



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Versuch einer Theorie des Romans und der Erzählkunst

Keiter, Heinrich

Paderborn, 1876

Zweiter Abschnitt. Die Form.

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

Zweiter Abschnitt.

Die Form.

Einleitung.

Während wir im ersten Theile dieser Abhandlung festzustellen suchten, wie der Stoff des Roman's beschaffen sein müßte, um der dichterischen Darstellung würdig zu werden; welche Gesetze für seine Zusammenfügung zu einem Ganzen der Dichter zu beobachten habe, um das Gefallen des Lesers zu erregen und wir im Allgemeinen darauf aufmerksam machten, daß manche dieser Gesetze eben nur für den Roman, als eine scharf abgegränzte Dichtart, Geltung haben — wenden wir uns in diesem zweiten Theile zur Form, die der Roman mit den übrigen epischen Dichtarten gemein hat.

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

Leser ertragen auch mit ungewöhnlicher Nachsicht die Ausschreitungen der Dichter. Daher finden sich in keiner Kunst so viele Formlosigkeiten, als gerade in der Dichtkunst. Man denke nur an Jean Paul, dessen Werke zum Theil ungenießbar sind, ja, der nur bei sehr gesteigerter Aufmerksamkeit verständlich wird.

Der Dichter hat aber durchaus kein Recht, an den Leser die Forderung der Anstrengung zu stellen. Nur Aufmerksamkeit, nicht Anstrengung kann er verlangen. Darum fort mit aller Unklarheit, die sich den Anschein des Tiefinn's geben will! Fort aber auch mit jedem Gedichte, das zwar keine Anstrengung fordert, uns aber auch nicht zur Aufmerksamkeit zu zwingen vermag! Und besonders fort mit allen Romanen, welche den Beweis nachlässigen Schaffens an sich tragen! Denn es glaubt ja ein Jeder, der sonst nichts leisten kann und dem andere Dichtarten zu viel formelle Schwierigkeiten bieten, doch wenigstens einen Roman schreiben zu können. Ohne Kenntniß der nothwendigsten Formgesetze setzen sie sich hin, suchen in ihrem Erfahrungsschatze herum nach einem passenden Stoffe, oder noch besser, schlagen die Geschichte nach, oder am allerbesten, nehmen eine Begebenheit aus den Criminalacten, hüllen den gefundenen Stoff ein in die übliche Form und glauben dann Wunder was geschaffen zu haben. Wie viel dadurch diese Dichtform an Achtung verloren hat, ist leicht zu ermessen. „Deshalb ist das einzige Mittel, dem Roman zur Ebenbürtigkeit mit den übrigen Producten der Phantasie zu verhelfen, die Strenge der Form. An diesem Fels müßte der bloße Dilettant, der handwerksmäßige Pfücher Schiffbruch leiden“. ¹⁾

¹⁾ Mähly, der Roman des XIX. Jahrh. S. 8.

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

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

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

Nicht anders ist es in der Poesie und besonders in der erzählenden. Auch hier darf nie der Dichter hinter seinem Werke hervortreten, um dunkle Vorgänge zu erklären, anscheinende Widersprüche zu heben, Ereignisse durch Ab-

handlung zu motiviren, um mit eigenen, betrachtenden Bemerkungen den Gang der Handlung zu begleiten oder Schilderungen des Innen- und Außenleben's anders zu geben als durch die Handlung, denn sonst verläßt er das Gebiet des schaffenden Künstlers. Die Selbstständigkeit soll so sein, wie sie Humboldt an „Hermann und Dorothea“ rühmend hervorhebt: „wir fühlen so wenig, daß wir bloß Zuhörer des Dichter's sind, daß wir unmittelbar vor dem Gemälde seines Pinsels zu stehen glauben“. Dichtwerke, die einen hohen Grad von Selbstständigkeit besitzen, hat man nicht mit Unrecht den Werken der Skulptur gleichgestellt und sie mit dem Prädicat „plastisch“ beehrt.

Solche Dichtwerke üben einen mächtigen Einfluß auf uns aus. „Wir fühlen uns von einer Klarheit umgeben, von der wir sonst keinen Begriff haben; wir empfinden eine Ruhe, die nichts zu stören vermag, weil wir Alles, wofür wir nur irgend Sinn haben, in diesem einen Gegenstande und dort in vollkommenster Harmonie antreffen; alle Kräfte des Gemüthes gehören der Phantasie und diese ausschließlich der einen hohen, reinen und idealischen Form an, die aus einem solchen Kunstwerke uns entgegenstrahlt“. ¹⁾

Ein solches Kunstwerk wird auf uns keinen anderen Eindruck machen, als den vollkommener Einfachheit. Wir kommen aus dem Erstaunen nicht heraus. Wir fühlen uns angezogen, erhoben, ergötzt, gerührt — und haben diese Empfindungen dem prüfenden Verstande Platz gemacht, so fragen wir uns verwundert: wie hat der Dichter nur eine solche Wirkung erreichen können? Wir untersuchen und sehen, daß er nichts gethan hat, als die nackte Thatsache erzählen. Homer thut nichts als in höchster Einfachheit Nau-

¹⁾ Humboldt, a. a. O. XX.

filaa's Benehmen zu schildern und ein paar ihrer Worte wiederzugeben — und doch fühlen wir lebendig, was im Herzen des schönen Mädchen's vorgeht; fühlen, wie die Bewunderung für den herrlichen Mann streitet mit dem Schmerz über die frühzeitige Trennung. Und so angeregt fühlen wir uns, daß noch lange die Erinnerung in unserer Seele nachklingt. Der Dichter hat eben in echt objectiver Weise die innere Erregung durch die äußere Handlung kundgegeben. Ja, diese Darstellungsweise macht den Leser selbst zum Dichter. Seine Theilnahme ist einzig und allein auf die geschilderte Empfindung gerichtet — alle Saiten seines Gemüthes, welche mit diesen Empfindungen zusammenhängen, werden angeregt, und seine Phantasie ruft ihm alles Erlebte in's Gedächtniß, welches mit dem Dargestellten zusammenklingt. Er dichtet mit. Seine Einbildungskraft, getrieben von den Worten des Dichters, malt die geschehenden Handlungen mit höchster Lebhaftigkeit aus. In fast greifbarer Deutlichkeit stehen die Gestalten vor seinem geistigen Auge, er lebt sich ein in ihr Denken, Fühlen und Handeln, er denkt, fühlt und handelt mit. Und diese echt dichterische Stimmung, welche nöthig ist zur Aufnahme einer Dichtung, wird einzig hervorgerufen durch höchste Objectivität.

Um den rechten Werth einer solchen vollkommenen Objectivität zu ermessen, muß man die Werke eines Féval, Holtei, Brachvogel, Tokai, Hugo mit den Romanen eines Freytag, Auerbach, Spielhagen, Reuter vergleichen. Dort die Erzählkunst in roher Form, hier durchgearbeitet zu hoher Vollkommenheit.

Die Selbstständigkeit des Kunstwerk's muß sich zunächst in der Erzählungsweise, dann in der Darstellung des Seelenleben's und der Außenwelt kund geben. Somit theilt sich der zweite Theil in folgende Kapitel:

- a) die Selbstständigkeit in der Erzählung,
 - b) " " in Darstellung der Charaktere
und des Seelenlebens,
 - c) die Selbstständigkeit in Darstellung der Außenwelt
 - 1) der Personen,
 - 2) der Gegenstände,
 - 3) des Ortes,
 - 4) der Natur;
 - d) die Selbstständigkeit in Darstellung der Zeit.
- Diesen Kapiteln schließen sich an Untersuchungen über
- a) die Darstellung der Handlung und der Gespräche,
 - b) die Erzählung und den Stil.

Erstes Kapitel.

Die Selbstständigkeit in der Erzählung.

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

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

Aber es ist dem Romandichter nicht leicht, sich seines Ich so gänzlich zu entäußern, daß es spurlos in der Dichtung verschwindet. Es treten ihm schwer zu überwindende

Hindernisse entgegen, Hindernisse die theils in der Neuzeit, theils im Dichter selbst, theils in seinem Darstellungsmittel, der Sprache (specieller der Prosa) begründet sind.

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

„Der Dichter einer naiven und geistreichen Jugendwelt, sowie derjenige, der ihm in den Zeitaltern künstlicher Cultur am nächsten kommt, ist streng und spröde, wie die jungfräuliche Diana in ihren Wäldern; ohne alle Vertraulichkeit entflieht er dem Herzen, das ihn sucht, dem Verlangen, das ihn umfassen will. Die trockene Wahrheit, womit er den Gegenstand behandelt, erscheint nicht selten als Unempfindlichkeit, das Object besitzt ihn gänzlich; sein Herz liegt nicht, wie schlechtes Metall, gleich unter der Oberfläche, sondern will, wie das Gold, in der Tiefe gesucht sein. Wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, so steht er hinter seinem Werke; er ist das Werk und das Werk ist er; man muß des ersteren schon nicht werth oder schon satt sein, um nach ihm nur zu fragen“. Wenn Schiller dem naiven Dichter eine scheinbare Unempfindlichkeit zuschreibt, so hat er das Richtige getroffen. Der naive Dichter bewundert nichts und

tadelt nichts; keine glänzende Eigenschaft, weder Tapferkeit, Weisheit, Edelmuth, weder aufopfernde Liebe der Gattin noch ausharrende Treue des Diener's; keine Schönheit der Natur, kein noch so freudiges oder schmerzliches Ereigniß vermag ihn aus seiner scheinbaren Theilnahmlosigkeit aufzurütteln. Homer berührt mit keinem aner kennenden Worte die unerschütterliche Treue Penelopeiens, sie ist ihm durchaus selbstverständlich. Mit keinem Worte berührt er die leise aufkeimende Neigung Nausikaa's zu dem göttlichen Helden Odysseus; selbst dann nicht, als der Moment des Abschieds naht, als Nausikaa, „geschmückt mit göttlicher Schönheit“, den göttergleichen Odysseus betrachtet, und schmerzliche Gefühle ihren Busen durchziehen — selbst da nicht tritt er hervor, um mit zündendem Worte die schmerzlich-wonnige Empfindung des holden Mädchen's zu schildern. Mit keinem Worte erwähnt Homer die freigebige Gastfreundschaft der Phäaken, sie ist ihm etwas, was sich von selbst versteht, etwas durchaus Natürliches. Er lebt eben in seinem Stoffe, und dieser in ihm; der Stoff ist ein Theil seines Selbst geworden, darum kann er nicht über ihn reflectiren, ihn betrachten und seine Freude kund geben.¹⁾

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

¹⁾ Die Alten stellten die Existenz dar, wir (die Neueren) gewöhnlich den Effect; sie schilderten das Fürchterliche, wir schildern fürchterlich; sie das Angenehme, wir angenehm. Daher kommt alles Uebertriebene, alles Manierirte, alle falsche Grazie, aller Schwulst: denn wenn man den Effect und auf den Effect arbeitet, so glaubt man ihn nicht fühlbar genug machen zu können. (Goethe, Ital. Reise 17/V 1787.)

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

Auch die Individualität des Dichters ist ein Hinderniß. Er will seine Person nicht aufgeben, nicht sie in den Hintergrund drängen, ja sie verschwinden und nur sein Werk stehen lassen. Er will sich geltend machen, will zeigen, daß er, trotzdem er in seinem Gedichte mit so vielen Zungen redet, doch eine eigene Meinung besitzt. Und daraus entspringt die leidige Sucht, in einem Werke der Phantasie allgemeine Betrachtungen anzustellen. Was geht aber uns die Gesinnung des Autors an? Mag er über eine Sache denken, was und wie er will, wir Leser wollen seine Meinung nicht hören. Einem objectiv darstellenden Dichter wird man nie diese oder jene Meinung beilegen können. Er steht ja den Parteien parteilos, den Meinungen meinungslos gegenüber.

Ein drittes Hinderniß liegt in dem Mittel der Darstellung, der Sprache. Die Sprache ist das Werkzeug des Verstandes und muß für die Phantasie erst vom Dichter umgearbeitet werden. Diese Umarbeitung gelingt aber selten so vollständig, daß die Sprache ganz und gar innerhalb der Grenzen des Dichterischen bleibt, sondern sie schweift immer noch leicht seitab in das Gebiet des Verstandesmäßigen;

d. h. statt des sinnlichen Inhalts bietet sie Reflexionen. Beim Romandichter ist die Verführung noch größer, weil die Prosa sich auf leichte Weise handhaben läßt, und sich gern den Willen des Dichter's fügt. Viele Bemerkungen würden in metrischer Form unerträglich sein, während sie in Prosa ganz leidlich klingen. So entstehen die zahlreichen moralischen und philosophischen Betrachtungen in unseren neueren Romanen.

Jede Einmischung des Dichter's in die Darstellung ist aber streng zu verwerfen. Reflexionen dürfen nur durch Personen gemacht werden, und nur von solchen Personen, die sie wirklich machen können, und nur bei solchen Gelegenheiten, wo sie aus der Situation herauswachsen.

Aber unsere neueren Romandichter beachten das Gesetz der Objectivität sehr wenig. Sie haben, nach Spielhagen's Ausdruck, den Roman zu einem Behikel für alles mögliche Wissenswürdige und nicht Wissenswürdige gemacht, in welchem sie alle klugen und dummen Gedanken, die ihnen so durch den Kopf gehen, niederlegen können. Selbst unsere besseren Romandichter verstehen nicht rein objectiv darzustellen. Gutzkow stellt gern philosophische Betrachtungen an; Keller („der grüne Heinrich“) ist unerschöpflich an Bemerkungen über Gott, Kirche, Priester und Welt. Gustav Freytag setzt oft über die Grenzen hinweg (in „die verlorene Handschrift“), um für seinen Humor Raum zu gewinnen; Holtei ist reich an sentimentalen Ergüssen. Am schlimmsten treibt es der sonst talentvolle Brachvogel. In „Friedemann Bach“ beginnt er mit einem Nachruf an die entschwundene Rococo-Zeit; das vierte Kapitel hat zehn Seiten ähnlichen Inhalt's; einige Blätter weiter reflectirt er über die Empfindungen, welche die Umgebung eines großen Mannes im Betrachter hervorrufft. (Im Ganzen sind in „Friedemann

Bach" nahe an 200 Seiten auf Darstellungen zu rechnen, welche nicht zur Sache gehören.) An sich sind diese Abschweifungen geistreich, manche glänzend, aber sie beeinträchtigen den ästhetischen Genuß, sind mithin unkünstlerisch.¹⁾

¹⁾ Dr. Lambeck hat sich (im Programm 1874 der Stralsunder Realschule) der Mühe unterzogen die Stoffe zusammenzustellen, welche Rousseau in seiner „Heloise" länger oder kürzer behandelt. Es sind folgende:

Première Partie: Lettre 35, De la jalousie. — L. 46, Différence morale des sexes. — L. 48, Réflexions sur la musique française et sur la musique italienne. — L. 57, Raisonnement sur le duel. — L. 62, Réflexions de Mylord Edouard sur la noblesse. — — Seconde Partie: L. 14, Fausses amitiés. Idée du ton des conversations à la mode. — L. 15, Critique de la lettre précédente. — L. 16, Où et comment il faut étudier un peuple. — L. 17, Difficultés de l'étude du monde. — L. 21, le portrait des Parisiennes. — L. 23, Description critique de l'Opéra de Paris. — — Troisième Partie: L. 18, Réfutation solide des sophismes qui tendent à disculper l'adultère. — L. 21, de l'amant de Julie à mylord Edouard. Ennuyé de la vie, il cherche à justifier le suicide. — L. 22, Réponse. Mylord Edouard réfute avec force les raisons alléguées par l'amant de Julie pour justifier le suicide. — — Quatrième Partie: L. 9, Sur la politesse maniérée de Paris. — L. 10, La sage économie qui règne dans la maison de M. de Wolmar relativement aux domestiques et aux mercénaires, qu'il détaille à son ami, amène plusieurs réflexions et observations critiques. — L. 11, La description d'une agréable solitude, ouvrage de la nature plutôt que de l'art, où Mr & M^{me} de Wolmar vont se récréer avec leurs enfants, donne lieu à des réflexions sur le luxe et le goût bizarre qui règnent dans le jardin des riches. Idée des jardins de la Chine. — — Cinquième Partie: L. 1, Éloge d'Abauzit, citoyen de Genève. — L. 2, Critique du luxe de magnificence et de vanité. Raisons de la charité qu'on doit avoir pour les mendiants. Égards dus à la vieillesse. — L. 3, Education des enfants de Mr & de M^{me} de Wolmar. Critique judicieuse de

Reiter, Theorie des Romans.

Selbst Goethe, der doch eine so treffende Erklärung der Objectivität gegeben, vermochte nicht dem klar erkannten Gesetze zu folgen. Im „Wilhelm Meister“ schildert er das Wiedersehen der beiden Liebenden mit folgenden Worten:

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

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

Solche Ergüsse von Seiten des Dichters entspringen zwei Beweggründen. Einmal ist das Gefühl des Dichters so sehr erregt von der dargestellten Situation, daß er seiner Bewegung nur durch einen Ausbruch Herr werden kann. Zweitens sucht er den Leser noch mehr für das Geschilderte zu erwärmen, als (nach seiner Meinung) die bloße Erzählung vermögend wäre. Er giebt sich also ein Armuthszeugniß; er gesteht seine Ohnmacht ein, solche Scenen

la manière dont on élève ordinairement les enfants. — — Sixième Partie: L. 5, Caractère, goûts et moeurs des habitants de Genève. — L. 6, de madame de Wolmar à St. Preux. Elle combat ses maximes sur la prière et sur la liberté. — L. 7, de St. Preux à madame de Wolmar. Il défend son sentiment sur la prière et sur la liberté. — L. 8, Douceur du désir, et charme de l'illusion. — L. 13, Vive peinture de l'amitié la plus tendre, et de la plus amère douleur.

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

ergreifend darzustellen. Und doch soll der Leser nur durch die Handlung bewegt werden, nicht durch die Worte des Dichters, wie es bei den übrigen Künsten ja auch der Fall ist. Und man glaube nicht, daß diese strenge Objectivität dem Dichter den Stempel der Unempfindlichkeit aufdrücke. Im Gegentheil, leuchtet nicht aus den homerischen Gedichten das tiefste Gefühl für Vaterland, Heimath, Familie, Freunde und Alles, was dem Menschen theuer sein kann? Aber Homer liebt es nicht mit diesen Gefühlen zu prunken; bescheiden legt er sie den Personen in den Mund.

Der schon angeführte Guzkow verlegt das Gesetz der Objectivität in einer manchmal sehr plumpen Weise. Das folgende Beispiel stehe hier statt vieler:

„Von Schlurck aber, den wir zum erstenmale in seinem geschäftlichen Tone kennen lernten, müssen wir gestehen, daß er nicht ganz derselbe war, wie wir ihn beim Kredenzen von Jaquesson und Gerdeman-Deutz kennen lernten. Vielleicht findet er bei dem Italiener Lippi wieder den gewohnten Gleichmuth seiner Stimmung und stärkt sich zu den Geschäften, die ihn in das Hotel des Prinzen Egon rufen, von denen das über Ackermann angedeutete ebenso sehr unsere Neugier spannen wird“ 2c. 2c.¹⁾

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

Ähnlich macht es Bulwer an vielen Stellen z. B.

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

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

„Der Tod! Der Tod!

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

¹⁾ Ritter vom Geiste III. S. 33.

Schwer lastet auf uns die Hand des Allmächtigen!

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

Blutige Tage, schwarze Nächte sind im Anzuge. Der Engel der Verwüstung hat sich auf den Weg gemacht". (Zofai, traurige Tage, Kap. 1.)

Einige Dichter verletzen das Gesetz der Objectivität, indem sie aus ihrem referirenden Vortrage heraustreten und die Funktionen eines Richters sich anmaßen. Sie fordern das ethische Urtheil des Lesers heraus, (anstatt sich auf sein ästhetisches zu berufen) und unterziehen die Handlungen dieser oder jener Person einer Kritik:

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

oder:

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

Ähnlich macht es Fielding häufig in Tom Jones.

Abgesehen davon, daß in diesen Beispielen das Gesetz der Objectivität in gröblichster Weise verletzt wird, sind sie denn doch wohl das ärgste, was dem Leser geboten werden kann. Heißt das nicht, ihn in seiner Denksfaulheit bestärken?

Heißt das nicht, ihm ein anderes Urtheil unterschieben, ihm sein eigenes rauben wollen? Eine Kritik über den sittlichen Charakter einer Person ist in allen Fällen ein Unding. In der Poesie giebt es nur ein ästhetisches Tribunal; die Fragen nach Moral und Tugend werden vor ihm nicht entschieden. Das mag jeder Leser mit sich selbst abmachen.¹⁾

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

Der humoristische Roman freilich setzt sich in toller Laune über diese Regel hinweg. Er legt es darauf an, mit dem Leser in stetem persönlichen Rapport zu bleiben. Eine gemüthliche Unterhaltung mit ihm ist dem Dichter Bedürfniß. Er ironisirt sich selbst, den Leser, die Personen, die er schildert und spricht den Gesetzen der Poetik offen Hohn.

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

¹⁾ Will der Dichter, statt die objective Erscheinung zu geben, den Betrachter ethisch bestimmen, will er auf dessen Willen wirken, statt ihn in der ungetrübten Freiheit der ästhetischen Beurtheilung zu lassen, so stellt er sich selbst unter das ethische Maß und verwirrt die ästhetische Beurtheilung durch die moralische, ruft also jedenfalls eine Disharmonie hervor, fehlt an sich schon gegen das Gesetz der Reinhaltung des Gebietes von nicht dazu Gehörigem. Bemke, Aesthetik S. 64.

wenn er, um einen Uebergang zu finden, folgende Wendung gebraucht:

„Das Billet der Madame Rudmer führt uns in die lange nicht betretene Salonsphäre zurück“,

oder wenn er, um das Benehmen seines Helden zu erklären, selbst hervortritt, wie Keller in: „Der grüne Heinrich“. Oder wenn er, um Auslassungen zu erklären, folgende Entschuldigung giebt:

Jetzt begann der Richter. Es ist höchlich zu bedauern, daß wir kein umständliches und ins Einzelne gehende Memoire über diese Verhandlung haben, als eben nur die Vertheidigung des Gefangenen. (Bulwer, Aram V. 5.)

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

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

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

Goethe's „Wilhelm Meister“ hat im Ganzen einen hohen Grad von Selbstständigkeit. Nach ihm sind Spielhagen, Freytag und Auerbach zu nennen. Die große Masse unserer Romandichter ist aber sehr wenig objectiv.

Zweites Kapitel.

Die Objectivität in Darstellung der Charaktere und des Seelenlebens.

Der Dichter muß uns mit den Personen seines Romanes in jeder Weise bekannt machen. Sie sollen uns werden wie gute Freunde, deren Fehler und Vorzüge wir kennen, deren Herz bis in den entferntesten Winkel offen vor uns liegt. Im Romane sollen auch „die geheimnißvollsten und zusammengesetztesten Geschöpfe der Natur vor uns handeln, als wenn sie Uhren wären, deren Zifferblatt und Gehäuse man von Krystall gebildet hätte; sie zeigen nach ihrer Bestimmung den Lauf der Stunden an und man kann zugleich das Räder- und Federwerk erkennen, das sie treibt“. (Goethe.) Die Darstellung muß demnach naturwahr sein, und das kann sie nur dann, wenn der Dichter tiefste Kenntniß der Menschheit im Allgemeinen wie des menschlichen Herzens im Besonderen besitzt. Wer die Menschen nicht kennt, weiß nicht, wie sie handeln und sprechen, weiß nicht, wie die Leidenschaften wirken und sich kundgeben. Talent allein reicht nicht hin, wie die Jugendwerke der meisten Dichter beweisen. Man könnte in gewisser Hinsicht jener sonst engherzigen Bemerkung Recht geben: der Romandichter dürfe nicht vor dem vierzigsten Jahre zu produciren anfangen.¹⁾

1) Daß zur naturwahren Darstellung der Leidenschaften auch tiefes Gefühl gehört, ist selbstverständlich und darf in der „Theorie des Romans“ nicht einmal erwähnt werden. „Der Schriftsteller, der mich zum Weinen bringt“ sagt Horaz, „muß selbst vorher geweint haben“, und Fielding setzt hinzu: er habe über alle Stellen, welche seine Leser zum Lachen gebracht, selbst zuerst das herzlichste Vergnügen gehabt.

Weil aber lebendige Erfahrung für den Romandichter eine Grundbedingung ist — „deshalb ist gerade bei diesem Theile des künstlerischen Schaffens durch Lehre weniger zu helfen, als bei jedem anderen. Die Poetik des griechischen Denker's, wie sie uns erhalten ist, enthält über die Charaktere nur wenige Zeilen. Auch in unserer Zeit vermag die Technik nichts, als dürftige Regeln aufzustellen, welche den Schaffenden nicht einmal wesentlich fördern. Was sie für die Arbeit geben können, trägt der Dichter im Ganzen sicher in sich und was er nicht hat, vermögen sie ihm nicht zu geben“. ¹⁾ Regeln können nur den Zweck haben: über die Punkte, welche der Dichter, dem tiefe Erfahrung und hohes Talent eins geworden, bei Darstellung der Personen unbekümmert berücksichtigt, Aufklärung, sowie jungen Dichtern einen Fingerzeig zu geben, wonach sie bei Ausbildung ihres Talentes zu streben haben.

Diese Punkte aber in all' der Ausführlichkeit zu behandeln, die sie verdienen, würde ein eigenes Werk erfordern. Ich muß mich daher mit einem raschen Ueberblick begnügen.

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

1. Die Nationalität zeigt sich besonders im Ausdruck der Leidenschaften, hauptsächlich der Liebe. Ein deutsches Mädchen liebt anders wie ein französisches; deutsches Ehrgefühl giebt sich anders kund wie das spanische. Sink in

¹⁾ Freytag, Technik des Dramas S. 212.

„Soll und Haben“ wäre gewiß nicht Fink, wenn er in Deutschland geboren wäre. Denn eine solche souveräne Verachtung des Philisterthum's, aber auch eine solche Verspottung alles dessen, was deutschem Gemüthe als ein Heiligthum gilt, findet sich nur bei einem Amerikaner. Auch innerhalb der Nationalität giebt es wieder Unterschiede, ich erinnere nur an die Rheinländer und Westfalen, die sich fast gegenüberstehen. Schücking hat in seinem „Paul Bronckhorst“, Immermann in seinem „Münchhausen“ westfälisches Fühlen und Denken in meisterhafter Weise dargestellt. Ebenso Auerbach im „Landhaus am Rhein“ das Leben der Rheinländer, Reuter in „Ut mine Stromtid“ das mecklenburgische. Doch müssen diese Eigenthümlichkeiten den individuellen unbeschadet angewandt werden.

2. Der geschlechtlichen Eigenthümlichkeiten und Unterschiede giebt es unzählige. Aber wer wollte sie aufzählen und was würde eine solche Aufzählung nützen? Für den männlichen Dichter ist es schwer, weibliche Charaktere naturwahr darzustellen. Wie verunglückt ist Schillers Amalie! So äußert kein Mädchen bei normalem Geisteszustande seine Gefühle. Lessing's Minna ist ein höchst lebenswürdiges Geschöpf, doch ist die Offensive, welche sie gegen Tellheim ergreift, wohl wenig weiblich. Ungeheuerlich ist Hoffmann's Euphémie in „Elixir des Teufels“. Wie konnte der Dichter nur glauben, uns durch eine solche Mischung von wüthender Wollust, kalter Grausamkeit und Niedertracht anzuziehen? In Wichert „Ein alter Mann“ verliebt sich ein junges Mädchen bis zum Heirathen in einen alten häßlichen Mann — wo ist in Wirklichkeit ein solches Mädchen? In Sacher Masoch's Novelle „Venus im Pelz“ sieht Wanda Severin zum ersten male und schon beginnt sie: „Mir ist die heitere Sinnlichkeit der Hellenen, Freude ohne Schmerz —

ein Ideal, das ich in meinem Leben zu verwirklichen strebe. Denn an jene Liebe, welche das Christenthum, welche die Modernen, die Ritter vom Geiste predigen, glaube ich nicht. Ja sehen Sie mich nur an, ich bin weit schlimmer als eine Kegerin, ich bin eine Heidin". Ist bei einem Weibe eine solche Kühnheit dem fremden jungen Manne gegenüber wohl denkbar? In derselben Novelle aber findet sich ein feiner Zug: Severin erzählt Wanda von den feinen Händen seiner Tante. Wanda, die von aller Weiblichkeit emancipirte Wanda, blickt unwillkürlich auf die ihren.

Doch hat unsere Romanlitteratur auch Frauengestalten aufzuweisen, auf die wir stolz sein können; voran Goethe's Philine in „Wilhelm Meister“. Es ist diese Mädchengestalt in der That ein poetisches Kunststück. Wie wenig fehlte und die holde Gestalt wäre widerwärtig, gemein geworden. Aber so hat Goethe ein Mädchen geschaffen, das eine verdorbene Unschuld genannt werden kann. Sie ist verdorben, aber sie weiß es nicht, es ist einmal ihre Natur und diese allein ist ihre Göttin. Wäre sie fromm, sie würde es mit derselben Grazie sein.

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

Ich erwähne auch Freitag's Ilse („Die verlorene Handschrift“), eine Frau voll Hoheit und Reinheit.

Endlich die reiche Gallerie der Spielhagen'schen Frauen=gestalten. Melitta, Emilie von Breesen, Helene (in „Problematische Naturen“), Clärchen, Ottilie, Tante Bella, Antonie (in „Die von Hohenstein“) u. s. w. Ein schönes Haus=frauenbild voll unmittelbarster Wahrheit hat Eliot in: „Die Mühle am Floß“ geschaffen. Besonders charakteristisch für ihr sorgsames Gemüth, ist folgender Zug:

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

Die dichtenden Frauen wissen selten naturwahre männliche Charaktere darzustellen. Sie malen durchweg zu ideale Gestalten; Männer von eiserner Willenskraft, von imponirendem Auftreten, von staunenerregender Wissensfülle. So die Männergestalten der Marlitt, der Wilhelmine von Hillern, der Eliot.

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

4. Der Stand vermag das äußere Hervortreten des Charakters, häufig auch das ganze Wesen umzugestalten. Der Arzt verhärtet in seinem Berufe; dem Advocaten verschieben sich die Grenzen des Rechts und Unrechts; der Bureaukrat wird steif und knöchern. Diese Veränderungen beeinflussen besonders die Wirkungsweise der Leidenschaften. Die Personen werden abgestumpft oder doch weniger empfänglich für Gemüthsbewegungen. Trefflich finden wir das dargestellt in Auerbach's „Auf der Höhe“. Wie edel, wie ruhig trennen sich die königlichen Gatten! Aber welche Scenen würde dieselbe Ursache zwischen Eheleuten niederen Standes hervorgerufen haben! In demselben Roman tritt der unverdorbene Bauernstand zu den Hofkreisen in wirksamen Contrast. In Freitag's „Soll und Haben“ tritt uns der Kaufmann entgegen, repräsentirt durch den meisterhaft gezeichneten Schrötter. Jene Scene, in welcher Schrötter die von Anton für den Freiherrn erbetene Hilfe verweigert, ist ein höchst bezeichnender Zug. Sehen wir ferner den Freiherrn an, der in keinem Augenblicke seine adelige Abkunft vergißt. Wie wird Anton von ihm traktirt! Und doch sind diese moralischen Mißhandlungen nur auf Rechnung des Standes zu schreiben. Meisterhaft ist auch der alte Jude Moses in Reuter's „Ut mine Stromtid“. In „die verlorene Handschrift“ gelangt der Gelehrtenstand in höchster Anschaulichkeit zur Darstellung. Der Gelehrte hat ein Ehrgefühl, das eben nur seinem Stande eigen sein kann. Betrachten wir ferner den so fest auf eigenen Füßen stehenden Herrn Hummel — ist er nicht das Urbild des Stockphilister's mit seinem *nil admirari*?

Gleichen Einfluß auf die Bildung des Gemüthes behaupten Gewohnheit und Liebhaberei. Der „Alterthümmler“ (in Scott's Roman) vermag nicht, seine Studien und die

Vorgänge des wirklichen Lebens auseinanderzuhalten; immer drängt sich seine Liebhaberei in die Urtheile über Vorfälle des Tages. Die Tüchtigkeit eines Menschen taxirt er nach seiner Kenntniß der alten Geschichte und Gegenstände. Deshalb sind ihm die Weiber ein thörichtes, unnützes Volk, und von der Weisheit seines Freundes Wardour hat er keine große Meinung, weil derselbe verworrene Ansichten über die Pittensprache hegt. Der junge Lovel ist ihm ein lieber Gesellschafter, weil er auf die antiquarischen Fragen einzugehen versteht. — Der Gelehrte disputirt gern über jede Sache, die nicht unzweifelhaft festgestellt ist. Fragen der Wissenschaft zu erörtern ist ihm das Liebste; von familiären Gesprächen gelangt er urplötzlich in gelehrte Streite. Ganz trefflich ist eine solche Scene in Wilbrandt's Novelle: „Fridolin's heimliche Ehe“ dargestellt! Philipp bedauert gegen seinen Bruder so heftig geworden zu sein. . . .

„Wie leider wieder heute Nachmittag, als ich mich fortreißen ließ, unbrüderlicher Weise heftig zu werden, weil du in diesem unglücklichen Kampfe des Staats gegen die Kirche dich des geradezu gewaltthätigen Staates mit einem Ungestum annahmst“ Da plakt die Bombe! „des gewaltthätigen Staates“? rief Fridolin zurück, „mein theurer Philipp, gegen dieses Wort könnte ich dir Dinge sagen“ etc. Da sitzen beide wieder mitten in heftigstem Disput!

Der Stand bringt die Gewohnheit mit sich denselben würdig zu repräsentiren. Der Principal, der Chef, der Director, der Präsident, der General, alle besitzen eine Geschicklichkeit sich würdig zu geben, welche der Dichter, ohne den Eindruck der Natürlichkeit empfindlich zu schädigen, nicht aus den Augen lassen darf. Ganz unwahr sind die folgenden Reden aus Hackländer's: „Europäisches Sclavenleben“.

„Beil, jehen Sie in H. nach und suchen Sie nach dem letzten Schreiben von Doctor Hintermaier“.

„Da werde ich vergebens suchen“, erwiederte ruhig der Commis, „das ist einer von den Briefen, die Sie angeblich in Ihrer Privatsammlung aufzuheben pflegen“.

oder:

„Auch kauft man bei uns Kinder genug“, sagte gleichmüthig Herr Beil, „namentlich Kinder weiblichen Geschlechts, wenn Sie über sechszehn Jahre alt sind“.

Herr Blaffer fühlt sich getroffen. —

Vergl. überhaupt den Ton in diesen Gesprächen. Man braucht eben kein großer Menschenkenner zu sein, um zu behaupten, daß sich ein Principal solche Einwürfe von seinem Gehilfen nie gefallen lassen wird.

5. Die Bildung endlich (worunter man auch die Wege begreifen wolle, welche zur Bildung führen) vermag den ganzen Menschen umzuwandeln. Hier ist der Punkt, an welchem die Darstellungskraft so manchen Dichters eine Klippe findet. Entweder sind That und Rede der Personen über ihrer Bildung oder unter ihr. Bult in Jean Pauls Flegeljahre zeigt eine außerordentliche Belesenheit. Wo hat er sich dieselbe erworben? Etwa auf seinen Fahrten als Flötenbläser? Woher kennt er die nordische Mythologie so genau?

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

In Guzkow's „Ritter vom Geiste“ tritt ein junger Kunstschler auf, dessen Denken und Handeln über den wahrscheinlichen Bildungsgrad hinausgeht. Er tritt mit Sicherheit auf, weiß sich in hohen Kreisen leicht zu bewegen, ist von nicht geringer politischer Einsicht, macht gar

nicht üble Gedichte. — Das kann alles in einer Person niederen Standes zutreffen, aber der Dichter darf nicht vergessen zu berichten, auf welchem Wege der junge Tischler diese Bildung gewann. Das hat Gukow unterlassen und deshalb darf man trotz seines Protestes die Wahrheit dieses Charakters angreifen. Fanny Leuthold in Schücking „Schloß Dornegge“ leidet an demselben Fehler. Soviel Grazie wie Fanny kann eine wandernde Schauspielerin ja immerhin besitzen, nicht aber soviel Geschick zu Anspielungen, welche auf ausgedehnte Lectüre schließen lassen. Tomodei, die schöne Zigeunerin in Brachvogel's „Friedemann Bach“, entwickelt eine Natur- und Weltanschauung, die den Neid eines Pantheisten erwecken könnte. Auch Spielhagen's Georg Hartwig bleibt nicht immer innerhalb der durch seine Entwicklung gezogenen Grenzen. Manchmal macht er Anspielungen, gebraucht Wendungen, welche errathen lassen, daß nicht er, sondern eigentlich Spielhagen durch seinen Mund erzählt. Der Dichter eines historischen Roman's geräth bei diesem Punkte auf besondere Hindernisse. Denn es ist schwierig, den Bildungsgrad der Personen ihrer Zeit anzupassen. Da läuft trotz gründlichen Studium's mancher Anachronismus unter und immerhin bleibt es schwierig, die durch Studium gewonnenen Resultate echt poetisch zu verwerthen.

Doch Kenntniß des Gemüthes allein genügt für den Romandichter noch nicht — er muß auch in das Wesen der menschlichen Leidenschaften tief eingedrungen sein. Die Leidenschaften spielen ja im Roman die größte Rolle, wie denn überhaupt „das Ideal der Dichtkunst der leidenschaftliche Mensch ist“. (Deutscher Merkur 1776 S. 1048—1050.) Auf die Leidenschaften selbst einzugehen ist hier nicht der Ort, es kann nur darauf ankommen darzulegen, was in künstlerischer Hinsicht bei Darstellung der Leidenschaften verlangt

wird. Das ist Vollständigkeit und Klarheit. Ohne Mühe sollen wir in das Werden, Wachsen, Wirken und Vergehen der Leidenschaft eingeführt werden. In „die verlorene Handschrift“ herrscht eine solche Klarheit nicht überall. Die Frage: Liebt der Professor die Prinzessin? bleibt ungelöst. Ebenso findet die Leidenschaft des Fürsten nicht immer den gewünschten Ausdruck. In „Soll und Haben“ ist der Umschlag in der Liebe Anton's zwar begreiflich, aber das ist nicht Verdienst des Dichters, sondern des Scharfsinn's des Lesers. Die Andeutungen, welche Freytag über diesen Punkt macht, sind zu dürftig. Unklar ist auch in der Vindlage Roman „Tolle Geschichten“ die Scene, in welcher Moriz um Volo's Hand anhält. Wir fragen, mit welchem Rechte? Was ist zwischen ihm und Volo vorgegangen? Liebt er sie und ist er ihrer Gegenliebe sicher? Höchst anschaulich ist dagegen Auerbach in „Auf der Höhe“. Da bleibt nichts räthselhaft, nichts im Dunkeln. Gleich meisterhaft ist die Entwicklung des Seelenzustandes Friedrich's in Kurz' Roman „Der Sonnenwirth“.

Besondere Rücksicht muß der Dichter nehmen auf die Motive, welche Umwandlungen herbeiführen, Thaten veranlassen, oder auf die Entwicklung von Leidenschaften einwirken können. Dieselben müssen stets „auf dem leicht verständlichen Grundzuge ihres (der Personen) Wesens beruhen und nicht auf einer Subtilität oder auf einer Besonderheit, welche als zufällig erscheint“. ¹⁾

Die Motive sind äußerer und innerer Natur. Die ersteren aber sind nur dann wirksam, wenn eine innere Anlage ihnen entspricht, wenn zu dem äußeren Antriebe sich gleichzeitig noch ein innerer gesellt. Es zeigt sich das

¹⁾ Freytag, Technik des Drama's S. 261.

besonders in der Liebe. Auf einen geistig und gemüthlich gebildeten Mann mit einem ausgeprägten Schönheitsgefühl wird ein schönes Weib immer Eindruck machen. Ob dieser Eindruck sich aber bis zur Liebe steigert, das hängt von dem Grade ab, in welchem er sich ihrem Geiste und Gemüthe verwandt fühlt. Und so in vielen anderen Fällen. In ganzer Stärke wird ein Motiv wirken, wenn dem äußeren in gleicher Stärke ein inneres entspricht. So. z. B. in der Liebe Münzer's zu Antonie von Hohenstein (in Spielhagen's Roman). Zuerst fühlt sich Münzer hingerissen von den unwiderstehlichen körperlichen Reizen Antonien's; sein Geist, erfüllt von den Schönheits-Idealen der Alten, fühlt hier zum ersten Male die Majestät einer edlen Frauengestalt voll und ganz auf sich wirken. (Äußeres Motiv.) Und in eben diesem Weibe findet er eine seinem Wesen durchaus verwandte Natur; wie er, erhebt auch sie sich stolz lächelnd über die Kleinlichkeit eines philiströsen Daseins; wie er, besitzt sie eine große Seele; wie er, ist sie im Stande, einem Ideal Leib und Leben zu opfern; wie er endlich besitzt sie eine gewaltige Leidenschaft, deren Ausbruch nichts zu hemmen vermag. (Inneres Motiv.) Und deshalb mußte Münzer diesem Weibe seine Liebe schenken und keinem anderen. Sein eigenes Weib war ihm innerlich fremd; verstand nichts von seinem faustischen Drange, die ganze Welt in sich aufzunehmen, das innere Motiv fehlt. Ebenso bei Wolfgang in demselben Romane. Er liebt anfänglich Camilla, angezogen von ihrer äußeren Erscheinung. Bald aber fühlt er, daß sie eine ganz andere Geistesrichtung besitzt — er verläßt sie.

Sobald der Dichter nur ein äußeres Motiv wirken läßt, drängt sich dem Leser sofort das Bewußtsein der Unwahrscheinlichkeit auf. Das ist der Fall in Brachvogel's

Roman „Friedemann Bach“, in welchem Graf Brühl jahrelang in den Schlingen der schönen Kallowrat liegt, ohne daß dieses Weib etwas anderes aufzuweisen hätte, als ihr bischen Schönheit. In Boz' „Oliver Twist“ lebt ein Mädchen, Nancy, in der niedrigsten Gesellschaft, in der Gesellschaft eines der rohesten Menschen, welcher keiner edlen Regung fähig ist und dasselbe jeden Augenblick mißhandelt. Trotzdem aber bleibt Nancy bei ihm und schlägt alle Anerbietungen von anderer Seite aus. Was ist es denn, das sie an Sikas fesselt? Unstreitig liebt sie ihn — aber was hat er Anziehendes für sie? Darüber läßt uns der Dichter vollständig im Dunkeln. Völlig verborgen bleiben uns auch die Beweggründe, aus welchen sich dasselbe Mädchen für Oliver opfert. In Alexis „Hegrimm“ sehen wir wohl den Ausbruch der Liebe Malchen's zu dem Candidaten Mauriz, nicht aber die Motive, welche ihre Entstehung veranlaßten.

Somit hat das berühmte Wort: „Liebe ist blind“ keine Geltung im Roman. Denn hier hat der Leser ein Recht nach dem Warum? zu fragen und der Dichter hat die Pflicht, ihm eine vollständig befriedigende Antwort zu geben. Jeder seelischen Erregung muß eine zureichende Ursache entsprechen. Daraus darf mit Recht geschlossen werden, daß es im Leben weit toller zugehen kann, als im Romane. Denn im Leben werden uns nur in wenigen Fällen alle Ursachen aufgedeckt; im Romane hingegen liegen sie klar und vollständig am Tage. Dort haben wir eine ungeordnete Vielheit; hier eine streng zur Einheit gegliederte Mannichfaltigkeit.

Nun gelangen wir zu einer Aufgabe des Roman-dichters, welche keineswegs die leichteste ist und welcher selten im rechten Grade entsprochen wird: Darstellung der Aeußerungen der Leidenschaft.

Was wir zunächst vom Dichter verlangen, ist Wahrheit, Naturtreue. Die Aeußerungen sollen weder geschraubt, noch schwach erscheinen, sondern vollkommen der Wirklichkeit entsprechen in Rede und Handlung. Es ist klar, daß auch hier gründliche Kenntniß der menschlichen Leidenschaften erste Bedingung ist. Unnatürlich ist z. B. folgende Schilderung:

„Christenblut, Christenblut!“ rief er, daß seine rauhe Stimme, wie das Brüllen einer blutdürstigen Bestie, durch die Portiken schallte. „Christenblut ist mir Wonne und süßer Genuß! Darum blutig, höchst blutig, ein Meer von Blut“.

und:

„Alle Schwerter, alle Beile stumpf geschlagen an Christennacken — wie großartig! Alle Zungen stumm, die Lieder sangen dem Christengott — alle Herzen erstarrt, die ihn liebten, den Christengott — alle Köpfe zerschmettert, die an den Christengott glaubten, wie erhaben“. ¹⁾

Weshalb begnügte sich doch der Dichter nicht damit, einfach den allgemeinen Christenmord zu constatiren! Diese Schilderung ist nicht allein unnatürlich, sie ist auch unästhetisch. Ebenso die folgende Aeußerung:

. „Dann mein ich, ich tret' den reichen Leuten mit den Füßen auf den Leib, und meine Hände wühlten in ihren Eingeweiden, und hör' sie schreien und — dann ist mir's wohl“. ²⁾

Ferner muß die Darstellung widerspruchlos sein. Die Schilderung des Dichters muß mit dem Auftreten und Handeln der betreffenden Personen harmoniren. Ein Mensch, den uns der Dichter als einen geistvollen, wichtigen Mann vorführt, muß sich auch in der That als einen solchen zeigen. An dieser Forderung scheitert gar manche Romanfigur. Da soll ein Held mit der Macht seiner Rede alles bezaubern —

¹⁾ Bolanden, Reichsfeinde I. S. 22. 28.

²⁾ Bulwer, Eugen Aram, Cap. 7.

aber o weh! welch' ein Schwulst von Worten und hohlen Phrasen ist es, den er schließlich vorbringt! Der Leser hat gewiß eine ganz andere Empfindung als die der „Verzauerung“. Ein anderer soll ein tiefdenkender Kopf sein, und seine Gedanken gehen nicht über den Horizont des gewöhnlichsten Menschenverstandes hinaus. Trotzdem aber läßt der Dichter keine Gelegenheit vorübergehen, seinen Liebling mit den schmeichelhaftesten Prädicaten zu beehren. Fielding sagt in Tom Jones Buch 8. von einem Barbier: „Dieser Barbier stak voll Humor, Wiß und drolliger Einfälle“ und „der Wiß war bei ihm ein unverbesserliches Laster“. Der Leser findet aber leider nichts dergleichen. Ihm scheint der Barbier ein recht trivialer Gesell. Ein Spielhagen, ein Freitag gehen mit solchen Titulaturen höchst sparsam um; wenn sie es aber thun, so haben sie auch Grund dazu. Fink ist in der That der Cavalier, als welchen Freitag ihn schildert. Bernhard Münzer ist in der That eine solche hinreißende Persönlichkeit, als welche Spielhagen ihn vorführt.

Sodann muß allen Personen des Roman's Recht gesehen; jede darf nur insoweit hervortreten, als ihre Stellung im Romanganzen es erlaubt. Ilse (in „die verlorene Handschrift“) ist von überwiegender Bedeutung. Vor ihr treten alle anderen Personen in Schatten, selbst ihr Gatte verschwindet neben ihr und doch kam es gerade ihm zu, sich an ihrer Seite geltend zu machen.

Endlich sollen die Personen, wenigstens alle bedeutenden, des Roman's volle, ausgerundete Menschen sein. Häufig genug verfallen die Romandichter in den Fehler, nur die Hauptseite eines Charakters hervorzuheben, die untergeordneten aber zu vernachlässigen. Sie setzen sich als Aufgabe, einen Charakter von dieser oder jener Richtung zu schildern, heften ihre Aufmerksamkeit hartnäckig nur auf eine

Eigenthümlichkeit, und bringen so eine durchaus schematische Charakterzeichnung hervor. Schematische Charaktere haben anfänglich besonders für den oberflächlich Gebildeten etwas anziehendes; durch das alleinige Hervortreten guter oder schlechter Charakterzüge gewinnt die Gestalt scheinbar an Frische und Anschaulichkeit. Deshalb ist auch diese Charakterzeichnung sehr beliebt bei allen Romanschriftstellern, deren Streben auf nichts anderes hinausgeht, als dem Geschmacke des Pöbels zu fröhnen. Dieser schwärmt für tapfere Tugendhelden sans peur et sans reproche, und schimpft auf das moralische Ungeheuer, welches der Dichter ihm zum Gruseln vorführt. Der gebildete Leser aber schreckt zurück vor diesen unwahren Gestalten, deren Einförmigkeit ihn bis zum Tode ermüdet.

Fügt der Dichter aber dem Hauptcharakterzuge andere kleinere an, giebt er eine von der Einheit des Hauptzuges durchwaltete Mannichfaltigkeit, so wird er das Ziel der Kunst erreichen.¹⁾ Er wird es um so leichter erreichen, je vielseitiger die Personen mit der Außenwelt in Berührung kommen. Die Darstellung der Personen hängt daher mit der Wahl des Stoffes und dem Aufbau der Handlung innig zusammen.

Unter den neueren Romandichtern ist Spielhagen auch in dieser Hinsicht rühmend zu erwähnen. Seine Personen, selbst die untergeordneten, sind nie einseitig, stets voll und ganz. Auch seine humoristischen Charaktere (bei denen doch die Gefahr der Einseitigkeit am nächsten liegt) können in

¹⁾ „Der Charakter muß eine Hauptseite haben, innerhalb dieser Bestimmtheit aber die ganze Fülle und Lebendigkeit bewahrt bleiben, sodaß dem Individuum Raum gelassen ist, sich nach vielen Seiten hinzuwenden und den Reichthum eines in sich gebildeten Innern in vielfacher Aeußerung zu entfalten“. Hegel, Aesthetik I. S. 306.

dieser Beziehung nicht angefochten werden. Welch' ein prächtiger, nach allen Seiten entfalteter Mensch ist nicht Doctor Holm (in „die von Hohenstein“). Auch Guzkow ist hervorzuheben. Seine Advocaten Nück und Schlurck sind trotz ihrer stark ausgeprägten Hauptseite wirkliche Menschen. Endlich soll Freytag nicht vergessen werden. Sein Fink ist eine meisterhafte Figur. Das legerere Benehmen des kaufmännischen Cavalier's, sein weltmännisches Auftreten, konnte leicht dazu führen, diese Seite allzustark zu betonen. Freytag aber versteht es, seinem Liebling auch andere Seite abzutrocknen, ihm Gelegenheit zu bieten, den ganzen Reichtum seines Gemüthes zu entfalten.

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

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

Welche stehen ihm hier zu Gebote?

Alle, die dem Gesetz der Selbstständigkeit des Kunstwerk's, welches die Forderung höchster Anschaulichkeit in sich schließt, nicht entgegenstreben. Somit bringt eine Beschreibung der Charaktere von Seiten des Dichters die Selbstständigkeit des Kunstwerk's in Gefahr, giebt dem Leser keine deutliche Anschauung. Der Dichter soll deshalb

die Charaktereigenthümlichkeiten seiner Personen mit nur wenigen Worten berühren; er soll ihnen nicht, nach Wagner's treffendem Ausdrucke, ihren Charakter wie die Etiketten auf Weinbouteillen von Außen aufkleben. Die große Mehrzahl unserer Romanschriftsteller macht es aber so. Sobald der Dichter eine Person einführt, macht er den Leser mit allen ihren Eigenschaften in langer Auseinandersetzung bekannt. So in folgendem Beispiel:

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

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

Die Selbstständigkeit des Kunstwerk's ist zerstört. Die ganze Schilderung ist abstract, nicht anschaulich, sie stellt die Person dar, abgetrennt vom Romanganzem. Der Dichter muß sich hier genau nach dem Leben richten. Niemand wird einen Freund vorstellen und im Ernst seine Vorzüge hervorheben, seine Fehler bemerklich machen. Im Gegentheil wird man, wenn einem daran liegt, das Gespräch so zu leiten suchen, daß der Eingeführte Gelegenheit erhält, sich nach vielen Seiten hin zu entfalten und seinen neuen Bekannten ein vielseitiges Bild seiner Person zurückzulassen. So muß es auch dem Leser, und ihm allein, überlassen bleiben,

sich aus den Reden und Handlungen der Personen ihre geistigen Eigenschaften zu abstrahiren.¹⁾ Man kann sagen, das Charakterbild, welches der Dichter in obigen Beschreibungen von den Personen zu entwerfen sucht, das sollte der Leser sich aus dem Romanganzem selbst zusammensetzen.

Manche Dichter beginnen ein Charakterbild, führen es halb aus und sagen dann (wie Scott häufig): „Mehr wollen wir nicht sagen, weil der Charakter aus der Handlung klar genug hervorgehen wird.“ Wie künstlerisch! Die Spitze unkünstlerischer Charakterdarstellung aber ist es, wenn der Dichter die einzelnen Züge anekdotisch aufführt, wie Victor Hugo in „die Elenden“ es bei den Gestalten Myriel's und Madeleine's thut. Der ganze Roman soll doch eine Entwicklung und Entfaltung der Persönlichkeit sein! Stufenweise soll sich ein Glied geistiger und sittlicher Bildung anschließen, bis endlich das Voll-Ganze erreicht ist. Man könnte sagen, der Dichter soll seine Personen auf die Probe stellen, um uns zu zeigen, wie ihr Inneres beschaffen ist; sie sollen uns selbst ihr Herz öffnen, ohne Gewaltthatigkeit von Seiten des Dichters. Hier können tausend kleine Züge angebracht werden, welche auf das Wesen der Charaktere das hellste Licht werfen. Solche findet man sehr viele in Freitag's „Soll und Haben“. Es sei mir erlaubt, einige dieser Züge anzuführen. Dem Comptoir ist Fink ein Fremder — den

¹⁾ Der Charakter darf von ihm nie als ein fertiges Ganzes geschildert werden, er muß Zug auf Zug in freier Entwicklung aus der Handlung selbst hervorgehen. Die äußere und innere Porträtmalerei der neuen Romanschriftsteller ist wenig künstlerisch. Wir wollen die runde Summe des Charakter's nicht von Hause aus baar ausgezahlt erhalten; unsere Phantasie soll sie mitthätig durch ein Additions-exempel der einzelnen Posten aufbauen. Es liegt in jedem Charakter etwas Unsagbares, eine unergründliche Tiefe, die aus den unberechenbaren Mischungsverhältnissen hervorgeht. (Gottschall, Poetik I. S. 87.)

Kaufmann läßt er links liegen — verachtet die von allen Comptoiristen heilig gehaltene Arbeitsstunde — benimmt sich auch Anton gegenüber anfangs sehr barsch und reizt ihn — seine Versöhnung wirft ein sehr helles Licht auf seinen Charakter — wirft Anton in's Wasser, um seine Geistesgegenwart zu erproben — macht sich kein Gewissen daraus, Anton auf gewagte Weise in die Gesellschaft einzuführen — sein Benehmen in der Tanzstunde und der vornehmen Gesellschaft gegenüber — liebelt mit Rosalie und fügt sich Anton's Willen — verspottet die Chrenthal's mit gottvoller Ironie — wirbt kurz und bündig um Sabine, und resignirt sich rasch, als er einen Korb erhält — sprengt in Amerika die Compagnie in die Luft, um sich frei zu machen — den polnischen Revolutionären tritt er mit schlecht verhaltener Ironie entgegen — vertheidigt das Schloß mit größter Kaltblütigkeit — bewundert Lenore mit kühler Besonnenheit — verachtet den moralisch-ohnmächtigen Freiherrn. Solche Züge finden sich in Menge und aus ihnen ergiebt sich schließlich ein anschauliches Gesamtbild. Aber der Dichter muß bei diesem Kunstgriff immer die rechte Gelegenheit abwarten. Diese kleinen Züge müssen mit Nothwendigkeit aus der Handlung hervorbachsen, sie dürfen keine selbstständige, der Charakteristik dienende Stellung einnehmen. Ein Muster für einen durchaus unkünstlerisch angebrachten kleinen Zug findet sich in Lessing's „Minna“, jene Scene in welcher Tellheim der „Dame in Trauer“ die ihrem Gemahle geliebene Summe schenkt. Weitere Beispiele finden sich in Menge in Richardson's Romanen. Da werden tausend Eigenthümlichkeiten der Personen in breitester Darstellung aufgezählt, ohne daß dieselben mit der Handlung zusammenhängen. Ja, manche dieser Züge werden gegeben mit der ausgesprochenen Absicht, den betreffenden Charakter in ein helles Licht zu

setzen. Auch in unserer Romanliteratur finden sich Beispiele in Menge. So die oben S. 102 angeführten aus „Soll und Haben“. Ein kleiner Zug kann manchmal von größter Bedeutung für den Fortgang der Handlung sein. So in Schücking's „Schloß Dornegge“. Anna schickt der armen Schauspielerin Geld, und diese hilft am Schlusse dazu, Dankmar nach Paris zu rufen. Hätte Jenny nicht im ersten Buche das Geld empfangen, so wäre es ihr im vierten gewiß nicht eingefallen, an Dankmar zu schreiben. (Uebrigens ist es ein raffinirter kleiner Zug, dem Schücking besser eine solche Bedeutung nicht gegeben hätte.) Wie trefflich öffnet uns Reuter das Herz seines Liebling's Bräsig, wie zart, wie hoch poetisch weicht er uns in dessen Liebe zu Madame Nüßlern ein! Und doch geschieht alles nur durch die Handlung.

Wenn es dem Dichter nicht erlaubt ist, abstracte Charakter schilderungen zu geben, so ist es ihm doch durchaus nicht verwehrt, die geistigen Eigenschaften seiner Personen anzudeuten. So charakterisirt Homer seine Personen stets nur mit einem einzigen, aber höchst treffendem Worte. Odysseus ist der „erfindungsreiche“, Penelopeia „die kluge“, Alkinoos der „weise“ Phäakenbeherrscher. Gebraucht der Dichter diesen Kunstgriff, so müssen Reden und Handlungen der Personen mit der Darstellung des Dichters harmoniren; d. h. Odysseus muß sich wirklich als „erfindungsreich“, Penelopeia wirklich als „klug“, Alkinoos wirklich als „weise“ bewähren.

Der humoristische Dichter bekümmert sich freilich sehr wenig um dieses Gesetz. Es ist ihm ein Vergnügen, seine Personen so recht bis in den entferntesten Winkel ihres Herzens mit dem elektrischen Lichte seines Humor's zu beleuchten, sich über sie lustig zu machen und den Leser zum

Lachen zu reizen. „Denn“ sagt der Humorist: „das ist ja eben der Humor davon, daß ich eurer engherzigen Poetik ein Schnippchen schlage“.

Ein gutes Mittel zur Verstärkung der Charakterschilderung ist die Gegenüberstellung, der Contrast. So gewinnen die beiden Gestalten Fink und Anton ungewein an Deutlichkeit, weil sie Gegensätze bilden. Trefflich heben sich von einander ab Antonie und Clara. („Die von Hohenstein“.) Die eine ganz Blut, ganz stürmende, verzehrende Leidenschaft — auf der anderen stille Hingebung, Entfagung, Geduld.

Auch für die Darstellung der Seelenbewegungen behauptet das Gesetz der Selbstständigkeit seine Kraft. Es muß hier als Aufgabe des Dichters bezeichnet werden, in der Seele des Leser's dieselben Empfindungen anzuregen, welche die Seele der Personen bewegen. Diese Aufgabe kann aber nicht erreicht werden durch kalte Beschreibung, Entwicklung der Gefühle in logischer Ordnung, sondern nur durch strenge Objectivität. Der Dichter soll mit nur wenigen Worten den Gemüthszustand der Personen berühren, im Uebrigen aber es den Personen überlassen, sie zu offenbaren. Schilderungen von Seiten des Dichters wie die folgende müssen vermieden werden:

„Wie ein Mensch, welcher durch die unerwartete, schwierige Frage eines Oberrn in Verlegenheit gesetzt worden, dachte der Ungenannte sogleich darauf, die Frage zu beantworten, die er sich selbst, oder vielmehr das neue Ich, welches, plötzlich emporgestiegen, das alte richten zu wollen schien, aufgeworfen hatte. Er suchte daher nach den Gründen, weshalb er, fast noch ehe er darum gebeten worden, sich zu der Verpflichtung entschließen konnte, ohne Haß und Furcht, eine fremde Unglückliche, um dem Vüßling zu dienen, so großen Jammer erdulden zu lassen; es gelang ihm aber nicht, Ursachen aufzufinden, durch welche sich die Uebereilung entschuldigen ließ; kaum begriff er, wie er dazu

verleitet worden. Der unüberlegte Wille war eine augenblickliche Bewegung des Geistes gewesen, der den alten angewöhnten Empfindungen gehorchte, eine Folge von tausend vorhergegangenen Handlungen; und so sah sich der gequälte Selbstprüfer, um sich von einer einzigen That Rechenschaft zu geben, in eine Untersuchung seines ganzen Lebens hinein gezogen; rückwärts und rückwärts, von Jahr zu Jahr, von Bluthat zu Bluthat, von Verbrechen zu Verbrechen; jedes stand neu da, von den begleitenden Wünschen getrennt, stand in einer Entzücklichkeit da, welche damals diese Wünsche ihm verborgen hatten. Alle die seinigen, seine Schuld — er schauderte; die Bilder, die an allen diesen Thaten hingen, belebten sich wieder, und erbleichend war er schier der Verzweiflung preisgegeben. Hastig setzte er sich im Bette aufrecht, umklammerte mit den Händen die Seitenbretter, griff nach einem Pistol, wollte es losbrennen und . . ." (Manzoni.)

Homer, von dem unsere Romandichter gar Vieles lernen könnten, wenn sie nur wollten, verfährt auf dem engen Raume, den die alte Zeit dem Innern zuertheilte, durchaus anders. In der knappsten Form deutet er an, was diese oder jene Person denkt und giebt so der Phantasie des Lesers mächtigen Anstoß. Wo z. B. eine Person einen Entschluß zu fassen hat, da bemüht er sich nicht, wie die Romandichter der Neuzeit, das pro und contra mit juristischer Schärfe und Genauigkeit klar zu legen, sondern begnügt sich mit der einfachen Erzählung der Thatsache:

„Da zweifelt Odysseus:

„Ob er stehend umfaßte die Kniee der reizenden Jungfrau,
 „Oder, so wie er war, von ferne mit schmeichelnden Worten
 „Bäte, daß sie die Stadt ihm zeigt' und Kleider ihm schenkte.
 „Dieser Gedanke erschien dem Zweifelnden endlich der beste".¹⁾

(Ferner vergleiche man die Schilderung der Neigung Naukkaa's.) Das ist überall die „Praxis Homer's". Wo der alte Dichter sich mit einigen Worten begnügt, gebraucht

¹⁾ Odyssee IV. 145.

ein neuerer eine ganze Seite von Worten, ohne denselben Erfolg zu haben.

Goethe hat sich den Kunstgriff Homer's zu eigen gemacht und ihn mit Erfolg angewandt. Wo er in seinem Romane eine Empfindung zu schildern hat, stellt er sie in den meisten Fällen mit einem einzigen aber höchst fruchtbaren¹⁾ Zuge dar. So in folgendem Beispiel:

„Er hörte Klarinetten, Waldhörner und Fagotte; es scholl sein Busen“.

Der Dichter kann aber die Offenbarung der Gefühle auch den Personen selbst überlassen; er kann dies in unmittelbarer und mittelbarer Weise.

Unmittelbar ist die Kundgabe der Seelenbewegungen durch den Monolog. Aber ihn kunstgemäß zu behandeln, ist nicht Sache eines jeden Dichters, das beweisen die zahlreichen mißlungenen Versuche, namentlich in den Lustspielen. An sich schon ruft der Monolog das Gefühl hervor, als sei er nicht am Platze.²⁾ Vom Standpunkt der Erfahrung aus betrachtet, ist er es auch gewiß nicht. Denn nur selten wird Jemand seine Empfindung sich selbst laut vorsagen. Aber der Dramatiker kann diesen Kunstgriff nicht entbehren; er ist für ihn, namentlich wenn die Person isolirt, d. h. ohne Vertraute steht, das einzige Mittel, den Leser mit dem Seelenzustande der Person bekannt zu machen. Doch sehr selten wird der Monolog den Gesetzen entsprechend angewandt. Manche Monologe sind geradezu widersinnig.

¹⁾ Dasjenige allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Lessing, Laokoon III.

²⁾ Es giebt so viele Dinge, die sehr oft auf der Bühne und nie in der Wirklichkeit vorkommen. Monologe zum Beispiel. (Wilbrandt, Fridolin.)

Da tritt z. B. eine Person auf und erzählt sich selbst, was sie so eben gethan hat, oder was ihr recht gut bekannt ist!¹⁾ Hier wollte der Dichter dem Leser ein ihm noch unbekanntes Ereigniß mittheilen; d. h. er wollte einen in der Anordnung der Handlung begangenen Fehler wieder gut machen. Aber die Weise ist denn doch zu plump. Im Drama ist ein schlecht angelegter oder schlecht ausgeführter Monolog noch zu entschuldigen, weil der bedrängte Dichter doch einige Rücksicht verdient. Im Roman aber, welcher dem Dichter doch Raum genug zur freiesten Bewegung bietet, kann ein solcher Monolog nur störend wirken. Oder ist der Eindruck ein anderer, wenn wir folgendes zu lesen bekommen:

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

Die Unwahrheit liegt am Tage.

Im Allgemeinen soll daher der Romandichter den Monolog nur selten und nur wo es unbedingt nöthig ist, anwenden und dann muß er stets aus der Situation herauswachsen.

Unmittelbar ist auch die Mittheilung an andere Personen, entweder mündlich oder schriftlich. Der mündliche Ausdruck ist indessen dem Romane weniger angemessen, als dem Drama. Nur zu leicht erscheint tragisches Pathos in einem epischen Gedichte als hohle Declamation. Der Dichter muß sich daher im Ausdruck der Empfindungen enge Grenzen ziehen. Er suche die wirksamsten Momente

¹⁾ Vergl. Lessing's Minna. III. Aufz. Scene 6.

zu gewinnen — stelle diese aber, wie Spielhagen, in knapper, kräftiger Form dar.

Die schriftliche Mittheilung dagegen ist ein echt epischer Kunstgriff. Sie bietet dem Dichter große Vortheile. Hier läuft er nicht leicht Gefahr, tragikomisch zu werden und den ganzen Eindruck zu zerstören, weil diese Art der Mittheilung die natürlichste von der Welt ist und sich der Mensch bei ihrem Gebrauch durchaus keinen Zwang anthut. Nur muß diese Mittheilung mit Nothwendigkeit aus dem Romangangen herausgehen, sie darf nicht für sich selbst da sein. Sehr glücklich hat Schücking in „Schloß Dornegge“ diesen Kunstgriff angewandt. Baron Tauffroy verläumdet Anna Morel. Dankmar ist empört, kennt aber Anna's Verhältnisse nicht so genau, um den Verläumder widerlegen zu können. Im Schiffe findet er nun die Briefe Anna's, er liest sie und aus den Briefen lernen wir nicht allein Anna's Verhältnisse kennen, sondern blicken auch tief in ihr Gemüth. Dagegen sind die Mittheilungen aus Ottilien's Tagebuch in Goethe's „Wahlverwandtschaften“, sowie Laura's Gemeinplätze in „die verlorene Handschrift“ keineswegs durch die Handlung geboten. Dürftig ist der Zusammenhang der Handlung mit Irma's Tagebuch in Auerbach's „Auf der Höhe“.

Ganz ungezwungen kann der Dichter die Gefühle der Personen auf mittelbare Weise kundgeben, wenn er sie nämlich so darstellt, daß sie sich zwanglos in den epischen Fluß einfügen, und den Dichter, durch welchen die Mittheilung geschieht, vergessen lassen. Man beachte die folgende Stelle aus einem Romane von Spielhagen, der diesen Kunstgriff meisterhaft zu handhaben versteht.

„Und wie ein Engel des Himmels erschien sie Oswald, in dessen krankes Herz ihre guten, mitleidigen Worte wie ein milder Regen auf welke Bäume gefallen waren. Und zum erstenmale erinnerte er sich

wieder des Gespräches, das er am Tage seiner Zurückkunft von Cassig mit dem Doctor gehabt hatte. Also wirklich! Das holde, herrliche Geschöpf sollte auch verkauft werden, wie Melitta verkauft worden war? Sie sagte es selbst, aus ihrem eigenen Munde hatte er es nur eben gehört: sie hatte keinen Freund! Sie stand allein da in der Welt! sie konnte nicht für sich selbst handeln! Und sie hatte noch Mitleid und Trost für ihn, sie, die sie selbst des Mitleid's und Trostes — nein, thätiger Hilfe so sehr bedurfte". (Probl. Naturen.)

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

Noch ein dritter Kunstgriff ist möglich. Der Dichter kann Gefühle schildern durch Darstellung ihrer thätlichen Neußerungen. Aus dem, was eine Person im Drange der Leidenschaft thut, wird man am sichersten der Leidenschaft Größe ermessen können. Dieser Kunstgriff ist echt episch. Denn der Epiker stellt nicht die Innerlichkeit des Menschen oder das Seelenleben als solches dar, sondern schildert die Thaten, durch die es sich ein äußeres Dasein giebt. (Carriere, Aesthetik II. 532) So in folgenden Proben.

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

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

Die Musik hörte auf, und es war ihm, als wär' er aus dem Elemente gefallen, in dem seine Empfindungen bisher empor getragen

wurden. Seine Unruhe vermehrte sich, da seine Gefühle nicht mehr von den sanften Tönen genährt und gelindert wurden. Er setzte sich auf ihre Schwelle nieder und war schon mehr beruhigt. Er küßte den messingenen Ring, womit man an ihre 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 Schloßhofs! Das lange enganschließende Reitkleid war von einem silbergrauen leichten Stoffe und ließ die lieblichsten Formen der schönen Gestalt bewundern. Von dem Halskragen, der über dem hoch oben geschlossenen Kleide zierlich gefältelt lag, bis zu den Hüften herab zeigte sich das schönste Ebenmaß der äußern Bildung. Die Schultern hoch und gerundet. Wenn sich der holde liebe 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 Frühlingmorgens 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 vor-
 stellend, 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 Schauplatzes. 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 gelchret.
 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
 Ständen 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 Necken, 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 Waldlauben, 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,

aufdringlich in den Vordergrund treten" (Gottschall). Er darf eben nicht arbeiten wie der Historiker. Denn Absicht und Mittel des Dichters und des Geschichtsschreibers sind durchaus verschieden. Der letztere verfolgt bei seiner Darstellung zunächst einen praktischen Zweck. Der Dichter kennt einen solchen nicht. Der Historiker will die Zeit darstellen; ihm kommt es darauf an, all' die tausend verschiedenen Züge, welche eine Periode charakterisiren, in einem Bilde zu vereinen; der Dichter aber will nur Handlungen darstellen. Diese wurzeln mit ihren Motiven in der Bildung der Zeit, somit wird er, weil sein Werk eine Menge von Handlungen enthält, ohne seinen Willen ein Gemälde der Zeit entrollen. Daraus geht hervor, wie verschieden die Mittel beider Darsteller sein müssen, und wie verkehrt es ist, wenn der Dichter mit den Mitteln der Geschichtsschreibung arbeitet. Des Historikers Darstellung ist allgemein; er giebt Alles in abstracto. In seiner Darstellung figuriren nicht die Menschen, sondern die Leidenschaften und Neigungen der Menschen. Er trennt dieselben von ihrem Träger. Will er eine krankhafte Zeitrichtung charakterisiren, so zeichnet er ihr Auftreten in großen Zügen.

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

Da aber Personen Gegenstand der Darstellung des Dichters sind, und diese Personen nur handelnd bei ihm auftreten, und die Ursachen der Handlungen in der Bildung

der Zeit begründet sind, so wird ein umfassendes Zeitbild entstehen auch gegen den Willen des Dichters.¹⁾

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

Die meisten Romandichter scheinen für diese Forderung der Dichtkunst nicht das mindeste Verständniß zu haben. Nicht allein füllen sie ihre Werke mit culturgeschichtlichen Details in schreckenerregender Fülle, sondern lassen auch ihre Personen Gespräche führen, welche augenscheinlich nur dazu dienen, die Zeit zu schildern. „Da muß der Eine (der sein Werk einen historischen Roman nennt), einen halben oder einen ganzen Bogen mit dem Ausmalen dieser oder jener geschichtlichen Situation füllen, als ob er nicht einen Roman, sondern eine Doctordissertation schreibe“ (Spielhagen). Der Andere nennt sein Werk ein Sittengemälde, und füllt Seite auf Seite mit Schilderung fremdartiger oder alterthümlicher Gebräuche. Ein dritter endlich schreibt „sociale“ Romane und langweilt uns mit Erörterungen über Gefängnißwesen, Gerichts-Verfahren, über die Rechte des Einzelnen und der Gesellschaft u. s. w. Beispielsweise sei nur erwähnt, daß Brachvogel in „Friedemann Bach“ nahe 100 Seiten für Ausmalung der historischen Situation verwendet; daß Rousseau in „Die neue Heloise“ von den 290 Seiten des

¹⁾ „Der Mensch denkt, fühlt und handelt aber nur im Ver-
bande mit seinen Zeitgenossen, darum muß sich im Roman auch ein
Culturgemälde des Jahrhunderts entrollen“.

(Mähly, der Roman des XIX. Jahrh. S. 5.)

zweiten Bandes über 200 Seiten der Schilderung Pariser Zustände widmet. Manche historische Romane gehören auf diese Weise „zur Gattung jener Mischlinge, bei denen man nicht weiß, wo die Wissenschaft aufhört und wo die Phantasie anfängt.“ (Vindau, Literaturgeschl. Aufsätze, S. 31.)

Ferner vergleiche man hierzu die Romane von Bulwer, Scott, Sue, Brachvogel, Sealsfield u. s. w., besonders aber die zahllosen historischen Romane.

Unser Spielhagen kann aber auch in dieser Hinsicht (wie in so mancher andern) als Musterdichter erwähnt werden. Welch' ein farbiges Gemälde der vormärzlichen Zeit entrollt sein erster Roman, die „Problematischen Naturen“! Welch' prächtiges Bild der Erhebung von 1848 in „Die von Hohenstein!“ Welch' ein umfassendes Gemälde in „In Reich und Glied“ und „Hammer und Amboß“! Und welche Natürlichkeit der Darstellung überall!

Lassen wir hier auch Bolanden's Roman „Canossa“ sein Recht angedeihen. Das Bild, welches der Dichter in diesem Romane von der Zeit Heinrich's IV. entrollt, ist ein höchst anschauliches, durchaus künstlerisches, in voller Beziehung hochpoetisches. Gleich hoch stehen seine Erzählungen „Franz von Sickingen“ und „Luther's Brautfahrt.“

Das Größte in Schilderung der Zeit verspricht Freitag in seinem Romancyclus „Die Ahnen“ zu leisten. Im ersten Bande: „Ingo und Ingraban“ hatte er sich die Aufgabe gestellt, die fernste deutsche Vergangenheit dichterisch vorzuführen. Sehr nahe lag die Gefahr, belehrend anstatt anschaulich zu wirken. Er hat aber mit vieler Kunst die Klippe vermieden.

Und doch scheint es, als seien der Gestaltungskraft Freitag's in diesem Werke Hindernisse gelegt. Er bewegt sich nicht mit all' der Freiheit, welche der Phantasie Lebens-

element ist. Warum? Der Grund liegt in dem Mangel eigener Anschauung. Es ist bereits im ersten Theile darauf hingewiesen, daß der Dichter nur das wahrhaft poetisch darzustellen vermag, was er selbst erlebt (gehört, gesehen) hat. Die Bildung fern liegender Zeiten kann dem Dichter daher nur durch gründliches Studium lebendig werden. Und auch dann im günstigsten Falle nicht so sehr, daß man es der dichterischen Produktion nicht anmerken könnte. Entweder beeinflußt das Studium die Phantasiethätigkeit, und dann geht der dichterische Reiz verloren, oder die Gewalt der Phantasie überschreitet die durch das Studium gezogenen Grenzen, dann ist das Zeitbild nicht mehr treu. Der Werth eigener Anschauung kann deshalb nie hoch genug angeschlagen werden. Wo der Dichter aus dem Vorrath seines eigenen Gedächtnisses schöpfen kann, wo er nicht nöthig hat in Büchern und Denkmälern neue charakteristische Merkmale zu suchen, da wird seine Darstellung echt dichterisch werden. Also wiederum ein Grund, den Stoff aus der lebendigen Gegenwart oder der nahen Vergangenheit zu schöpfen. Wage sich der Dichter nie ohne Noth auf das führerlose Gebiet der fernen Vergangenheit.

Wenn ich die nahe Vergangenheit vom Zeitalter der Reformation an datire, so habe ich dabei im Auge, daß mit der Reformation die Aera des modernen Geistes beginnt und daß jene Periode uns deshalb immer nahe bleiben wird.

So betrachte man in dieser Beziehung Kleist's „Michael Kohlhaas“, welchen ich schon einen abbrevirten Roman nannte. Ein wahres Meisterstück in Zeichnung einer wichtigen Periode, ausgeführt mit echt künstlerischen Mitteln. Da sehen wir die Macht des Junkers, welcher straflos den ruhigen Bürger tyrannisiren kann; wir sehen den Zustand der Rechtspflege und der öffentlichen Sicherheit, die Macht des Churfürsten

von Brandenburg und das Verhältniß des Kaisers zum Reich. Im Hintergrunde erscheint die Gestalt des Reformators. Sein Einfluß beweist, welche Macht seine Bahn gewonnen. Und das Ganze ausgeführt auf kleinstem Raume.

Anerkennung verdienen in dieser Hinsicht auch Scheffels „Ekkehard“ und Ebers: „Die ägyptische Königstochter.“

Fünftes Kapitel.

Handlung und Gespräche.

Wie schon im fünften Kapitel des ersten Theiles angedeutet wurde, soll die Handlung nur das enthalten, was mit der Begebenheit des Roman's auf das Engste zusammenhängt, und Alles muß ausgeschieden werden, was den Gang der Ereignisse nicht berührt. Es muß dieses Gesetz um so mehr mit aller Schärfe betont werden, weil unsere Romandichter bei jeder Gelegenheit die Geschlossenheit des Kunstwerks zu durchbrechen suchen. Zu welchem Zwecke schildert Keller so ausführlich das Fest der Schweizer und Künstler? Weshalb läßt Brachvogel in „Friedemann Bach“ den Intriguen Brühl's einen solchen Raum? Ein Grund läßt sich in der That nicht auffinden. Indessen: diese Darstellungen sind frisch, sie zeugen von tiefer Menschenkenntniß und deshalb nimmt sie der Leser gern in den Kauf.

Nicht anders ist es mit der Darstellung der Gespräche. Nur solche Reden sind am rechten Plage, welche die Handlung weiter bringen. Manche Dichter gebrauchen aber den Dialog, um von der Weltanschauung der Zeit ein anschaulicheres Bild zu geben. So z. B. Alexis in seinem „Peregrin“, Brachvogel in „Friedemann Bach“, Gutzkow in

„Ritter vom Geiste“, Hahn-Hahn in „Bergieb uns unsere Schuld“ u. s. w. Ich glaube aber bereits nachgewiesen zu haben, daß dies durch andere Mittel geschehen muß. Auch Goethe meint: daß der Dichter keine Meinungen zu überliefern, ja, wenn er seinen Vortheil recht kenne, nicht einmal darzustellen habe,¹⁾ denn sein Geschäft besteht einzig darin, Handlungen vorzuführen, und eben dadurch ein anschauliches Bild von Zeit und Sitte zu geben.

Anderer Dichter wollen den Leser tiefer in die Charaktere der Personen blicken lassen, indem sie ihn zum Zuhörer eines Gespräches machen, welches dieselben über Politik, Recht, Moral und andere Fragen führen. Sobald aber diese Gespräche mit der Handlung nicht eng zusammenhängen, sind sie nicht zu rechtfertigen.

Auch in der Rede vollziehen sich Handlungen. Im lebhaften Widerstreite der Meinungen, der materiellen und geistigen Interessen, die den Inhalt des Roman's bilden, kommen die Gegensätze in weitem Umfange zu Tage. Die Geister plagen auf einander, hier bildet sich ein Conflict, dort wird ein Knoten gelöst u. s. w., kurz, alles drängt auf Handlung, jedes Gespräch und jede Rede führt die Action einen Schritt weiter. Und alle Gespräche, welche mit der Handlung nicht in Zusammenhang stehen, sind unkünstlerisch. Also darf durch Handlung und Rede nur das dargestellt werden, was im Romanganzem wurzelt.

Dieses aber muß vom Dichter vom Standpunkt der Idee aus gewürdigt werden. Insoweit es von der Idee Werth und Bedeutung erhält, in dem Maße muß ihm der Dichter Aufmerksamkeit zuwenden. Das Wichtige verdient eine eingehende Darstellung, das minder Wichtige einen nur

¹⁾ Deutsche Litteratur.

flüchtigen Blick. Vom Standpunkt der Idee aus wird es dem Dichter leicht werden, die Bedeutung der Ereignisse und Reden zu bemessen, es wird ihm an künstlerischer Perspektive nicht fehlen.

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

Der erzählende Dichter, welcher in kunstvoll geeinter Mannichfaltigkeit Ereigniß auf Ereigniß häuft, dem in stets gleicher rauschender Fülle die Worte entströmen, hat zu entscheiden zwischen Klein und Groß, Wichtig und Unwichtig, Wesentlich und Unwesentlich. Das vermochte Gottfried Keller in seinem Roman: „Der grüne Heinrich“ nicht. Er verwendet eine bogenlange Schilderung auf das schweizerische Tessfest, verleiht demselben in seinem Romane eine räumliche Bedeutung, welche ihm nach seinen Folgen für die Handlung gar nicht zukommt. Derselbe Fall liegt beim Künstlerfeste vor, obgleich sich dieses enger an die Handlung schließt.

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

a. Darstellung der Ereignisse.

Hauptbedingungen bei Darstellung der Ereignisse sind Klarheit und Vollständigkeit. 1. Klarheit, denn dem Leser muß alles ohne Anstrengung verständlich sein. Einzelnes kann verschwiegen werden, wenn das Geschehensein sich ohne Weiteres aus dem Verlaufe der Erzählung ergibt — dann darf sich aber der Dichter nicht mit Redensarten wie:

„Wie es darauf im Schulzenhause zu Auerbelitz hergegangen, dahinter ist man nie recht gekommen, weil jeder es anders erzählte und keiner es recht erzählen mochte“ (Alexis, Hegrimm II. 63.)

entschuldigen, sondern muß ohne Aufenthalt vorangehen. Alexis „Hegrimm“ bietet manche solche Sonderlichkeiten. Man sollte glauben, der Dichter habe eine alte Chronik abgeschrieben und machte da, wo er eine Lücke gefunden, eigene Bemerkungen. Aehnlich Bulwer in „Eugen Aram“, wo er über einige Punkte hinweggeht, unter dem Vorwande, die Acten hätten sie nicht überliefert und Manzoni in „Die Verlobten“, indem er behauptet, sein Gewährsmann habe hier und da eine Lücke gelassen. Der Dichter soll in Bezug auf sein Werk allwissend sein; Entschuldigungen helfen ihm nicht.

2. Vollständigkeit, denn der Leser muß dem Gange der Ereignisse genau folgen können. Der Dichter hat genau darauf zu achten, welche der Ereignisse er als vorbereitete und welche er als unerwartete behandeln will. Natürlich kann dies „vorbereitet“ und „unerwartet“ nur dem Leser gegenüber Geltung haben. Entweder wird er vom Dichter genau mit dem Entwicklungsgange bekannt gemacht, oder es werden ihm Einzelheiten verschwiegen, welche sich erst später ergeben. Immer aber darf kein Umstand vergessen werden, welcher für den Umschwung wesentlich ist. So leidet der sonst so treffliche Roman der Lady Fullerton „Grantley Manor“ im letzten Theile an einer beklagenswerthen Unvollständigkeit. Ginebra, die heimliche Gemahlin Edmund's erfährt, daß ihr Gatte sich mit einer andern trauen lassen wolle. Sie eilt in die Kirche, ihr Gatte sieht sie, nimmt sie mit sich und versöhnt sich mit ihr. Wie aber Edmund in die Kirche gekommen, ob er wirklich getraut werden soll, wie es sich überhaupt mit dieser projectirten Verbindung verhält, davon erfährt der Leser kein Wort. Er tappt im

Unklaren. Es ist deshalb dringend nöthig, daß die Entwicklung bis zum Umschwung vollständig ausgeführt werde. Und wenn der Punkt des Ausbruch's da ist, so sei die Schilderung frei von allen ermüdenden Ausmalungen. Ja, ein weiser Latonismus kann bei solcher Gelegenheit von höchster Wirkung sein.

Hierin ist besonders Brachvogel Meister:

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

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

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

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

Und abermals ertönte das Klingeln — lauter als zuvor.

Er wußte, was dieses Klingeln zu bedeuten hatte; er sah den Polizeidirector mit seinen Häschern vor der Thür stehen. Er sah sich als Gefangener durch die Straßen auf das Rathhaus geführt; als Gefangener eintreten in denselben Saal, in welchem er vor kurzer Zeit gefessen und mit berathen hatte, er sah die hämischlachenden, erstaunten, unwilligen, bestürzten Gesichter seiner ehemaligen Collegen.

Und jetzt pochte es an die Thür.

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

Der Rathsdienner, welcher, um den Stadtrath zu holen, gesandt war, hörte den Knall. Ein jäher Schrecken erfaßte den Mann, dem es schon in der öden Straße vor dem festverschlossenen Hause gegenüber den im Nachtwinde rauschenden Bäumen des Klosterhofes unheimlich genug gewesen war. Er rannte eiligst davon, um die Herren auf dem Rathhause von dem, was er gehört hatte, zu benachrichtigen.

(Spielhagen, Die von Hohenstein S. 518.)

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

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

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

(Freitag, Soll und Haben II. S. 271.)

Wie breit, wie unendlich breit ist dagegen in Rousseau's „Holoïse“ der Tod Juliens geschildert! Welche Umständlichkeit in Wiedergabe der letzten Gespräche!

Wie der Betrachter einem langsam sich entwickelnden Gewitter, so soll der Leser dem heranziehenden Ereigniß gegenüberstehen. Aber die Schilderung des Dichters darf nicht, wie das Gewitter, in immer langsameren Schwingungen austönen, sondern mit Erreichung des höchsten Punktes hat sie am besten ein Ende. Der Dichter beginne ein anderes Kapitel, um später wieder auf jenen Punkt zurückzukommen. Schlägt er aber einen anderen Weg ein, fährt er

trotz jenes niederschmetternden Schlages fort, ruhig zu erzählen, so schwächt er die hervorgebrachte Wirkung bedeutend ab. Denn der Leser hat einen Widerwillen gegen den ruhigen Ton, der gleichgültig, als sei nichts vorgefallen, (gleichgültig, wie der Strom rauscht, der eben ein liebendes Paar verschlungen,) fortfährt zu berichten. Verliert ja auch das Gewitter seinen schaurigen Reiz, wenn der Donner nach und nach in der Ferne verhallt. ¹⁾

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

Noch verdient hier eine wichtige Frage eine Erörterung: Wie weit gehen die Grenzen des Darstellbaren und insbesondere, in wie weit darf der Dichter das Nackte darstellen?

Im Allgemeinen soll der Dichter nichts darstellen, das andere Empfindungen in uns erregt, als ästhetisch = ge-

¹⁾ Naturgemäß geht die Abwicklung eines Conflictes viel rascher vor sich als die Aufwicklung. Ein Stein, langsam zum Gipfel des Berges emporgetragen, rollt losgelassen schnell und um so schneller abwärts, je näher er dem Thale kommt. Auerbach, Goethe und die Erzählungskunst S. 60.

fällige. Ich sage absichtlich: ästhetisch = gefällige, denn es giebt noch andere Arten von gefälligen Empfindungen, z. B. die sinnlich-gefälligen, die schaurig-gefälligen. Bei diesen ist die ästhetische Urtheilskraft ohnmächtig; sie unterliegt den Sinnen.

So muß der Dichter sich hüten, blutige, grausame Scenen darzustellen. Der Schauer überwiegt dann jede andere Empfindung. Besonders ist das bei Darstellung von körperlichen Martern der Fall. Ich erinnere an eine Hogarth'sche Zeichnung, wo Knaben eine Katze auf die grausamste Weise quälen. Der Anblick ruft nur Ekel und Abscheu hervor. Diese Empfindungen stumpfen die ästhetischen völlig ab. Dasselbe Gefühl erwecken manche Scenen in amerikanischen Erzählungen, in denen Indianer eine Rolle spielen, und in französischen, besonders Sue'schen Romanen. Aber auch talentvolle Dichter wissen nicht immer die rechte Grenze inne zu halten. So beschreibt Voland in: „Die Reichsfeinde“ die Martern, die von Diokletian an Christen verübt werden, und in „Gustav Adolph“ alle Peinigungen an einem armen Prediger. Aehnliche Scenen bieten Criminalgeschichten. Aus der Menge nur ein Beispiel:

„Er tauchte seine Finger in das strömende Blut des Vaters und schleuderte den beiden Entsetzten die Tropfen in's Gesicht.“

(Em. Heinrichs. Friedrich Wildt.).

Vergl. auch die Beschreibung der Leichengruben der an der Pest Gestorbenen in Bulwer's „Rienzi“. Wie sehr hat sich dagegen Klinger in „Raphael de Aquillas“ gehütet, solche Scenen darzustellen, obschon sie seinem Stoffe (aus der Zeit der spanischen Inquisition) so nahe lagen.

An sinnlich aufregenden Scenen ist in den neueren Romanen durchaus kein Mangel. Die Dichter wissen ihren Vortheil wahrzunehmen; sie kennen die schwache Seite des

Publikums. Aber nochmal: die Kritik muß solche Scenen verwerfen, weil das sinnliche Gefühl das ästhetische überwältigt.

Trotzdem aber wird der Dichter nicht selten in die Lage kommen, Scenen, welche dem sittlichen Gefühle widerstreben, darstellen zu müssen. Es läßt sich das manchmal gar nicht umgehen — der Romandichter stellt ja, wie wir gesehen haben, die Welt dar; daß es in der Welt aber nicht immer erbaulich zugeht, dürfte allgemein bekannt sein. Der Dichter kann also der Darstellung solcher Scenen nicht immer ausweichen, wenn er auch suchen soll, sie möglichst zu vermeiden. Daß „das Unfittliche aber durch die ethische Gesammttendenz zum Moment herabgesetzt werden muß“ ist selbstverständlich. Wo die ethische Gesammttendenz fehlt, da haben wir es mit einem verderblichen Erzeugnisse einer unreinen Phantasie zu thun. Da ist es klar, daß der Roman nur zum Zweck des Sinnenkizels geschrieben. Wem leuchtet das nicht ein bei Lectüre der Nachwerke eines Rétif, Mirablan bei den Leichtfertigkeiten eines Paul de Kock, welcher mit Vorliebe das Unausprechliche in komischen Scenen vorführt. Die Feder eines echten Dichters wird sich nie mit Darstellung solcher schmutzigen Scenen beslecken.

Es entsteht nun die Frage: in wie weit der Dichter das Nackte darstellen darf. Bestimmte Grenzen lassen sich nicht ziehen, wenigstens nicht immer und allgemeingültige. Denn das Gefühl für Sitte schwankt nach Geschlecht, Alter, Gemüth, Bildung und Volksgefühl. Der Mann ist weniger zartfühlend als die Frau; das Alter verwirft, was die Jugend mit Lust ergreift; der Gebildete wird in dem einen Punkte mehr, im anderen weniger beleidigt; der Rohere hingegen fühlt sich vielleicht von dem Ersteren angezogen, vom Letzteren abgestoßen: die Griechen dachten nichts Arges bei den Nuditäten Homer's und belachten die großartige Nackt-

heit des Aristophanes — ein Franzose aber nannte Kalyppo ehrlos, Naufikaa schamlos und Homer liederlich. Wer hat Recht? ¹⁾

Aus dem Gesagten geht hervor, daß von Seiten der Sitte eine bestimmte Grenze des Darstellbaren für den Epiker sich nicht ziehen läßt. Denn wenn der Dichter auch die Sitte seiner Zeit als Maßstab nehmen wollte, so würden in der einen Periode die Unnatur, in der anderen ein wilder Naturalismus ihre Triumphe feiern, und die Nachkommen würden ihre Vorfahren nicht verstehen.

Wenn die Grenze aber nicht bestimmt werden kann, so hat das seinen Grund darin, daß sie überhaupt nicht existirt. Für den Dichter gibt es in der That nicht das, was man Sittengesetz nennt. Der Zwang, den ihm Idee und Stoff auferlegen, ist so übermächtig, daß er die veränderliche Sitte vergißt. Was in den Bereich der Handlung gehört, muß er darstellen. Die Poesie kennt demnach „die Nacktheit nur als objektiven Thatbestand, nicht als eigentlichen Vorwurf ihres künstlerischen Gestaltens“. (Gekstein.)

Somit ist die Frage nach dem Stoffe erledigt; nun aber kommt es auf die Form an und da liegt der Kern der Sache.

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

¹⁾ Man vergl. den trefflichen Aufsatz von Gekstein: „Die ewigen Sittengesetze“ in „Leichte Waare“.

poetischer Weise auf den Leser wirken wollte, ist seine Darstellung unrein, mithin unkünstlerisch.¹⁾

Leicht ist zu erkennen, in welcher Absicht eine nackte Handlung dargestellt ist. Mit leichter Erwähnung geht der echte Künstler über sie hinweg; der Effectmacher bereitet sie mit faunischem Lächeln vor und malt sie mit lüfternem Behagen aus. Dem Dramatiker sind hingegen die Grenzen des Darstellbaren leichter zu ziehen. Er führt seine Personen dem leiblichen Auge vor: seine Darstellung muß sich deshalb von Allem fern halten, was die Zeit dem Blicke zu verhüllen sucht.

b. Die Reden.

Daß die Gespräche nur das enthalten dürfen, was mit der Handlung des Romans in Verbindung steht, ist bereits erörtert. Hier soll deswegen nur dargethan werden, wie die zur Handlung gehörigen Reden dargestellt werden müssen.

¹⁾ „Es kommt in solchem Fall Alles auf die ästhetische Kraft des Künstlers an, auf die Stärke, Reinheit, man könnte sagen, Heiligkeit seines künstlerischen Sinn's, aus dem das Werk gezeugt und geboren wird. Wird ein Werk z. B. aus schlüpfriger Sinnlichkeit herausgeschaffen und verwerthet der Künstler dafür auch die schönsten Formen, so ist das Werk trotz des — schlecht verwandten, weil verführenden — Schönen verwerflich. Die Kunst ist herabgewürdigt und die Schönheit zur Dienerin der Lüste gemacht. Wird ein Werk aus reinem Schönheitsgefühl geschaffen, so kümmert es den Künstler nicht, ob Einer oder der Andere darin Unsittlichkeit findet oder sinnlich erregt wird. Der Reine kann ein edles Meisterwerk in Demjenigen zeigen, welches uns von einem Unreinen behandelt frech, schamlos, abscheulich erscheint. Gerade hier zeigt sich die Vernichtung des Stoffes durch die Form, wie man das reine Verarbeiten in die ästhetische Erscheinung genannt hat, in großartigster Weise“.

Bei jedem wichtigeren Gespräche, in welches der Dichter Personen seines Romanes verwickelt, muß ihm ein bestimmtes Ziel lebendig vor Augen schweben, und diesem muß das Gespräch, ob versteckt oder offen, unablässig zueilen. Bei jeder Unterredung handelt es sich um die Ueberlegung oder die Ausführung eines Planes, um die Besprechung eines auf die Handlung bezüglichen Gegenstandes, um die Gewinnung des einen oder anderen für eine bestimmte Sache, um eine Verständigung — kurz, stets um die Erreichung einer Absicht. Auch im Monolog, der ja nichts weiter als eine Ueberlegung mit sich selbst ist. Der eine will im Gespräche den anderen auf seine Seite ziehen, bez. ihn für seine Pläne günstig stimmen. Der Politiker sucht seinen Gegner zu überzeugen, daß das beiderseitige Ziel nur auf diesem Wege zu erreichen sei; der Volksredner will seinem Publikum die Ueberzeugung beibringen, daß man so am ersten zum Ziele gelange; der Freund sucht den Freund von einem Vorhaben abzuhalten, welches nach seiner Meinung nur zu seinem Verderben ausschlagen kann; der Vater beschwört den Sohn, seinem Rathe zu folgen, damit er nicht in's Elend stürze; der Liebende fleht die Dame seines Herzens an, ihn zu erhören; die Mutter will die Tochter bereden, diesem oder jenem Freier ihr Herz zu schenken und die Tochter sträubt sich mit alle Gewalt dagegen u. s. w., u. s. w. Diese kleine Auswahl von Conflicten aus der großen Menge läßt schon ersehen, welche Anforderungen die Durchführung eines Gespräches an den Dichter stellt. Er soll nicht nur den Conflict nach allen Seiten beleuchten und zu einem befriedigenden Ende führen, sondern auch einer jeden Person die ganze Macht der Ueberredung je ihrem Character und der Natur ihrer Sache nach zu verleihen suchen. Denn jede Person will ja Recht behalten und jede ihre Absicht zur Durch-

führung bringen. Jeder bietet alles auf, nicht zu unterliegen. Der Politiker, der Freund, der Vater, der Liebende, die Mutter sowohl als auch deren Gegner — alle sprechen die Sprache der Leidenschaft und des Verstandes. Gründe der Vernunft und Ausbrüche der Leidenschaft, welche in ihrer Hefigkeit die Kraft der Ueberredung in sich tragen, wirbeln scheinbar wild durcheinander. Der sich so eben Sieger glaubte, unterliegt; da entdeckt er am Gegner eine Blöße, schnell rafft er sich auf und jener fällt.

Im Gespräche vermag sich daher die dichterische Kraft des Schriftstellers in hohem Grade kundzugeben. Was ihm sonst durch das Gesetz der Objectivität verwehrt war voll und ganz zu zeigen: die Tiefe seines Gefühls, das Feuer seiner Begeisterung, den Reichthum seiner Kenntnisse, die Fülle seines Humor's, die Schätze seiner Erfahrung — das alles in glänzendster Weise zu entfalten, bietet sich ihm hier ein ausgedehntes Feld. Ohne das Gesetz der Objectivität nur im Geringsten zu verletzen, kann er seiner Subjectivität freien Lauf lassen — nur muß das Medium gut gewählt und alle Aeußerungen einer Person ihrem Charakter angemessen sein.

Erstes Erforderniß zur dichterischen Durchführung eines Gespräches ist deshalb strenge Rücksichtnahme auf den Charakter der Personen. Der Dichter muß sich mit dem Gefühlsleben derselben sehr vertraut gemacht haben, daß er mitempfindet, welchen Eindruck dieses oder jenes Wort auf den Hörer macht und welche Gedanken dadurch in seiner Seele aufsteigen. Und gleichzeitig muß er diesen Gedanken einen Ausdruck geben, welcher ganz der Natur entsprechen muß. Ungekünstelt muß ein jeder Ausdruck den Stempel der Unmittelbarkeit an sich tragen. Und jedes Wort muß dem Charakter der sprechenden Person angepaßt sein; sie darf

nichts vorbringen, was sie ihrem Charakter nach nicht sagen kann. Da zeigt sich der echte Dichter! Jedes Ausdrucks von Empfindungen mächtig, spricht er jetzt mit den Donnertönen gerechter Entrüstung, dann mit den milden Worten freundlicher Ermahnung; in diesem Augenblick begeistert er uns mit erhabenen Worten für einen edlen Gedanken oder eine edle Absicht; im nächsten klagt er in ergreifenden Worten um ein verlorenes Glück; hier entzückt er uns durch zartes Geflüster der Liebenden, dort beugt er uns durch die Wehrufe einer verlassenen Mutter. Da ist keine Regung des Gefühls, welcher er nicht Worte, keine Leidenschaft, welcher er nicht den lebendigen Ausdruck verleihen könnte, einen Ausdruck, welcher ganz der Natur entspricht und doch sich über sie erhebt. Denn der echte Dichter bleibt in den Gesprächen seiner Personen stets der Wirklichkeit treu und doch erhebt er sich über dieselbe. Nie verfällt er in Trivialitäten, nie in Gemeinheiten; selbst der schlechteste Mensch spricht immer nur so, daß eine gebildete Gesellschaft es ohne Verlegenheit anhören kann. Mag in den Thaten der Menschen die gemeine Gesinnung zu Tage treten, der Ausdruck der gemeinen Gesinnung wird nie so niedrig sein, wie er in Wirklichkeit war. Gerade hier ist der Punkt, wo der Dichter sich so wesentlich unterscheidet vom bloßen Macher. In den Reden des letzteren herrscht ein roher Realismus; nicht nur werden Dinge in die Unterhaltung gezogen, welche man gern verschweigt, sondern diese Dinge werden auch in unverblümtester Weise bezeichnet. So Paul de Kock selbst in jenen seiner Werke, welche zu den ernstesten zählen wollen. Vergleichen wir damit den realistischen Roman Freytag's! Welcher Unterschied, welche Reinheit, welche Sauberkeit selbst in den niedersten Kreisen, selbst bei jenen Personen, denen in Wirklichkeit ein derber Scherz so nahe liegt!

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

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

Aber auch welche Gefahren liegen nahe! Zunächst die Gefahr in trockene Spitzfindigkeiten zu verfallen, welche der Poesie stets fern liegen. Nie darf der Verstand allein überzeugen wollen, stets muß ihm leidenschaftliche Erregung zur Seite stehen. Denn diese allein ist echt dichterisch. So muß der Sprechende nicht allein eine Fülle logischer Beweggründe

sondern auch ein überzeugendes Pathos besitzen. Beides muß sich im dichterischen Gespräche innig verbinden; nie darf das eine oder andere übermäßig vorwiegen. Wie würde Bernhard Münzer (in „die von Hohenstein“) sich ausnehmen, wenn der Verstand allein ihn leitete? Würde er die Volksmassen so haben bewegen können? Und wieder: hätte Leidenschaft allein ihn beseelt, würde er solche Erfolge errungen haben?

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

Aber der Dichter muß solche Gemeinplätze nur sparsam und nur nach genauer Prüfung des Platzes anbringen. Nichts Ermürenderes als eine mit Sentenzen überladene Rede! Und nichts Unnatürlicheres, als eine Person, welche mit Sentenzen um sich wirft, welche zu ihrem Charakter gar nicht passen. Endlich aber muß die Sentenz auch der Situation vollständig entsprechen, aus ihr hervorgehen. Rousseau's „Héloïse“ (welche, weil der Roman in Briefen erzählt wird, auch hierher gehört) leistet in den letzten Bänden an unnatürlichen Einflechtungen das Mögliche. Da geben die Brief-Schreibenden nicht allein Sentenzen über Gott und Welt in Fülle, sondern auch kleine und große Abhandlungen über Gegenstände der Philosophie, Socialpolitik, Pädagogik, ja selbst über Gärtnerei. Die Unnatürlichkeit eines solchen Verfahrens liegt auf der Hand.

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

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

Wenn es aber nun einmal das Wesen der Idee erfordert, daß hochwichtige Fragen zwischen den Personen zur Erörterung kommen (wie dies nothwendig in allen politische, sociale und religiöse Ideen behandelnden Romanen der Fall ist), so fasse der Dichter diese Fragen vom Standpunkt des Gefühls und des Verstandes auf und lasse der Leidenschaft einen weiten Spielraum. Davon findet sich ein schönes Beispiel in Rousseau's Heloïse (I. Brief 62), in jenem Gespräche, welches Lord Eduard mit dem Vater Julien's über den Adel führt. Den Vater von der Wichtigkeit seiner adeligen Anmaßung zu überzeugen, bestürmt er ihn in leidenschaftlicher Weise mit den verschiedensten Gründen. Ähnlich macht es Spielhagen, in dessen Romanen ja die gen. Ideen durchweg den Mittelpunkt bilden.

In der Darstellung hüte sich der Dichter vor jenen zerhackten Sätzen, vor jenen nichtsagenden Redetheilchen, welche in französischen Romanen und leider auch in manchen deutschen üblich sind. Es soll nichts gesagt werden, was nicht eine Bedeutung hat und alles, was sich von selbst versteht, kann fortgelassen werden. Wenn der Bediente

etwas verrichten soll, so ist gar nicht nöthig, dies durch den Mund des Herrn erst lang und breit befehlen zu lassen.

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

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

Anderwärts natürlich ist es, wenn die Zuhörer im Roman sich so und so über das Gesagte äußern. Denn diese haben ein vollständiges Recht dazu; mag der Leser mit ihnen übereinstimmen oder nicht.

Sechstes Kapitel.

Die Erzählung. Der Stil.

Zuerst verdient erörtert zu werden, wer im Roman das Geschäft der Erzählung übernehmen soll: ob der Dichter in eigener Person, als außerhalb der Begebenheit stehend, gleichsam als Zuschauer ihre Entwicklung beobachtend; oder ob eine Person, welche entweder ihre eigenen Erlebnisse oder die einer anderen Person erzählt, in welchen sie eine Rolle spielt; oder endlich, ob mehrere Personen durch briefliche Mittheilung.

Die erste Form: Erzählung von Seiten des Dichters ist ohne Zweifel der erzählenden Poesie am angemessensten. Sie allein ermöglicht höchste Objectivität, weil der Erzähler persönlich frei ist, das heißt, den Ereignissen als Unbetheiligter gegenüber steht.

Das Amt der Erzählung einer in der Handlung interessirten Person zu übertragen, ist schwierig. Zunächst muß der Dichter streben, den Bericht der Person in einer passenden Weise einzuführen. Unpassend ist fast immer die längere mündliche Erzählung, unpassend, weil wir recht gut wissen, daß ein längerer mündlicher Bericht (welcher in manchen Romanen viele Bogen einnimmt) sowohl dem Erzähler wie dem Zuhörer unbehaglich wird. Ferner hat der Dichter stets die Individualität der erzählenden Person zu berücksichtigen, seine Freiheit ist mithin verloren. Die Forderung der Objectivität ist schwer zu erfüllen. Denn die Erinnerung der vergangenen Zeiten, der Eindruck, welchen freud- oder leidvolle Ereignisse in der Seele des Erzählers zurückgelassen haben, wird wieder lebendig. Alte Wunden bluten von Neuem, heitre Bilder frischen sich auf und so muß die Stimmung des Erzählers manchmal nothwendig eine lyrische werden. Auch wird derselbe nicht unterlassen können, das Facit seiner Lebens-Erfahrungen, in allgemeine Sätze gekleidet, den Zuhörern zum Besten zu geben. So haben wir denn auch die sechsseitige Trostrede welche in „Paul und Virginie“ der alte Mann dem verzweifelnden Paul hält, lediglich der Erzählform zu verdanken. Denn die Individualität ist allzu mächtig, sie bricht sich Bahn auch gegen den Willen des Dichters. Würde sie ganz in den Hintergrund gedrängt, zwänge der Dichter den Quasi-Autobiographen in die Grenzen der Objectivität, so würde die Dichtung den Reiz der Natürlichkeit verlieren. Oder

läßt sich ein Mensch denken, der theilnahmlos seine bedeutenden Erlebnisse einem weiten Zuhörerkreise erzählt? Der große Cäsar hat gewiß nicht ohne weise Absicht sein Ich aufgegeben.

Noch andere Bedenken hat diese Erzählform. Der Erzähler kann nur das berichten, was ihm selbst begegnet ist, und nur solche Ereignisse, denen er als Zuschauer beigewohnt hat. Alles also, was außerhalb seines Gesichts- und Gehörkreises vor sich geht, kann er nur durch andere berichten lassen oder es später erst dann erzählen, wenn es zu seiner Kenntniß gekommen.¹⁾ Manchmal passiren dem Dichter in dieser Beziehung allerhand komische Menschlichkeiten. So erzählt z. B. Keller's Held in seiner Selbstbiographie, er habe an seine Mutter einen Brief geschrieben wegen Wahl eines Standes. Natürlich kann Heinrich nun nicht wissen, was seine Mutter mit dem Briefe anfängt, und doch erzählt er in höchst naiver Weise lang und breit, sie sei mit dem Briefe zu diesem und jenem gegangen und die guten Rathschläge, welche seine Mutter von den alten weisen Herren bekam, theilt er nicht so mit, als habe sie seine Mutter ihm wieder erzählt, sondern als wenn er selbst dabei gewesen wäre.

Welche Unnatürlichkeiten, ja Widersinnigkeiten die mündliche Erzählung im Gefolge haben kann, geht aus folgenden Beispielen hervor. Die so unendlich rührende Geschichte Paul und Virginie's wird bekanntlich von einem alten Manne einem Fremden vorgetragen. Nun kommt in der Erzählung

¹⁾ In dieser Erzählungsweise kann die Figur des Helden nicht leicht plastisch werden, der Gesichtskreis erweitert sich nicht derart, daß Dichter und Publikum mehr sehen, erkennen und erleben, als der Held selbst. Es zeigt sich auch am Schlusse, daß wir nothwendig in verschiedene Situationen eingeweiht werden müssen, die sich dem Auge des Helden entziehen. Auerbach a. a. O. 25.

auch ein Brief vor, den Virginie an Paul schreibt, und der alte Mann führt denselben folgendermaßen an:

„Dieser Brief schilderte ihre Lage und ihren Charakter so gut, daß ich ihn fast wörtlich im Gedächtniß behalten habe“. Er hat ihn allerdings sehr wörtlich im Gedächtniß behalten! Erst kommt die etikettenmäßige Anrede, dann eine drei Seiten lange Herzensergießung, ferner der ordnungsmäßige Schluß und endlich noch, um das Maß der Unnatürlichkeit voll zu machen, gar noch ein Post-Scriptum. Nicht besser in Fielding's „Andrews“, wo auch eine alte Dame mehrere Briefe wörtlich „auswendig“ behalten hat. Mit entzückender Wahrhaftigkeit und Genauigkeit erzählt sie den Zuhörern frischweg den Inhalt eines ganzen Briefes mit folgendem Schluß:

Madame
avec tout le respect in der Welt

Ihr serviteur très humble et tout dévoué
Bellannine.

Es geht doch nichts über ein so vortreffliches Gedächtniß!

Die Briefform endlich kann nach der hier gegebenen Ansicht vom Roman wohl kaum Anwendung finden, ohne den Eindruck des Natürlichen empfindlich zu beeinträchtigen. Oder welchen Eindruck macht es, wenn Richardson (welcher diese Form zuerst einführte) die Schicksale Clarissa's in 537 keineswegs kurzen Briefen erzählt!

Dem Leser des neunzehnten Jahrhunderts ist es in der That unverständlich, wie der Dichter eine so unpraktische Erzählform in so ausgedehnter Weise anwenden konnte. Die Geschichte Clarissa's umfaßt einen Zeitraum von 293 Tagen. In dieser Zeit schreibt Lovelace 153 Briefe von zusammen 1627 Seiten; Clarissa 144 Briefe von 1467 Seiten Inhalt.

Das macht, wenn wir annehmen, daß jeder ein um den anderen Tag einen Brief geschrieben, für jede Person auf den Tag ein Pensum von ca. 20 Druckseiten! Dazu gehört nicht allein Schreibseligkeit, Zeit, Geduld, sondern auch ein ruhiges Gemüth. Ein Brief umfaßt 72 Seiten, ein anderer 42. Außerdem finden wir 8 Briefe von 30—40, 33 von 20—30, 128 von 10—20 Seiten. Briefe „für welche manche heutige Briefftasche zu klein sein würde“. (Wilmar.) Die Ungeheuerlichkeit liegt am Tage.

Ein kleineres, eng abgegrenztes Ereigniß läßt sich recht gut in Briefen erzählen, aber ein umfangreicher Roman erfordert doch eine andere Form. Freilich hat die Briefform einige unläugbare Vorzüge. Der Dichter kann durch Briefe die Tiefen der Seele weit mehr offen decken, viel feiner motiviren, als durch jedes anderes Mittel. Schwerlich würde Goethe in „Werther's Leiden“ ein so meisterhaftes Seelengemälde haben schaffen können, wenn er nicht die Briefform gewählt. Anderseits aber begiebt sich der Dichter durch Anwendung dieser Form „der wirksamen Motive, daß wir sehen und erfahren, wie der Held in den Augen Anderer erscheint; auch die gegebene Welt sehen wir nicht in verschiedenen Betrachtungsweisen, sondern immer nur, wie sie dem Schreibenden erscheint“. ¹⁾

So dürfte Erich Schmidt²⁾ beizustimmen sein, wenn er sagt: „Die Briefform taugt nicht für jeden Roman, sondern nur für bestimmte Charaktere und Situationen. Wo es darauf ankommt, uns die Tiefen des Lebens bloß zu legen und feines psychologisches Detail zu geben, ist sie sehr am Platze. Sie eignet nicht Romanen, welche das

¹⁾ Auerbach a. a. O. S. 15.

²⁾ Richardson etc. S. 78.

unruhige Handeln einer bewegten Zeit, kühne Thaten, ein an dramatischen Wechselfällen reiches Leben vorführen sollen“. Denn ein in der Welt herumgeworfener Mensch besitzt schwerlich soviel Geduld, die Situation ausführlich darzustellen, wie die Gesetze der epischen Dichtkunst es erfordern. Oder ist wohl Jemand im Stande, kurz nach einem erlebten erschütternden Ereignisse dasselbe mit all' der Kunst auszumalen, welche der Roman erfordert? Hinzugesetzt könnte noch werden, daß eine Einflechtung der Briefform in die einfach berichtende von guter Wirkung sein kann. G. von Dindlage hat in „Tolle Geschichten“ einen schönen Beweis davon geliefert.

Wenn aber die Briefform nun einmal angewandt werden soll, so darf der Leser verlangen, daß kein Brief überflüssig ist, daß in keinem Briefe Unnöthiges gemeldet wird und daß der Ton stets dem Charakter des Brieffschreibers angemessen ist.

Was den Stil anbetrifft, so kann es in diesem Kapitel natürlich nicht darauf ankommen, allgemeine Regeln zu geben, sondern nur das hervorzuheben, was den epischen Stil auszeichnen muß und was ihn charakterisirt.

Auszeichnen muß er sich durch Klarheit und Anschaulichkeit. Der Dichter will nicht belehren. Wer belehren will, kann verlangen, daß der Leser sich anstrengt, seinen Gedankengänge zu folgen; er darf fordern, daß er innehält, um über das Gesagte nachzudenken. Der Dichter aber will nichts, als unsere Phantasie angenehm beschäftigen; er kann daher dem Leser durchaus keine Vorschriften machen, sondern er muß durch den Inhalt und die Form seines Werkes dahin zu wirken suchen, daß ihm der Leser ungewungen alle Aufmerksamkeit schenkt. Demnach muß sein Stil von durchsichtiger Klarheit und höchster Anschaulichkeit sein.

Woher die beiden soviel Zeit genommen — das zu erörtern, ist nicht unsere Aufgabe.

Hier soll auch noch einer Schrulle so mancher unserer Romandichter gedacht werden, welche nicht selten dazu beiträgt, ihre Werke ungenießbar zu machen. Ich meine das namentlich in exotischen Romanen übliche Verfahren, die einfachsten Dinge in einer fremden Sprache zu nennen. So gebraucht Sealsfield u. A. für

Maulthiertreiber	= anico,
Festtag	= dia de fiesto,
Dienerſchaft	= servidundre,
Herz	= corazon,
Stern	= estrella,
Was fehlt Dir?	= que es este?

und die Uebersetzung steht unter dem Texte. So giebt es manchmal auf einer Seite sechs Erklärungen. Und es war durchaus keine Nothwendigkeit vorhanden, diese Ausdrücke aufzunehmen. Oder sollen sie etwa dazu beitragen einen gewissen Localton hervorzurufen?

Charakteristisch ist dem epischen Stile eine gewisse Ruhe und Gleichmäßigkeit, welche nur durch die leidenschaftliche Erregung der Personen unterbrochen wird. Eine lyrische Erhebung ist nach dem Gesetze der Objectivität unstatthaft; die dramatische Form wird durch die Herrschaft, welche der Dichter über die Personen ausübt, unmöglich gemacht. Jeder Auftretende erhält erst dann das Recht, sich redend oder handelnd einzuführen, wenn der Dichter ihm die Erlaubniß gegeben. So hält der epische Stil die Mitte zwischen dem lyrischen und dramatischen.

Gerade deshalb aber sind Abweichungen nach beiden Seiten leicht möglich. Der Dichter verläßt, angeregt von seinem anziehenden, erhebenden, rührenden oder erhabenen

Gegenstand, gern die objective Ruhe, um mit lyrischem Schwunge die Form dem Inhalte angemessen zu gestalten. So schleichen sich lyrische Elemente in den epischen Fluß.

Eine Abweichung in's Dramatische ist minder leicht zu befürchten, sobald die Erzählung des Dichters mit den Reden im Gleichgewicht steht und die äußere Handlung einen angemessenen Raum einnimmt. Einen Roman aber jetzt noch in rein dramatischer Form schreiben zu wollen (wie man es im vorigen Jahrhundert that) wird wohl Niemand mehr im Ernste einfallen.

Der erzählende Stil kann ein dreifacher sein: ein naiver, ein ironischer und ein sentimentaler, welcher sich in folgenden Beispielen darstellt.

a) Naiver Stil.

Ein Mädchen, das Rosen und andere Blumen herumtrug, bot ihm ihren Korb dar, und er kaufte sich einen schönen Strauß, den er mit Liebhaberei anders hand und mit Zufriedenheit betrachtete, als das Fenster eines, an der Seite des Platzes stehenden, andern Gasthauses sich aufthat und ein wohlgebildetes Frauenzimmer sich an demselben zeigte. Er konnte ohngeachtet der Entfernung bemerken, daß eine angenehme Heiterkeit ihr Gesicht belebte. Ihre blonden Haare fielen nachlässig aufgelöst um ihren Nacken; sie schien sich nach dem Fremden umzusehen. Einige Zeit darauf trat ein Knabe, der eine Frisirschürze umgegürtet und ein weißes Tüchchen anhatte, aus der Thüre jenes Hauses, ging auf Wilhelmen zu, begrüßte ihn und sagte: Das Frauenzimmer am Fenster läßt Sie fragen, ob Sie ihr nicht einen Theil der schönen Blumen abtreten wollen? — Sie stehen ihr alle zu Diensten, versetzte Wilhelm, indem er dem leichten Boten das Bouquet überreichte und zugleich der Schönen ein Compliment machte, welches sie mit einem freundlichen Gegengruß erwiderte und sich vom Fenster zurückzog. (Goethe, Wilhelm Meister.)

b) Ironischer Stil.

In diesem Augenblick fuhr ein starker Windstoß über die Wasserfläche, der Mast knarrte, das Boot neigte sich auf die Seite und hörte mit der Schwenkung nicht eher auf, bis sein Kiel in die Höhe stand, wie die Rückenflosse eines Fisches. Anton sank seinem Versprechen getreu ohne weitere Bemerkungen in die Tiefe. Blichsnell tauchte Fink in die Strömung, stieß ebenfalls, wie er versprochen hatte, seinen Gefährten über sich nach der Oberfläche des Wassers und schob ihn mit großer Anstrengung auf eine seichte Stelle, wo es möglich war, watend das Ufer zu erreichen. (Freitag, Soll und Haben I. S. 136.)

Leider blieb diese glückliche Ehe durch mehrere Jahre kinderlos. Endlich begab es sich, daß die Frau Calculatorin ihre weißbaumwollene Bettgardine mit einer breiten Krause und zwei großen Quasten verzierte und unter der höchsten Billigung aller Freundinnen auf einige Wochen dahinter verschwand, gerade nachdem sie die letzte Falte zurechtgestrichen und sich überzeugt hatte, daß die Gardine von untadelhafter Wäsche war. (Daselbst S. 3.)

c) Sentimentaler Stil.

Welch' eine stolze Versammlung alles Dessen, was Sachsen Reiches, Schönes, Vornehmes und Berühmtes bot! Welche Fülle strahlender froher Gesichter! — War es nicht gerade, als wüßten diese Leute nicht, was eine Thräne sei, als wäre unter ihnen der Schmerz ein Fremdling? — O prahlt nur, wallende Federn, wehende Fächer, schwellende Busen, auf denen Demanten blitzen! — Und wie das lacht und schwagt und lustig ist, als sei die Ewigkeit ein Traum und das Glück eine gefesselte Magd! — Und doch tanzt dieses ganze Geschlecht auf seinem Grabe, und doch ist so manches Lächeln erlogen, erzwungen; unter jenen seidnen Gewändern schlägt ein gemartertes, wimmerndes Herz, unter diesen Sternen windet sich ein falsches, treuloses und gequältes Gewissen! Schon seh' ich den geheimnißvollen Finger, der das Mene tekel an die Wand schreibt, und ein schattenhaftes Gespenst, das durch die Gruppen schreitet, und bald auf diese bald auf jene Stirn, wie sorglos sie noch heute glänzen mag, das Siegel des Verhängnisses drücken wird. — — Seht da zum Beispiel jene ritterliche Gestalt mit dem flammenden Blick, der das militärische Kleid so gut steht! — Das ist der Oberst-Lieutenant von Spiegel. Sieht er nicht wie Alcibiades drein? Und ist doch nur ein erbärmlicher, dienst-

williger Sklave, der mit dem Abhub vorlieb nimmt, den ihm sein Herr aus Uebersättigung gelassen. Fatima, eine orientalische Schönheit, die von den Oesterreichern bei Ofens Erstürmung zum Beutestück gemacht, später der Frau von Brebentau, Flemings Cousine, geschenkt worden war, und das Herz August's gerührt hatte, ist mit diesem guten Gloriosus pensionirt worden zc. (Brachvogel, Friedemann Bach I. S. 40, 41.)

Diese drei Stilarten hängen innig zusammen mit der Constitution des Dichtergeistes. Wo sich Phantasie, Gefühl und Verstand in schöner Harmonie zusammen finden, da haben wir den objectiven Stil. Er ist Eigenthum des naiven Dichters oder eines solchen der ihm in den Zeitaltern der Cultur am nächsten kommt. Der naive Dichter geht ganz in seinem Stoffe auf und gewinnt so die einzig künstlerische Darstellungsweise.

Wiegt dagegen von diesen dreien, den Dichter bildenden Kräften der Verstand vor, so ist der ironische Stil das Ergebnis. Der Dichter erhebt sich gleichsam über seinen Stoff. Er sieht weiter, als die von ihm dargestellten Personen, sein Horizont ist ein unbeschränkter, während der Blick seiner Personen auf dem Nahen haften bleibt. Seine Miene zeigt deshalb gern etwas gutmüthig Spöttisches, er nimmt aber an den Schicksalen seiner Personen herzlichen Antheil.

Ein durchgängiger ironischer Stil wird schließlich unleidlich. Es muß deshalb des Dichters Streben sein, ihn den verschiedenen Stadien der Entwicklung anzupassen. Ganz trefflich handhabt Eliot in „die Mühle am Floß“ den ironischen Stil. So lange die Hauptpersonen noch Kinder sind, macht die Dichterin uns mit gutmüthigem Spott auf die guten und schlechten Seiten derselben aufmerksam. Ihre Lippen umschwebt ein launiges Lächeln, wenn einer ihrer Lieblinge irgend eine Thorheit begeht. Aber die Kinder werden größer, sie werden den Stürmen des Lebens aus-

geseht, ihr Charakter bewährt sich. Nun bekommt die Dichterin selbst Respect vor ihren Zöglingen. Sie wird ernst und steht dem jungen Herzen als treue Rathgeberin zur Seite.

Wo aber endlich das Gefühl über Phantasie und Verstand triumphirt, da kommt der sentimentale Stil zum Vorschein. Der Dichter steht gleichsam unter seinem Stoffe und schaut mit Ehrfurcht zu ihm herauf. Sein Gegenstand begeistert ihn, er ist mehr Redner als Erzähler; er kennt die Wirkungen der Rhetorik und sucht mit ihren Mitteln zu wirken, die Gesetze der Objectivität sind ihm fremd.

Unzweifelhaft ist der objective (naive) Stil der dem Wesen der erzählenden Dichtkunst am meisten entsprechende. Er verleiht dem Kunstwerk einen hohen Grad von Selbstständigkeit. Zugleich aber bekundet er, daß der Dichter den höchsten Gipfel seiner Kunst erreicht hat.

Was die Sprache anbetrifft, so ist die Prosa für den Roman das zweckmäßigste Darstellungsmittel. „Denn Rhythmus verwandelt alles in Gold, im Roman ist aber auch taubes Gestein nöthig, die kleinen und kleinsten Züge in der Physiognomie der Natur des Menschen unentbehrlich nicht darum, weil sie klein und unbedeutend sind, sondern weil unsere realistische Anschauung sie verlangt“. (Mähly. S. 8.) Diese Prosa aber muß eine vollendet schöne sein, muß den Anforderungen, welche die Bildung der Zeit an sie stellt, vollkommen entsprechen. Der sog. chronikalische Roman (welcher die Ereignisse in derselben Sprache erzählt, welche zu der betreffenden Zeit üblich war) ist ein Auswuchs, welcher glücklicherweise nur wenig Nachfolger gefunden hat.

Die Prosa muß eine schöne sein, ohne eine poetische zu werden. Eine poetische Prosa ist stets zu verwerfen, sie ermüdet den Leser mehr wie ein langes Gedicht.

