir sehen, wie pfeilschnell das Dampfschiff die Wellen durchschneidet, so erhalten wir eine große Vorstellung von der Schraube, die eine solche Last zum Fortgang bringt. Eine Glocke, deren Geläute die ganze weite Stadt durchtönt, können wir uns nur als groß, mächtig vorstellen. In diesem Falle wird also eine Schilderung des Gegenstandes selbst unnöthig. Sie wird unnöthig durch die Darstellung der Wirkung. Wenn die Helden Homer's die Lanzen mit einer solchen Wucht schleudern, daß sie dem Gegner durch den Schild in die Brust und durch diese aus dem Rücken herausdringen, so können wir uns die Schleuderer nur als machtvolle

Personen denken. So bewundern wir die Geschicklichkeit des Odysseus beim Zimmern des Floßes; seine Gewandtheit und seine Kraft beim Werfen des Diskus, beim Spannen des mächtigen Bogens, beim Ringen mit Iros, beim Kampf mit den Freiern, die Majestät seiner Erscheinung in dem Eindruck, den er auf Nausikaa macht. Ueberall wird seine Gestalt in ein helleres Licht gerückt.

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

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

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

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

. . . „ich glaube mich zu erinnern, daß sie nicht hübsch war“.

„Nicht hübsch“? fragte Anzoleto bestürzt.

. . . „ein sehr fähiges Mädchen, aber sehr häßlich“.

„Sehr häßlich“? wiederholte Anzoleto ganz erstaunt. (Sand, Consuelo. Buch I. Kap. 6.)

Goethe hat die Manier des großen Griechen (die echt dichterische Darstellungsweise) sich angeeignet und in seinem „Wilhelm Meister“ mit Glück angewandt. Den Helden nennt er nur wohlgebildet; daß er von einem sehr einnehmenden Aeußern gewesen, schließen wir aus dem Eindruck, den er auf seine Umgebung, besonders die weibliche und unter dieser wieder vorzüglich auf Philine macht. Letzterer widmet der Dichter eine größere Ausführlichkeit.

Bei der ersten Erwähnung nennt Goethe Philine nur ein „wohlgebildetes Frauenzimmer“. Das ist eine Totalvorstellung, die ein ganzes Bild schafft. Auch dadurch wird sie uns bedeutender, daß Wilhelm, der Geliebte der schönen Mariane, sich lebhaft von ihr angezogen fühlt. Als sie sich nach Wilhelm umsieht, zeichnet der Dichter ihre „blonden Haare“. Recht lebhaft wird die Vorstellung durch die weitere Schilderung: „Das Frauenzimmer kam ihnen auf ein Paar leichten Pantöffelchen mit hohen Absätzen aus der Stube entgegen getreten. Sie hatte eine schwarze Mantille über ein weißes Negligee geworfen, das, eben weil es nicht ganz reinlich war, ihr ein häusliches und bequemes Ansehen gab; ihr kurzes Röckchen ließ die niedrigsten Füße von der Welt sehen“. Ein solches Wesen kann nur leicht und behend, seine Bewegungen können nur zierlich und feurig, ein ewiges Tänzeln muß seine höchste Lust sein. Und so ist Philine. Mit großer Leichtigkeit und Zierlichkeit ordnet sie dem neuen Freunde das Haar. Diese Scene wirft das hellste Licht auf Philine. Vor unseren Augen bewegt sich die reizende zierliche Gestalt des lustigen Mädchen's, wie es vor Wilhelm steht und mit seiner Arbeit keineswegs zu eilen scheint. Sie berührt ihn mit ihren Knien und drängt sich so nahe an ihn heran, daß er in Versuchung kommt, auf den blühenden Busen einen Kuß

zu drücken. Die Leichtigkeit ihrer Bewegungen ist besonders anschaulich dargestellt.

Diese Darstellungsweise giebt die anschaulichste Vorstellung vom geschilderten Gegenstande. Und darum ist auch sie allein die echt künstlerische. Sie trennt den Gegenstand nie von der Handlung, sondern zeigt ihn immer nur in Verbindung mit ihr. Daher ergiebt sich das Bild stets zwanglos aus dem Romangangen; um dasselbe vollständig zu haben, kann man es nicht (wie in den meisten Romanen) aus der ersten oder zweiten Seite schneiden. An jedem Zuge klebt ein Stück Handlung. Handlung und Darstellung sind unzertrennlich.

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

Weder Homer (wie Lessing bemerkt) noch Goethe in seinem Romane schildern jemals äußerliche Schönheit. Aber mit Recht. Homer folgte hier dem dunkeln Gefühle, Goethe dem klar erkannten Gesetze, daß es nicht Aufgabe der Dichtkunst sein könne, körperliche Schönheit zur Darstellung zu bringen. Denn

„körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannichfaltiger Theile, die sich auf ein Mal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Theile neben einander liegen müssen; und da Dinge, deren Theile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, neben einander geordnet, haben; daß der concentrirende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewährt; daß es über die menschliche Einbildung geht, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und

diese Augen zusammen für einen Effect haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Composition solcher Theile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwol ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebaut. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxurirt haben!¹⁾

Allerdings luxuriren sie stark darüber! Man lese nur die folgende Schilderung.

„Es ist ein wunderschönes Frauenantlitz. Die Stirne stolz und klar, das Profil rein geschnitten, das ganze längliche Oval von idealem Ausdruck, an Lionardo da Vinci's sanft durchgeistigte Porträts gemahnend. Die fein gezogenen Brauen bilden eine fast sich berührende Linie; es liegt dadurch wie ein Schatten über dem Gesicht, den des Volkes Deutung als unglückbringend bezeichnet.“²⁾

Mag eine solche Schilderung in noch so lebhaften Farben geschehen, sie wird den Leser nicht überzeugen.

Eine ähnliche und doch so unähnliche Darstellung bietet sich in Spielhagen's „Hohenstein“ :

Er starrte wie trunken, wie geblendete auf diesen herrlichen Kopf, den weiche Locken in ambrosischer Fülle umgaben, in diese mattglänzenden großen braunen Augen, die unter den dunklen Lidern mit berückendem Zauber sanft und fest zugleich blickten, auf dies Antlitz mit den reinen, wie von zartester Künstlerhand geformten Zügen und besonders auf diesen Mund, den stummen beredten Mund mit den schwellenden liebeathmenden, liebehauchenden Lippen. Und wie ein Blitz durchzuckte es den stolzen von faustischer Sehnsucht sein Leben lang gequälten Mann: dies ist das Weib, das deiner würdig ist; hier steht das Bild, das durch deine entzückendsten Träume mit halb verhülltem Antlitz lautlos glitt und dein ahnendes Herz in Wollust schauern machte, voll glühenden Lebens in strahlender Wirklichkeit leibhaftig vor dir da. (S. 137.)

1) Lessing a. a. O. XX.

2) Detlef, Vater und Sohn. I. S. 9.

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

Zimmerhin aber bleibt für Darstellung körperlicher Schönheit das von Lessing aufgestellte Mittel das beste. Es hängt zusammen mit der Schilderung durch Darstellung der Wirkung. „Malet uns“ ruft er den Dichtern zu:

„Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennt, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisirt, welches nur eine solche Gestalt erregen kann“? ¹⁾

Ein Punkt, der von den meisten Romandichtern mit unglaublicher Nachlässigkeit behandelt wird, ist die Wahl der Namen. ²⁾ Die meisten Dichter wählen den Namen ihrer Personen aufs Gerathewohl; sie bedenken nicht, daß,

¹⁾ Bereits früher ist angeführt, welchen Eindruck Odysseus auf die Phäaken gemacht. Ein weiteres bietet die Begegnung des Helden mit Naussikaa, wo Odysseus einen so tiefen Eindruck auf das Herz der edlen Jungfrau macht. Durch diesen Kunstgriff wird der Phantasie des Lesers der weiteste Spielraum gelassen. Jeder kann sich das Bild der Person nach seinem Geschmacke ausmalen. Wird dadurch aber die Absicht des Dichters erreicht? Ist es ihm gleichgültig, daß jedem Leser ein anderes Bild vorschwebt? Wohl schwerlich! Denn er will ja seine Bilder in die fremde Phantasie so überführen, wie die seine sie geschaffen. Dazu aber reicht trotz Lessing dieser Kunstgriff allein nicht aus. Wohl aber wird er in Verbindung mit anderen dem Dichter von Nutzen sein.

²⁾ Vergl.: Eckstein, „Wie tauf ich meine Helden“ in „Leichte Waare.“

wenn auch das Leben entgegengesetzte Erscheinungen zeigt,¹⁾ der Dichter doch auf die Harmonie zwischen Wesen und Erscheinung zu achten hat. Der Name soll daher mit dem Wesen der Person im Einklang stehen, wenigstens soll er ihm nicht widersprechen. So sind z. B. in Gutzkow's beiden Werken die Namen der Advocaten Schlurck und Ruck trefflich gewählt. Der eine deutet ganz leise auf den vollendeten Gourmand hin; des letzteren Name giebt sein unstetes, haltloses Wesen, verbunden mit sicherem Auftreten, klangvoll wieder. Noch besser ist für Schlurck's Tochter der Name Melanie gewählt. Wie hier die Silben in leichtem Tonfall schweben, ohne zu hinken, so schwebt die Trägerin des Namens leicht und heiter über die Erde. Auch Hackert kann hier erwähnt werden. Endlich die Namen der Gebrüder Wildungen. Der ältere, ein kraftvoller, unternehmender kühner Jüngling trägt den Namen Dankmar; der weiche, schwärmerische jüngere heißt Siegbert. Auch Spielhagen ist sehr glücklich in Wahl der Namen, wie Eckstein weiter ausführt.

Diese Namen bringen das Wesen der Personen auch onomatopoetisch zur Geltung.

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

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

¹⁾ Im Leben ist es unmöglich, sich seine Eltern zu wählen: im Reiche der Poesie herrscht in dieser Hinsicht die absolute Ungebundenheit. Eckstein, a. a. D.

Wenn aber der Name so gewählt ist, daß er zugleich eine Gattung bezeichnet, so ist er entschieden unkünstlerisch und geht in's Schematische über. Die Namen „Leichtfuß“ für einen Leichtsinrigen; „Dichter“ für einen Schwermütthigen; „Goldberg“ für einen Rentner; „Federstrich“ für einen Buchhalter; „Hütewohl“ für einen Verwalter; „Schlaumberger“ für einen Polizeidiener; „Spürnas“ für einen Polizeiaagenten sind schlecht gewählt. Solche Freiheiten darf sich nur der Humorist und auch dieser nur selten erlauben.

Einige Dichter besitzen die Unart, ihren Personen nur unvollständige Namen zu geben, als fürchteten sie durch Nennung eines Namens lebende Personen zu compromittiren. So heißt es denn: Graf W., Baron S., Lord . . . u. s. w. Diskretion Ehrensache!

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

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

Zum Schlusse mögen noch einige Schwächen unserer Romandichter erwähnt werden, die ihren Grund theils in Gewohnheit, Oberflächlichkeit, theils in Neigung zur Ueberschwänglichkeit haben. Die Dichter geben nämlich mit staunenswerther Genauigkeit das Alter ihrer Personen an, gerade als ob sie sich von ihnen den Taufschein hätten vorzeigen lassen. Führen sie eine Person ein, so heißt es gleich: „. . . im Alter von vielleicht so und so viel Jahren“; andere geben sogar mit größter Bestimmtheit diese oder jene Zahl an. Eine solche Genauigkeit fordert niemand vom Dichter, denn sie ist für die Darstellung der Charaktere

durchaus unwichtig. Dann aber liegt in solchen Angaben auch ein Unsinn verborgen, der dem Leser leicht entgeht. So treten sich z. B. zwei Personen gegenüber, die sich entweder noch gar nicht kennen, oder von denen nur eine der andern bekannt ist. Mit richtigem Tact glaubt der Dichter den Augenblick gekommen, einiges über die noch unbekannt Person zu sagen. Nach künstlerischer Einsicht kann er aber nur das von ihr sagen, was die Augen der sich beobachtenden Personen sehen können. Z. B. „Endlich trat ihm der Erwartete gegenüber. Ein Mann von mächtigem Körperbau etc.“ Wenn nun aber der Dichter hinzufügt „im Alter von zweiunddreißig Jahren“, so sagt er mehr als er sagen kann.

Ferner statten viele Dichter ihren Helden mit allen möglichen körperlichen Vorzügen aus, welche häufig, selbst nach dem Zeugnisse der Dichter, zu ihrem sonstigen Aeußern in geradem Gegensatz stehen. Da tritt z. B. ein schlanker, schwächlicher junger Mann mit bleichen Wangen auf, dessen Bewegungen eben nicht auf große physische Stärke schließen lassen. Nun aber geräth er mit einem Strolche oder einem Räuber von herkulischen Gliedmaßen in Streit und entwickelt bei dieser Gelegenheit eine Muskelkraft, welche bei allen Zuschauern höchste Bewunderung hervorruft. Auf ungebildete Leser machen diese, namentlich französischen Romanen angehörigen Personen tiefen Eindruck, einen gleichen Eindruck, wie bei uns die von Frauen geschaffenen Männergestalten mit bleicher Stirn und brauner Wange. Gewiß soll den Romandichtern nicht das Recht genommen werden, ihre Helden mit körperlichen Reizen auszustatten — aber wir dürfen verlangen, daß sie dieselben nicht zu Halbgöttern machen.

b) Darstellung der Gegenstände.

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

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

Den Wagen Dorothea's bezeichnet er mit den einfachen Worten:

„ein Wagen, von tüchtigen Stämmen gefüget,
 „Von zwei Ochsen gezogen, den größten und stärksten des Ausland's“,
 und doch hat jeder Leser den Wagen in seiner Ganzheit vor sich.

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

„Es war ein florentinischer Dolch von damascirter Arbeit auf den drei Kanten, von zierlich gearbeitetem Griff, eine Schlange vorstellend, die sich so eigenthümlich ringelt, daß die Hand bequem in

einer ihrer Windungen ruhen konnte. Der Dolch selbst aber war eine lang aus dem geöffneten Munde hervorgestreckte Giftzunge, dreifantig, dünn und vom härtesten Stahle gearbeitet". (Guzkow, Ritter. II. 258.)

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

c) Darstellung des Ortes.

Viele Dichter scheinen zu glauben, die Handlung des Romanes wäre unverständlich ohne eine gründliche Darstellung des Schauplazes. So wird denn nach Art eines Feldmessers der nöthige Raum abgesteckt, überall mit kleinen Pfählen die Grenze bezeichnet, Umfang, Durchmesser und Lage über dem Meeresspiegel mit ängstlicher Genauigkeit festgestellt. Welche Sorgfalt widmet nicht Brachvogel der Beschreibung des Dorfes in seinem neuen „Falstaff“ und in „Friedemann Bach“. Welchen Raum nehmen die Ortsschilderungen in Scott's und Sealsfield's Romanen ein.

Und welchen Nutzen hat der Leser von diesen ausgedehnten Schilderungen? Nicht den geringsten! Sie werden ihm in Gegentheil unbequem und er sucht sich ihrer auf die leichteste Manier zu entledigen.

Daß ein Roman auch ohne solche weitläufige Schilderungen im höchsten Grade anschaulich sein kann, mögen viele Romane der besten Autoren beweisen. So verfallen weder Auerbach, Spielhagen, Freytag noch Reuter jemals in gründliche Localschilderungen, sie warten ruhig, bis im Verlaufe der Handlung die Nothwendigkeit der Beschreibung herannahet und machen dann die Sache mit kurzen, aber treffenden Worten ab.

Wer aber trotzdem eine ausgeführte Beschreibung des Ortes geben will, der setze den Schauplatz in Verbindung mit einer handelnden Person. Z. B. beschreibt Goethe die Umgebung des Hauses durch die fortschreitende Bewegung der Mutter.

Die Mutter

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

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

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

Ein weiteres Mittel der Darstellung des Ortes besteht
 darin: den Eindruck wiederzugeben, welchen er auf die Per-
 sonen macht. Hierbei muß jedoch streng berücksichtigt werden,
 in welchem Verhältniß der Ort zur Person steht. Wird sie
 von Leiden oder Freuden erwartet, steht ihr beides in Aus-
 sicht oder weiß sie überhaupt noch nichts von ihrem Schick-
 sale? Ein prachtvolles Haus macht gewiß auf mich einen
 angenehmen Eindruck — wenn ich aber weiß, daß dieses
 Haus ein Gefängniß ist und ich bald hinter seinen Mauern
 nach Freiheit und Sonnenschein jammern werde, so wird
 die Annehmlichkeit denn doch beträchtlich herabgestimmt.

Nur der Gleichgiltige, für die Bestimmung eines Ortes
 Theilnahmlose wird den reinsten Eindruck erhalten.

d) Darstellung der Natur.

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

Innerhalb dieser Beschränkung ist es die Aufgabe des Dichters mit vollster Anschaulichkeit zu schildern, er muß daher nie die todte Natur (worunter die unbewegte, menschenleere zu verstehen ist), sondern stets die bewegte im Auge eines Menschen sich spiegelnde Natur zum Vorwurf nehmen.

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

„Die Sonne war bereits untergesunken, aber der westliche Himmel prangte noch in der Glut des Abendroths, von dem ein schwächerer Abglanz selbst den östlichen Horizont rosa färbte. Hier und da blickte eine der schönen Bergkuppen, in Purpurlicht getaucht, dem scheidenden

Gestirn des Tages nach; aber in den weiteren Thälern lagerten schon graue Abendshatten und weißliche Nebel zogen in den engeren Schluchten. Die Tannen, die zu den Füßen der Wanderer ihre grünen Häupter emporhoben, standen starr und still wie eine vor Erwartung athemlose Menge“.

Die Natur ist in feierlicher Stille! In jener ehrfurchtsvollen Ruhe, die dem Auftreten eines großen Redners vorangeht. Höchst glücklich ist namentlich der letzte Zug gewählt, der die aufragenden Tannen als stumme Zuhörer bezeichnet. Die Darstellung wirkt mächtig auf den Leser. Imponirend steht die hohe Gestalt des Wahnsinnigen vor ihm, welcher der schweigenden Natur sein schmerzdurchwühltes Herz öffnet. Noch trefflicher aber ist die kurze Andeutung am Schlusse des Hymnus: „der rosige Schimmer war von dem Himmel verschwunden, graue Dämmerung breitete sich in den Thälern; in den Wipfeln der Tannen begann der Abendwind zu flüstern und zu raunen“, wie wenn sie sich erzählen wollten, was eben jene hohe Gestalt in ihrer ekstatischen Aufregung gesagt habe.

Man vergleiche ferner das Gewitter in „Die verlorene Handschrift“ und Ilse's Gemüthsstimmung; den Sturm in „Hammer und Amboß“ und seine Wirkung.

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

Auf drei Seiten umgeben von dem Grün der Bäume, die ihre schwanken Zweige laubenförmig über den Söller breiteten, blickten sie nach der vierten über den Rand der Parkmauer den Strom hinauf und hinab und über den Strom in das weite reiche Land. Die Sonne war schon hinter die Bäume des Parks gesunken, aber von dem Widerschein des glühenden Westen leuchteten die majestätischen Windungen des Flusses weithin in rosigem Licht und drüben auf den Wiesen und den Feldern junger grüner Saat webten die letzten Abendsonnenstrahlen ihr zauberhaftes Gespinnst. Dann ertönte das Läuten der Abendglocken

überall her aus den Dörfern von nah und fern und allgemach erlosch die Glut in den graulichen Wassern, weiche blaue Nebel verhüllten die prangende Landschaft und zuletzt schimmerte nur noch ein Fenster der hohen Kathedrale aus der hl. Stadt, wie das Licht eines Pharos über einem Nebelmeere, bis auch das verschwand, der Abend dunklere Schatten über die Erde breitete und aus dem tiefblauen Himmel die goldenen Sterne hervortraten. (Hohenstein S. 51.)

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

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

Die bewegte Natur wird in folgenden Beispielen dargestellt:

„Da fuhr ein Feuerstrahl aus der Wolke in den Felsen unter ihm, und aus dem Fels flammte blaues Licht dem Blitzschlag entgegen, der Donner krachte, das Felshaupt löste sich und sank in Sprüngen hinab von der Höhe in das Thal, immer wilder die Säge und schneller der Sprung, es brach durch den Wald und schlitterte den Stein, bis es in den Gießbach schlug, daß der Gischt hoch gegen den Himmel sprühte“. (Freitag, Ingo S. 212.)

Weit anschaulicher noch ist die Darstellung des Sturmes:

„Der Mond war hinter den Bergen geschwunden, schwarze Nacht deckte die Walddäuben, mit Getöse fuhren die Sturmriesen um die Häuser des Herrenhofes, sie schlugen den eisigen Regen auf die Dächer, schleuderten die Bretter vom First der Halle und stießen brüllend gegen die geschlossenen Thore“. (Daselbst S. 212.)

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

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

Viertes Kapitel.

Die Objectivität in Darstellung der Zeit.

Mit der vollständigen Schilderung der Außenwelt muß sich die Darstellung eines umfassenden Zeitbildes verbinden. Der Dichter muß ein Bild der Zeit vor uns aufrollen, gleichsam den Inbegriff des gesellschaftlichen und geistigen, auch wohl des politischen Lebens einer bestimmten Periode. Der Roman muß also culturhistorisch sein, und es ist sehr überflüssig, daß einzelne Romandichter noch besonders auf dem Titel bemerken, ihr Roman sei ein culturhistorischer. Eine solche Bezeichnung zeugt von völliger Verkennung der Aufgabe des Romans sowohl, als auch der künstlerischen Darstellungsweise. Jeder echte Roman ist, wie im ersten Theile erörtert wurde, von culturgeschichtlicher Bedeutung; er ist es, ohne es sein zu wollen. Eigentlich wäre somit dies Kapitel sehr kurz, denn es stützt sich lediglich auf das Gesetz der Objectivität. Dennoch dürfte es nicht unnöthig sein, gegenüber den zahllosen Ausschreitungen der Romandichter, auf die wahren Mittel der poetischen Culturgeschichtsschreibung hinzuweisen.

Da gilt denn das Gesetz: daß das Zeitbild sich ebenso zwanglos, unabsichtlich aus dem Romanganzen ergeben muß, wie das Weltbild. Jede Absichtlichkeit, welche die Selbstständigkeit des Kunstwerks gefährdet, ist zu vermeiden. „Niemals darf die Absicht des Autor's, ein Culturgemälde zu entrollen,