



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Theorie des Romans und der Erzählkunst

Keiter, Heinrich

Essen-Ruhr, 1904

III. Der Stoff

urn:nbn:de:hbz:466:1-32500

männliches und weibliches Gemüt. Beide haben ihre Neigungen und darum entstehen seltsame Konflikte. Verliebt sich die erstere in ein schönes Weib, so hält die andere mittlerweile einen Mittagschlaf. Nach einiger Zeit aber erwacht die weibliche Hälfte. Sie sieht das Objekt der männlichen Zuneigung mit kritischen Blicken an und entdeckt endlich, daß es der Liebe gar nicht wert ist. Die Liebe der männlichen Hälfte erstirbt. Nun geht es der weiblichen gerade so. Fortzusetzen ad libitum.

In der „Venus im Pelz“ findet der Held Severin den höchsten Genuß der Liebe darin, sich von seiner Geliebten auf das brutalste mißhandeln zu lassen. Wie der Held zu einer solchen Verirrung kommt, wird sorgfältig motiviert. Man könnte noch zahlreiche andere Beispiele anführen,*) aber ist es denn die Aufgabe der erzählenden Dichtkunst, „das menschliche Herz zu einem weit größeren Labyrinth zu machen, als es vielleicht in der Tat ist“? (Lessing.) Soll der Effekt der Dichtkunst im Pikanten, im Mysteriösen, im Pathologischen liegen? Gewiß nicht! Unsere großen Dichter, sowohl der klassischen Periode als der Neuzeit, haben einfach natürliche, aber außergewöhnliche Menschen, nie aber geistige siamesische Zwillinge zum Gegenstand ihrer Darstellung gemacht, haben nie ihre Kunst an krankhaften Erscheinungen und an psychologischen Spitzfindigkeiten versucht. Wohl ist Mignon eine eigentümliche Natur, keineswegs aber eine durchaus rätselhafte.

III. Der Stoff.

Den Stoff bietet die Welt freigebig dar; der Gehalt muß darin gefunden oder hineingelegt werden. Nur derjenige findet ihn, der etwas dazu zu tun hat (Goethe). Geist und Stoff erzeugen ihn bei ihrer Begegnung; der Geist ist der Sonnenstrahl, der dem toten Stoffe Leben entlockt und mitteilt. Die beste Poesie liegt uns ganz nahe, und ein gewöhnlicher Gegenstand ist nicht selten ihr liebster Stoff (Novalis). Es braucht nichts als den zündenden Geistesfunken. Niemals ist es der Stoff allein, son-

*) Vgl. Dr. Emile Laurent, *L'amour morbide*. 3^e édition. Paris, Société d'éditions scientifiques, 1895. S. 293—311.

dern die Behandlungsweise, was den Künstler und Dichter macht (Schiller).

Wie poetische Roman=Stoffe und =Motive auftreten und behandelt werden, bis sie, abgenutzt und verbraucht, in Vergessenheit geraten, ist keine Sache des Zufalls; der Geist der Zeit beschwört herauf, was eine lebendige Wurzel in seinen Empfindungen trägt, und er vernichtet es wieder, sobald diese Wurzel abgestorben ist.*)

Die Stoffwahl eines jeden Dichters ist keineswegs eine freie, sondern abhängig von der Weltanschauung seines Zeitalters. Er selbst wird ja, ohne es zu wissen, von seiner Zeit beeinflusst, und die Mitlebenden, für die er ja doch nun einmal arbeitet, wirken durch ihre Geschmacksrichtung unwiderstehlich auf ihn ein. Dem ersten kann er sich nicht entziehen, weil der Wille dazu nie in ihm austauschen wird; dem andern darf er sich nicht entziehen, weil sonst sein ganzes Streben erfolglos wäre. So ist es ihm denn nicht erlaubt, willkürlich diesen oder jenen Stoff sich herauszugreifen, sondern stets muß er sich fragen: steht der Stoff im Einklang mit den Forderungen des Zeitalters? Ist nichts in ihm enthalten, was meinen Zeitgenossen nach ihrer Denkungsart anstößig erscheinen muß?

Für die Stoffwahl des Romandichters ergibt sich hieraus die wichtige Konsequenz, daß er nur solche Stoffe wählen darf, die der realistischen Denkungsweise unseres Zeitalters nicht entgegen streben, und deshalb ist „die Grundlage des Romans die erfahrungsmäßig erkannte Wirklichkeit“ (Wischer).

Die Epopöe bewegt sich, ihrem Ursprunge entsprechend, auf dem Boden des Wunderbaren. Die schöpferisch waltende Phantasie des Dichters hat hier freies Spiel. Die Einflüsse des Lebens gestaltet sie zu Geistern, Kobolden, Nixen, Feen, Riesen und Dämonen, läßt die Götter eingreifen in das Handeln der Menschen und dichtet den Göttern selbst menschliche Empfindungen und Schwächen an. Die Epopöe fordert eben ihrer Natur nach gläubige Hinnahme des Erzählten und diese ist ihr, wie leicht erklärlich, stets zuteil geworden. Anders aber der Roman. Hier stellt sich der Dichter absichtlich auf den Boden der Wirklichkeit. Er will nichts erzählen, was nicht in der geschilderten Weise

*) H. Mielle, a. a. D., S. 5.

für möglich gehalten wird und unserem prüfenden Verstande nicht Stand hält. Er verbannt alles aus seiner Dichtung, was mit dem Leben nicht übereinstimmt.

Dadurch tritt der Roman gegen seine ältere Schwester, die Epopöe, auf der einen Seite in Vorteil, auf der anderen aber verliert er manche Reize, die jener eigen sind. Im Vorteil, weil der Dichter sich auf einem festen nie wankenden Boden bewegt und nie Gefahr läuft, von Geistern, die er rief, überwältigt zu werden. Im Nachteil, denn die Epopöe hat schon, eben weil sie sich über das Natürliche in stolzem Fluge erhebt und übersinnliche Gewalten sich dienstbar macht, viele Momente, die auf die Phantasie ungemein anregend wirken und sie in eine Stimmung versetzen, die notwendig ist, um die Erzählung des Dichters gläubig hinzunehmen. Der Stoff des Romandichters aber entbehrt an sich zumeist der poetischen Eigenschaften oder besitzt nur wenige, weil die Ereignisse der Wirklichkeit selbst sie nicht bieten. Der Dichter muß also versuchen, entweder die im Stoffe liegenden dichterisch brauchbaren Momente zu verstärken, oder aber den gefundenen Stoff zu einem dichterischen umzugestalten. Mit anderen Worten, er muß den Stoff zu einem der poetischen Handlung würdigen, zu einem interessanten, und drittens, ihn fähig machen, die Forderung des Weltbildes zu erfüllen.

1. Der Stoff muß der dichterischen Behandlung würdig sein,

d. h. er muß der bedeutenden Idee des Romans vollkommen entsprechen; er darf mithin nichts enthalten, was mit ihr in Widerspruch steht. Eine bedeutende religiöse, soziale oder politische Idee verlangt einen ebenso bedeutenden Stoff. Leider aber zeigt sich gerade in dieser Beziehung die ganze Uermlichkeit, ja, Erbärmlichkeit eines großen Teils unserer Romane. Mancher glaubt, Romane zu schreiben sei nicht so schwer — das könne ein jeder, der ein wenig Erfahrung und einige Kenntnis der Sprache und des Stils besitze. Daß fast jeder Roman eine obligate Liebesgeschichte in einer Weise behandelt, als ob die Liebe den ganzen Lebensinhalt eines Menschen bilde — das wollen wir hingehen lassen; daß aber Kriminalfälle, heimliche Morde, Unter-

schlagungen, Wechselfälschungen, Verführung, Ehebruch den Hauptinhalt so vieler Romane bilden, das kann vom Standpunkt der Aesthetik nur streng verurteilt werden. Ist denn das Leben wirklich so arm an bedeutenden Begebenheiten, an tragischen Konflikten, an komischen Verwicklungen, daß immer und immer wieder zu solchen niedrigen Stoffen gegriffen werden muß?

In der That, vergleicht man jene Romane mit den Schelmen- und sog. moralischen Romanen des 18. Jahrhunderts, so läßt sich in der Stoffwahl ein Fortschritt kaum konstatieren. Als der englische Familienroman auch nach Deutschland importiert wurde, machten es die deutschen Nachahmer, wie sie es immer in solchen Fällen tun: anstatt sich innerhalb der von Richardson streng beachteten sittlichen Grenze zu halten, gingen sie weit darüber hinaus. Richardson hatte in zwei Romanen die Künste der Verführung ausführlich zur Darstellung gebracht, und in einem den Verführer, im anderen die Unschuld triumphieren lassen. In Deutschland fielen Gennes, die Laroche, Schummel, Wezel u. a. begierig über die neue Stoffquelle her. Bald gab es denn in Wezels und Schummels Romanen nicht mehr bloß eine, sondern gar zwei, drei Verführungen, nebst anderen erbaulichen Sachen. Die arme Sophie von Sternheim in dem Romane der Laroche wird von ihrem Verführer sogar in einen Turm geworfen und erst sterbend entlassen. In Wezels „Belphegor“ treibt sich der Held stets in der Gesellschaft gemeiner Frauenzimmer herum. Besonders hervorragend in schmutziger Stoffwahl war der spätere Julius von Boß, dessen Romane sich auch nur auszüglich kaum erzählen lassen. Grundzug aller dieser Romane ist eine erschreckende Natürlichkeit, mit Behagen wühlt der Dichter in einem stinkenden Pfuhle, zeigt mit lächelnder Miene die Entehrung der Unschuld und deckt die widernatürlichsten Verhältnisse auf.

Ganz so schlimm waren die späteren Romane freilich nicht, wenigstens scheinen sie nicht so schlimm zu sein. Denn die Dichter führen uns das Verbrechen nicht mehr in seiner ganzen Nacktheit vor, sondern umhängen es mit bunten Lappen. Allerdings nicht so dicht, daß nicht bei jeder Bewegung das dürre Skelett zum Vorschein käme. Nehmen wir einmal Gutzkows „Ritter vom Geiste“, eine Dichtung, der niemand hohe Bedeutung abstreiten wird. Mit was für Personen haben wir es da zu tun? Mit einem aus

einem Ehebruch entsprossenen Prinzen; mit einem unehelichen Bagabunden; mit der unnatürlichen hochadeligen Mutter dieses jungen Mannes; mit einem schönen, schon im 14. Jahre verführten Mädchen; mit einem geistreichen, aber schurkischen Advokaten usw. Und die Begebenheiten? Dankmar sucht seinen Schatz und gelangt dadurch in allerlei abenteuerliche Verhältnisse. Gackert sucht seine Mutter, und diese weiß ihn fern zu halten; verschiedene Personen stiften einen Bund, dessen mysteriöses Aussehen schließlich lächerlich wird. Tennes Romane spielen sämtlich in hohen und niederen Verbrecherkreisen. Königspreisgefrönter Roman „Durch Kampf zum Sieg“ bewegt sich in derselben Sphäre, zahlreicher anderer nicht zu gedenken.

Einige sonst ganz hervorragende Romane drehen sich um unbedeutende Ereignisse. Gutzkow behandelt im „Zauberer von Rom“ eine Erbschaftsgeschichte. In Freytags „Verlorener Handschrift“ sucht ein Gelehrter die schmerzlich vermißten, verloren gegangenen Kapitel aus Tacitus.

Unzählbar sind die Romane, denen einzig und allein eine Liebesgeschichte zugrunde liegt. Namentlich die französische Literatur ist daran sehr reich und sie hat auch die meisten anderen Literaturen dadurch beeinflusst.

Die Liebe in den französischen Romanen läßt sich in verschiedene Arten einteilen. Die einfache, vernünftige Liebe wird nur selten geschildert; man findet sie meist nur in den „romans honnêtes“, die den jungen Mädchen geschenkt werden und wohl auch zuweilen in Familien, wo altväterliche Sitten sich erhalten haben, vorgelesen werden. Die außereheliche Liebe nimmt bei keiner anderen Nation einen so breiten Raum in der Literatur ein, wie bei der französischen. Was haben wir seit Prévosts Manon Lescaut nicht schon alle möglichen Verhältnisse vorgeführt bekommen! Der Variationen gibt es ja eine ganze Reihe: von den Liebenden ist er verheiratet, sie nicht, oder sie ist verheiratet und er ist ledig; oder beide sind verheiratet (d. h. er und sie, aber nicht miteinander) oder beide sind ledig und lieben sich doch. Und innerhalb dieser Verhältnisse selbst muß man dann wieder unterscheiden: bei dem einen wie bei dem andern Teil die erste Liebe, die zweite Liebe, die dritte usw. (manche bringen es ja auf eine ziemlich hohe Zahl). Wenn man dann noch die Verschiedenheit der Stände, des Alters, der Temperamente usw. un-

terscheidet, so ist es begreiflich, daß es an Stoff nicht fehlt. Aber alles hat seine Grenzen, und so nehmen auch jene Liebesverhältnisse einmal ein Ende. Deshalb legt man so viele französische Romane aus der Hand mit dem Bewußtsein, eigentlich seine Zeit verloren zu haben, weil man dieselbe Geschichte in einer etwas anderen Form schon früher einmal gelesen hat.

Aber unerschöpflich scheint das Liebesthema doch zu sein, wenn man bedenkt, daß auch die eheliche Liebe zu mancherlei Variationen Anlaß gibt: beide lieben sich oder beide lieben sich nicht; er liebt sie, aber sie liebt ihn nicht; sie liebt ihn, aber er liebt sie nicht und damit kommen wir wieder zu der außerehelichen Liebe; er hat eine Maitresse und sie hat einen Geliebten, oder nur er hat eine Maitresse oder nur sie hat einen Geliebten usw. Die „Ehe zu drei“ bot lange Zeit den Roman- und Theaterdichtern eine reiche Fülle von Stoff, aber bald gehörte auch dieses Verhältnis zum alten Genre, und da kamen die Geschichten an die Reihe, in denen er seiner Maitresse untreu wird oder die Maitresse ihm. Da zählte der Gatte oder die Gattin nicht mehr mit, da wurden nur die Liebeschmerzen der verlassenen Maitresse oder des verlassenen Liebhabers geschildert.

Das konnte natürlich auch nicht immer dauern, und da kamen denn die Romandichter noch auf andere Verhältnisse, die in dem vorhergehend skizzierten Schema noch nicht enthalten sind. Daß ein Mann ein Mädchen liebt und dann die Mutter heiratet, weil er die Tochter nicht kriegt, kommt zwar in Schwänken vor, aber in Romanen ist das nicht gut plausibel zu machen. Eher geht es schon, daß er die Mutter liebt und die Tochter heiratet. Das ist z. B. das Thema, das Paul Bourget in seinem Roman „Le Fantôme“ behandelt. Malclerc hatte ein Verhältnis mit Antoinette Duvernay gehabt, und als diese frühzeitig infolge eines Unfalls starb, heiratete er deren Tochter Eveline. Die Heirat scheint glücklich zu werden, wenigstens ist Eveline glücklich, aber bald erwachsen in ihm Bedenken und Gewissensbisse. Er hat sie nur geheiratet, weil sie das Ebenbild ihrer Mutter ist, die er geliebt hatte, und das Bild der Verstorbenen ist es, das ihm wie ein Phantom erscheint und sich zwischen ihn und seine Frau drängt und ihr harmonisches Verhältnis stört. Er wird trübsinnig und greift zum Revolver, aber seine Frau überrascht ihn und verhindert ihn, sich zu entleiben. Den wahren Grund seiner

Stimmung verheimlicht er ihr, aber einem alten väterlichen Freunde seiner Frau schüttet er sein Herz aus. Er vertraut ihm auch Auszüge aus seinem Tagebuch an, in dem er seine frühere Liebe und seinen jetzigen Zustand, all seine Gewissensbisse und seine Ratlosigkeit geschildert hat. Diese Tagebuchblätter fallen seiner Frau durch einen Zufall in die Hände, und so erfährt sie alles. Aber die vorhergegangene schwere Krisis, ihre aufrichtige Liebe zu ihrem Manne und die Geburt eines Sohnes tragen dazu bei, sie versöhnlich zu stimmen. Sie ergiebt sich in ihr Schicksal, und auch er fühlt sich jetzt erleichtert, da das drückende Geheimnis von seinem Herzen genommen ist. Beide wollen vergessen und neu aufleben.

Damit schließt der Roman anscheinend ganz versöhnlich. Aber haben wir eine sichere Bürgschaft, daß jetzt das eheliche Verhältnis ungetrübt bleiben wird? Die Hoffnung könnte sich hier, wie so oft im Leben, als trügerisch erweisen, und man könnte einen ganzen Roman noch da anschließen, wo Bourget aufgehört hat. Wer weiß, ob er nicht selbst nach Jahren das neue Leben schildern wird, das das Paar jetzt beginnt?

Das Thema ist übrigens nicht neu. Daß jemand eine Frau liebt und deren Tochter heiratet, haben uns schon Balzac, Feuillet, Maupassant und andere erzählt, aber Bourget weiß der Sache doch eine neue Seite abzugewinnen, und das ist das pathologische Element. Malcleres Liebe ist eine Abart der krankhaften Liebe (*amour morbide*), wie sie den Ärzten in den verschiedensten Formen wohl bekannt ist. Bei einem solchen Zustand kann nur ein fester Wille heilend wirken, und da wir diesen bei Malclere voraussetzen, ist wenigstens die Möglichkeit einer Heilung einigermaßen vorhanden.

Der Roman ist ziemlich arm an Handlung. Bourget, der Meister des modernen analytischen Romans, hat auch hier wieder eine psychologische Studie in Romanform geschrieben. Die technische Anordnung des Stoffes ist ziemlich eigenartig. Wir erfahren zuerst, wie Philipp d'Andiquier, ein berühmter Sammler, sich vergeblich zuerst in Antoinette verliebt, und nun erwartet man, er werde trotz seines Alters später die Tochter heiraten, die er auch liebt, aber er beschränkt sich darauf, die Rolle eines väterlichen Freundes zu spielen. Den größten Teil des Bandes nehmen die erwähnten Auszüge aus dem Tagebuch Malcleres

ein. Dieses Mittel, Seelenzustände zu analysieren, ist aber schon etwas abgenutzt. Malclerc schriftstellert zwar, aber wer hat heutzutage noch Zeit und Lust, alle seine Gedanken und Eindrücke so genau niederzuschreiben, wie er das tun soll? Und daß er diese Tagebuchblätter noch aufbewahrt, nachdem er die Tochter geheiratet, scheint uns auch nicht gerade wahrscheinlich zu sein, denn da müßte die junge Mme. Malclerc eine viel weniger neugierige Evasochter sein als manche andere Frau, die solche Tagebuchblätter schon bald entdeckt hätte.

Doch das nur nebenbei. Kehren wir zu unserem Thema zurück.

In Frankreich wie in Deutschland gibt es Schriftsteller und Schriftstellerinnen, in deren Erzählungen sich alles um das Geschlechtliche dreht. Dieses ist der Punkt, von dem die Phantasie der Autoren sich nicht zu entfernen vermag, und auf den die Phantasie der Leser immer wieder hingedrängt wird. Dagegen ist ganz energisch anzukämpfen, und es ist, wie Adolf Bartels*) mit Recht betont, für uns keineswegs ein Milderungsgrund, wenn die geschlechtlichen Dinge einigermaßen dezent geschildert werden. Schlimm genug, daß sich das für die schreibenden Frauen nicht von selbst versteht. Was wir bekämpfen, ist das Hervorzerrren des geschlechtlichen Moments im allgemeinen ohne innere Notwendigkeit. Daß Judith dem Holofernes als Weib und nicht als bloße „Geldin“ entgentreten mußte, und daß Maria Magdalenenens Fehltritt die notwendige Voraussetzung ihres tragischen Marterganges war, begreifen wir recht wohl, aber wir sehen nicht ein, weshalb nun jede Bauerndirne zur Maria Magdalena erhoben werden muß, und noch weniger haben wir ein Interesse an den Leiden der geschlechtlichen Unbefriedigung bei den gebildeten Mädchen. Alle diese „Geschlechtskunst“ geht aus überreizter Phantasie hervor, und wenn sie auch nicht spekuliert, so dient sie doch der Spekulation. Das, und daß sie verantwortlich sind, sollten sich unsere Autoren und Autorinnen endlich einmal selber sagen. Oder hält beispielsweise Alara Wiebig es für zufällig, wenn ihr „Weiberdorf“ in kurzer Frist elf Auflagen erlebt hat, während ihre anderen Werke es meist nur zu drei oder vier gebracht haben?

*) Deutsche Heimat. 4. Jahrgang. 1900/1901. Heft 47. S. 663 f.

Ein echter Dichter beschränkt sich nicht auf Liebesgeschichten. Es gibt eine Menge anderer interessanter Stoffe auf der Welt, die einer dichterischen Behandlung würdig sind, als die Liebe. Sogar Bleibtreu sagt in seiner „Revolution der Literatur“ (S. 36): „Neid, Haß, Ruhmsucht, strebende Ehrgier, gemeine Eitelkeit, Geiz und Geldgier sind genau ebenso starke Leidenschaften wie die Liebe. Freundschaft und Kameradschaft sind bei manchem sogar mächtiger entwickelt; ferner sind religiöser Fanatismus, Freiheitsliebe, Patriotismus, Philantropie usw., also die rein idealen Regungen im Menschen besserer Art, mindestens ebenso stark einwirkend. Es ist also evident u n r e a l i s t i s c h, in der Poesie fortwährend auf der e i n e n Saite herumzuharfen.“

Die Schriftsteller spekulieren viel zu sehr auf die krankhaften Neigungen der Großstädter, wie wenn diese die Mehrheit der Nation ausmachten. Sie vergessen nur zu sehr das Höhere, für das sich der gesunde oder doch weniger verdorbene Teil der Menschheit erfreulicherweise noch interessiert.

Fritz Lienhard sagt in seinen „Neuen Idealen“*): „Im Mittelpunkt alles geistigen und künstlerischen Lebens steht auch für mich der Mensch, immer wieder der Mensch, dies herrlichste Gottesgeschöpf, dieser Edelkristall, worin sich tausendfältig und wunderbar die Sonne Gottes spiegelt. Und die Städte werden wir nicht mehr verlassen, um in Dörfern uns auszubreiten,**) das Reich werden wir nicht mehr aufgeben, um zu traulichem Landschaftswesen zurückzukehren, unsere psychologischen Erkenntnisse werden wir nicht vergessen, um zu den Schemen und Gestalten mittels der äußeren Sinne zurückzukehren: — nein, auch hier gilt es, zu e r g ä n z e n, zu e r w e i t e r n, gilt es, das eine zu tun und das andere nicht zu lassen. Ich meine: Lassen wir die Stadtliteratur ihre Problem-Romane und Stuben- oder Salonstücke weiterbauen, sie haben ihr Publikum von gleicher Gemütsanlage und mögen daher auch ihre Dichter haben. Laßt

*) G. H. Meyer, Leipzig. 1901. S. 215 f.

***) „Die Städte sind das Grab des Menschengeschlechts“, hat vor hundert Jahren Rousseau mit der Uebertreibung jener revolutionären Epoche behauptet. Und der Wunsch „Rückkehr zur Natur“ ging damals in tausend Ausstrahlungen durch Europa, von Pestalozzi bis Herder und tief hinein in unsere literarische Sturm- und Drangperiode.

uns endlich positiv sein! Aber eben darum laßt uns nicht übersehen, daß es Tausende von Herzen gibt, die anders in die Welt hinausfühlen, denen ein verlorener grüner Baum in einer Straßenecke mehr sagt, als der prunkvollste Sternplatz mit seinen geometrisch geordneten Ziersträuchern: Menschen von Phantasie, Menschen von Gemüt, Menschen mit Kinderherzen und Manneswillen, Menschen voll Fabulierungsfreude und Berklärungskraft. Was sollen die mit euren ewigen Ehebruchproblemen und derlei Hauskreuz? Die Welt ist weit, unendlich weit — außerhalb der vier Wände; und eine Menschenseele ist weit, unendlich weit — außerhalb der jeweiligen Verstimmung, die ihr just bedichtet und dramatisiert und über deren Aschgrau ihr nicht hinauskommt.“

Auf die Frage: Bedarf der Dichter wirklich eines Modells mit derselben Dringlichkeit, mit der der Maler, der Bildhauer eines solchen bedürfen? antwortet Spielhagen*) nach seiner Erfahrung aus bester Ueberzeugung unbedingt mit Ja, vorausgesetzt, daß man den Unterschied jener Künste von der Dichtkunst scharf im Auge behält. Dem Dichter als einem Seelenmaler, als einem Bildner des inneren Menschen, kann natürlich die äußere Ähnlichkeit nicht genügen; das Modell muß auch eines Geistes Kind mit dem Helden sein.

Zu allen Zeiten sind in den Romanen — auch abgesehen von den historischen — Modelle benutzt worden, so z. B. von Goethe in seinem „Werther“ und in den „Wahlverwandtschaften“, von Alphonse Daudet in seinem „Numa Roumestan“, in „Port Tarascon“ usw.**). Dieses Recht kann keinem Schriftsteller abgesprochen werden, sofern im übrigen sein Werk den dichterischen Anforderungen entspricht und er nicht mit dem Strafgesetz in Konflikt gerät. Es ist schon häufig vorgekommen, daß Schlüsselromane den Gegenstand gerichtlicher Klagen bildeten. Allerdings

*) Beiträge, S. 19.

**) Ueber die Urbilder bekannter Reutergestalten vgl.: Gustav Raatz, Wahrheit und Dichtung in Fritz Reuters Werken. Wismar, Hinstorff, 1895. — Carus Sterne, Poesie und Wirklichkeit bei Fritz Reuter im Sinne innerer Bedingtheit von Physiognomie und Charakter. Magazin für Literatur. 64. Jahrg. (1895). Nr. 4. Sp. 97—104.

handelte es sich dabei in der Regel um Machwerke, die auf die Sensationslüsterheit des Publikums berechnet waren und gar keinen literarischen Wert besaßen.

Prozeßberichte und vermischte Nachrichten der Tagespresse haben schon manchem Schriftsteller einen Romanstoff geliefert; oft geben sie auch nur einen Anhaltspunkt ab, eine Anregung zu einem verwandten Stoff, sodaß es später oft ganz unmöglich ist, dies festzustellen, ganz abgesehen davon, daß heutzutage kein Mensch mehr die ungeheure Masse des Gedruckten übersehen kann.

Es kann niemand verwehrt werden, ein Ereignis zu einer dichterischen Ausarbeitung zu benutzen — natürlich immer vorausgesetzt, daß er die Bedingungen erfüllt, die man an ein dichterisches Werk stellen muß. Benutzt er ein Ereignis, das in irgend einer Weise zu seiner Kenntnis gelangt ist, so wird er doch häufig aus inneren wie aus äußeren Gründen gezwungen sein, die Handlung an einen anderen Ort, als wo der Vorgang sich abgespielt hat, zu verlegen, die Personen zu verändern, neue Figuren hinzuzufomponieren usw.

Kriminal-Erzählungen sind berechtigt, wenn sie der psychologischen Darstellung menschlicher Schuld und menschlicher Irrungen gewidmet sind. Wertlos oder sogar schädlich sind sie dagegen, wenn sie lediglich der Sensationslust dienen.

Auf der niedersten Stufe der Stoffwahl stehen die Kolportageromane, die ihres ungeheuren Einflusses wegen wohl eine eingehendere Besprechung verdienen. Der Kolportageroman ist ein Kind der Zeit im eigentlichsten Sinne des Wortes. Ist die Zeit eine politisch, religiös oder sozial bewegte, so hält er reiche Ernte. Er greift überhaupt nur zu Ereignissen, die irgendwie Sensation erregen. So rief die Krakauer Klosteraffaire im Jahre 1870 eine Menge dieser Lieferungswerke hervor, die über die grauenerregenden Schandtaten (!) der Nonnen in haarsträubender Weise berichteten. Im selben Jahre und im folgenden erschienen aus Anlaß des deutsch-französischen Krieges „Die Hyänen des Schlachtfeldes“, „Napoleon“, „Eugenie“ usw. Als im Jahre 1872 die Jesuiten aus dem deutschen Reiche verwiesen wurden, da hatten die Pitaval und Konsorten nichts eiligeres zu tun, als diese Maßregel der Regierung auch dichterisch zu motivieren. Später trieben sich die „Romandichter“ auf

Spaniens romantischem Boden und am goldenen Horn herum, suchten auch in die Geheimnisse des Börsenschwindels einzudringen. Die Katastrophe von Schloß Berg, das Drama von Meyerling, sind in Dutzenden von Kolportageromanen behandelt worden, gerade wie der Hauptmann Dreyfus und sein „todestrunder Verteidiger“ Zola, der „Millionenräuber Grünenthal“ in neuerer Zeit in Zehnpfennigheften ausgeschlachtet wurden. Ueber den König Ludwig von Bayern erschienen 13, auf den Tod des Kronprinzen Rudolf entfielen 22 solcher Machwerke, und über Johann Orth wurden 5 sensationelle Romane veröffentlicht, bevor man auch nur etwas Sicheres über die Schicksale des verschollenen Erzherzogs erfahren haben konnte. Die Ermordung der Kaiserin von Oesterreich, des serbischen Königspaares usw. sind natürlich ebenfalls sofort in Kolportageromanen bearbeitet worden. Fehlen weltgeschichtliche Ereignisse, so wählt man Giftmorde, großartige Diebstähle und Raubmorde, Entführungen, Liebesabenteuer, die Geheimnisse der Weltstädte u. s. w. Den ungefähren Inhalt dieser Romane ergeben schon die Titel: Die Gräber der Geächteten; das Totenopfer der Sonnenkönigin; die Mörderin aus Wollust; die Rache des Scheintoten; Abenteuer dreier Schönheiten; die Rächer der Nacht; die Totenglocke usw.

Trotz der hochtrabenden Ankündigungen sind die Kolportageromane durchaus minderwertige, zum Teil sogar direkt schädliche Erzeugnisse. „Die meisten Kolportageromane, sagt Dr. Fränkel, haben die Taten großer Verbrecher und Verbrecherinnen zum Gegenstand und deren Verherrlichung zur Aufgabe. Der Held ist in der Regel durch die Schuld der „Gesellschaft“, insbesondere durch ungerechte Vorgesetzte, philiströse Arbeitgeber, beschränkte Eltern in die Bahn des Verbrechens getrieben worden und betätigt nun seine von Hause aus groß angelegte Natur durch die meisterhafte Vorbereitung und ebenso kühne wie geniale Ausführung seiner Einbrüche, Bankberaubungen und ähnlichen Leistungen. Dabei handelt es sich eigentlich um eine Art von ausgleichender Gerechtigkeit, denn der edle Räuber nimmt natürlich den Reichen und gibt den Armen, er ist außerordentlich wohlthätig. Nach diesem Schema sind die fraglichen Erzählungen mit wenigen Ausnahmen gearbeitet: der Kolportageroman erweckt Mitgefühl und Bewunderung für den Verbrecher und wird so zur Schule des Verbrechens. Und dieses Gift hat, dank der

rührigen Tätigkeit der Kolportage, ein ungeheure, täglich wachsende Ausbreitung erlangt. In den Hütten der Armut, in den Arbeiterwohnungen, in den Familien der kleinen Handwerker, überall finden wir die bunten Geste, deren äußere Erscheinung für den gebildeten Geschmack ebenso widerwärtig ist wie der Inhalt.“*)

Man kann nicht bestreiten, daß die liebevolle Hinwendung der neueren Zeit zur Natur und zur Naturtreue in sich gerechtfertigt und für die Kunst einen Gewinn bedeutet, aber manche Künstler und Schriftsteller haben leider nicht dort inne gehalten, wo die Kunst selbst Einsprache erheben mußte. — Unter dem Namen Realismus und Naturalismus**) hat man das Häßliche und Gemeine ganz einseitig geschildert.

*) Näheres über diese Literatur findet man in der Abhandlung: Der Massenvertrieb der Volksliteratur. Von Tony Kellen. Preussische Jahrbücher. Band 98 (1899), Heft 1. S. 79—103.

**) Von der Literatur über Realismus und Naturalismus seien vorerst die kritischen Werke Emile Zolas erwähnt: Mes Haines (1866); Le Roman Expérimental (1880); Documents littéraires (1882); Une campagne 1880—81 (1882); Les romanciers naturalistes (1890). Paris, Charpentier. — Man vgl. auch die folgenden Schriften: Emile Zola, par Guy de Maupassant. Paris, Quantin (1881) (Célébrités contemporaines). — Emile Zola, par Paul Alexis. Paris, Charpentier, 1882. — Dr. Jan ten Brink, Emile Zola und seine Werke. Autorisierte Uebersetzung von Prof. F. G. Rahstede. Braunschweig, C. A. Schwetschke & Sohn, 1887. — Louis Desprez, L'évolution naturaliste. Paris, Tresse, 1884. — Ferdinand Brunetière, Le roman naturaliste. Ouvrage couronné par l'Académie française. Paris, Calmann Lévy, 1883. Dieses Werk enthält eine scharfe Auseinandersetzung mit den französischen Naturalisten, deren Uebertreibungen darin scharf gegeißelt werden. Das Buch ist noch heute lesenswert, obgleich es lediglich Kampfschrift ist und der Verfasser zuweilen ungerecht ist. — Les malfaiteurs littéraires, par le P. Etienne Cornut, S. J. Paris, Retaux et fils. 1892. — Karl Bleibtreu, Revolution der Literatur, 3. Auflage. Leipzig, Wilhelm Friedrich o. J. — Leo Berg, Der Naturalismus. Zur Psychologie der modernen Kunst. München, M. Pössl, 1892. — Hermann Bahr, Zur Kritik der Moderne. Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe. Zürich, J. Schabelitz 1890; Die Ueberwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von „Zur Kritik der Moderne“. Dresden, C. Pierson 1891. — Dr. Fr. Klindfiedt, Zur Entwicklungsgeschichte des Realismus im französischen Roman des 19. Jahrhunderts. Marburg,

Unter Realismus versteht man „diejenige Richtung der Kunst, welche allem Wolfenfuchtsheim entsagt und den Boden der Realität bei Widerspiegelung des Lebens möglichst inne hält.“*)

Man sagt zwar: „Die Natur kann nicht unsittlich und kein Teil der Natur kann schmutzig sein, wenn man ihn als das notwendige Produkt einer natürlichen Entwicklung betrachtet.“**) Für den Roman sind aber die Gesetze der Ästhetik maßgebend, nicht die der Physiologie. Was in der wissenschaftlichen, speziell der medizinischen Literatur als etwas Natürliches erscheint, kann in der Belletristik sehr wohl anstößig erscheinen, ganz abgesehen davon, daß die schöne Literatur nicht den Zweck hat, alles Häßliche und Gemeine zu schildern, alles das zu enthüllen, was die gesittete Menschheit zu verdecken pflegt.

„Zwischen dem ästhetischen Gebiet des Romans und den Geschehnissen der Wirklichkeit bleibt immer eine gewisse Kluft, denn niemals ist der Roman Wirklichkeit oder auch nur die vollkommene Photographie derselben. Was er zu gewähren vermag, sind nur Spiegelbilder der Wirklichkeit im Medium der dichterischen Individualität, und was zwischen diesen und der Welt der Geschichte besteht, ist nur eine Analogie der Entwicklung, die indessen sicherlich auf einem gemeinsamen Grunde beruht. Immerhin müssen wir eingedenk bleiben, daß der Roman eine Dichtung ist und daß für die Dichtung die ästhetischen Gesichtspunkte die ersten und letzten sind.“***)

Allerdings verträgt von allen Künsten die Dichtkunst das Häßliche noch am leichtesten, weil sie die Mittel hat, die ästhetische Dissonanz in Harmonie aufzulösen, aber es gibt häßliche Erscheinungen, die ihrer Natur nach nun einmal nicht Gegenstand einer künstlerischen Darstellung sein können.

R. G. Elwert, 1891. — Alfred Fried, *Der Naturalismus, seine Entstehung und Berechtigung*. Wien, Franz Deuticke, 1890. — Alexander Lauenstein und Kurt Grottemitz, *Sonnenaufgang! Die Zukunftsbahnen der neuen Dichtung*. Leipzig, Karl Reißner, 1890.

*) Karl Bleibtreu, a. a. D., S. 30.

**) Konrad Alberti, *Der moderne Realismus in der deutschen Literatur und die Grenzen seiner Berechtigung*. Hamburg, Verlagsanstalt, 1889. S. 23.

***) H. Mielke, a. a. D. S. 8.

Mit Recht sagt Eugen Wolff: „Der Optimismus leugnet durchaus nicht das Dasein des Häßlichen und Schlechten; er widerspricht nur der Auffassung des Häßlichen und Schlechten als der weltbewegenden Mächte. Aber auch in Einzelzügen wird der Dichter nicht das Häßliche lüftern suchen, er wird es nur anwenden, wo es sich als notwendiges Glied des Gesamtmechanismus uns aufdrängt, am unbedenklichsten, wo es gerade zur Erhöhung des ästhetischen Gesamteindrucks beiträgt. Nur nach dieser Richtung hin liegt der hohe Gewinn, den ein künstlerischer Naturalismus der Dichtung bringen kann.“

G. Gietmann*) sagt: „Die neue Kunst hat unter dem Einfluß des Impressionismus und Naturalismus vielfach versucht, die Schönheit als für die Kunst gleichgültig hinzustellen und der Häßlichkeit einen selbständigen Reiz abzugewinnen. Aber die *belle laideur* kann nur derjenige anpreisen, dem das Pitante, d. h. lebhaft anregende, der prickelnde Nervenreiz über das Bedeutende, Erhebende und wirklich Erquickende geht. Solange aber die Kunst Herz und Sinn harmonisch befriedigen, veredeln und zur Liebe des Höchsten und Besten stimmen soll, kann die Darstellung des Häßlichen nur als Durchgangspunkt zum Schönen (der hinkende Vulkan im 1. Buche der *Ilias*) oder höchstens als charakteristisches (Richard III.) Verwendung finden. Es muß als Gegenbild der Schönheit dienen (wie in der Komödie) oder als spärliche Würze derselben (wie im Epos), jedenfalls aber auf irgend eine Weise aufgehoben werden, sodaß es das Böse will und doch das Gute schafft. Das geradezu Häßliche leitet seine Berechtigung zum Teil von dem Wert der Charakteristik, mehr aber von der Kontrastwirkung ab. Wirksame Gegensätze, die gegeneinander abstechen, heben sich wechselweise, wie Weiß und Schwarz unter den Farben. Die Schönheit gewinnt also durch den Abstich des Häßlichen in ihrer Nähe.“

Es ist merkwürdig, daß Zola, der sich in seinem „Roman expérimental“ in allem auf Claude Bernard („Introduction à l'étude de la médecine expérimentale“) beruft, die Ansichten dieses berühmten Gelehrten über die Literatur nicht teilt.**)

Claude Bernard sagt nämlich: „In den Künsten und in der

*) G. Gietmann S. J., Allgemeine Aesthetik. Freiburg, Herder, 1899. S. 194, 197.

***) Le Roman expérimental. S. 48.

Literatur beherrscht die Persönlichkeit alles. Es handelt sich da um eine spontane Schöpfung des Geistes, und dies hat nichts mehr gemein mit der Feststellung der natürlichen Phänomene, bei denen unser Geist nichts erfinden darf.“

Zola will an dem Menschen operieren wie der Physiologe, aber während dieser eine wirkliche Unterlage hat, ist der Romandichter lediglich auf Beobachtungen und Hypothesen angewiesen*). Man kann denn auch die Theorie vom Experimentalroman als abgetan betrachten.

Da jede Dichtung auf Phantasie beruht oder wenigstens mit Hilfe der Phantasie zu stande kommt, so mußten die Realisten einen Kampf gegen die in ihnen arbeitende, drängende Phantasie durchmachen, und mehr als einer suchte die Ertötung der Phantasie gewaltsam zu erstreben.

Wir wollen im übrigen gar nicht leugnen, daß „der realistische Roman zuweilen das Glück hat, aus den Tiefen der Gesellschaft, in denen er mit Vorliebe verweilt, von Zeit zu Zeit irgend eine kostbare psychologische Wahrheit herauszufischen“,**) und vor allem, daß er das Verdienst hat, dem vorworrnen Romantismus ein Ende bereitet zu haben und eine Kunstform geschaffen zu haben, die, richtig angewandt, ganz dem Geiste der modernen Zeit entspricht.***)

Daß die realistischen und naturalistischen Romane ihren buchhändlerischen Erfolg zum großen Teil nur ihrem pikanten oder kraßen Inhalt zu verdanken haben, wird heutzutage wohl niemand mehr leugnen. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß

*) Zola ist übrigens nicht der Erfinder des Naturalismus; hundert Jahre früher hat Restif de la Bretonne naturalistische Romane geschrieben, die so sehr der Wirklichkeit abgelauscht waren, daß er die Personen sogar mit ihrem wirklichen Namen und ihrer Adresse bezeichnete, auch wirkliche Liebesbriefe abdruckte u. dergl. mehr.

**) Brunetière, S. 33 f.

***) Man hat bisher unsers Wissens eine Kundgebung Zolas nicht beachtet, in der er selbst zugibt, daß seine Werke „abstoßend, gemein, abscheulich“ sind, daß dies aber mit dem Naturalismus an und für sich nichts zu tun habe, da er nicht so eingebildet sei, eine ganze Literatur verkörpern zu wollen. Die überspannte lyrische Periode des Romantismus mußte nach ihm zu der positiven Periode des Naturalismus führen. (Vgl. „Une campagne 1880–81“, S. 135.)

die Verfasser immer auf die Lüsternheit der Menge spekuliert haben.

Wenn ein realistisch-er Romandichter die verderblichen Folgen des Lasters dem Leser vorführt, so kann dies sogar einen nachhaltigeren Eindruck auf ihn machen, als eine mit moralischen Lehren durchsetzte mangelhafte Schilderung. Im Assommoir, in Germinie Lacerteux, in La fille Elisa wohnt der Leser der Strafe der Natur bei. Was uns aber in den Werken dieser Art verlezt, kommt nicht von der Poetik des Romans her, sondern von dem schlechten Geschmack des Schriftstellers, und sehr häufig von seiner Vorliebe für moralisch minderwertige und abnorme Personen.*)

Die modernen pathologischen Studien haben in der That nicht immer einen günstigen Einfluß auf die Literatur ausgeübt.

Edmond de Goncourt meint, die Leser sollten sich nicht beklagen über die Aufregung, die ihnen die Lektüre der Werke mit ihrer „brutalen Wirklichkeit“ verursacht, da die Verfasser noch viel mehr darunter zu leiden haben, ja wochenlang krank seien nach der mühevollen Geburt ihres Werkes.**)

Aber ist es denn nötig, immer Häßliches und Gemeines zu schildern, sich so in pathologische Erscheinungen zu vertiefen, daß der Verfasser ebenso wie der Leser in eine ungemütliche, zuweilen geradezu krankhafte Stimmung gerät?

Es wäre unsinnig, das Postulat aufzustellen, daß Krankheiten des Körpers oder der Seele, mit welcher letzterem Ausdruck man halb mit Recht, halb mit Unrecht das Verbrechen hat charakterisieren wollen, niemals Gegenstand dichterischer Behandlung im Roman oder Schauspiel sein dürfen. Nicht allein als historische Zufälligkeiten haben beide ihr Unrecht in Dichtwerken, sie können zweifellos auch selbst Fundament und Substrat des gesamten Werkes sein, sein Rückgrat bilden.***)

*) Lucien Arréat, *La morale dans le drame, l'épopée et le roman*. 2^e édition. Paris, Alcan, 1889, S. 116.

**) Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*. Paris, Charpentier, 1888. S. 57 f.

***) Fritz Friedmann, *Verbrechen und Krankheit im Roman und auf der Bühne*. Berlin, Paul Wiesenthal, 1889. S. 7.

Wenn uns aber in den naturalistischen Romanen fast nur unsittliche Weiber und perverse Männer vorgeführt werden, so kann man mit Recht darauf antworten: „Jeder etwa vorhandene höhere Zweck, sofern man darunter nicht die kindische Manie verstehen sollte, dem gefallenem Weibe unberechtigt die Märtyrerkrone aufzusetzen, ist mit einem Geschick verhüllt, daß man ihn nicht einmal ahnen kann. Die Mittel sind, wenn es solche nur sein sollen, in einer Weise liebevoll geschildert und mit dem unsäglichsten Raffinement des Lüftlings ins helle Tageslicht gerückt, daß es der eminentesten und geläutertsten Lebenserfahrung des Greises bedürfte, sich der Fußangeln zu erwehren, die der Schriftsteller der Wahrheit, der Ehre und dem Glauben an die Ideale des menschlichen Geschlechts legt.“

Man darf dem Romane gewiß nicht das Recht absprechen, auch niedere Stoffe in den Kreis seiner Darstellung zu ziehen, denn er hat ja die Aufgabe der Menschheit ihren vollkommenen Ausdruck zu geben. Wenn der Dichter aber gemeine Begebenheiten zum Hauptinhalt seines Romans macht, und wenn alles Geschehende im Roman sich nur auf diese bezieht, so muß gegen einen solchen Mißbrauch der Dichtkunst Protest eingelegt werden. Man lasse solche Vorfälle dem „neuen Pitaval“ zur Bearbeitung und suche nach anderen Stoffen, oder aber man veredle diesen Stoff in einer Weise, daß er seiner ursprünglichen Sphäre entrückt wird. Wir erinnern hier an H. Kurz, der einen kriminalistischen Stoff zu dichterischer Bedeutung emporgehoben hat. Der Held im „Sonnenwirt“ ist nach den Akten ein vollendeter Bösewicht — in Kurz' Darstellung erscheint er in hoch tragischer Beleuchtung. Vergleiche man ferner den Bericht von Schiller mit dem Romane von Kurz. Schillers Held ist häßlich, sinnlich, ohne echte Liebe, ohne Eltern. Kurz wendet alles in das Gegenteil und erreicht dadurch wahrhaft dichterische Wirkungen. Welche Konflikte ruft er in der Seele des Helden nicht schon dadurch hervor, daß er ihm eine treue Liebe gibt und daß sein Vater diese nicht billigt! Sonnenkamp in Auerbachs „Landhaus am Rhein“ ist ein Verbrecher — aber was für einer? Er ist ein Verbrecher, dessen Vergehen von dem Schwurgerichte nicht bestraft werden kann. Er hat ein Verbrechen an der Menschheit begangen; er hat mit seinen Mitmenschen Handel getrieben — dagegen gibt es in Europa keine

Gesetze, wohl aber hat die Gesellschaft es in der Hand, einen solchen Menschen zu bestrafen, und ihr allein hat Auerbach das Urteil überlassen. Kleists Kohlhaas ist ebenfalls ein Mensch, dessen Vergehen nicht nach dem Paragraphen des Strafgesetzbuches beurteilt sein wollen. Wir bewegen uns in einer ganz andern Sphäre, als in der des Verbrechens.

An sich unbedeutende Stoffe muß der Dichter zu heben suchen.

Freitag schildert in „Soll und Haben“ nicht, wie es so nahe lag, die Jagd nach Besitz, sondern das Glück einer allseitig geordneten Tätigkeit. Umsichtiges Streben erhält den Menschen aufrecht, die Geldgier ruiniert ihn. Der Freiherr in seinen krankhaften Bestrebungen, Veitel Jzig in seiner hinterlistigen Benützung menschlicher Schwäche, beide gehen unter; die Revolution des arbeitscheuen slavischen Volksstammes wird niedergeworfen — aber Anton, Fink und Schröter bleiben oben, und Deutsche sind es, die die polnische Insurrektion erfolgreich bekämpfen.

Der Stoff soll bedeutend sein. „Bedeutend insofern, als in demselben durch das Zusammen- und Aufeinanderwirken interessanter Charaktere möglichst viele Seiten des Menschenlebens aufgeschlagen werden, der Ausblick in das Menschenleben möglichst reich und mannigfaltig ist.“*)

Wir halten daran fest, daß Wahrheit und Dichtung unlösliche Bestandteile wahrhafter Poesie sind, und daß diese aufhört, wo an ihre Stelle als einziger Inhalt nackte Wirklichkeit tritt. Denn die Schilderung der Wirklichkeit, die sich Selbstzweck ist, entbehrt — und böte sie auch die größte Wahrheit — der dichterischen Weihe: das Kunstwerk sinkt zum bloßen Konterfei der Natur herab; es sagt sich von der Behandlung hoher geistiger und sittlicher Fragen und Ideen los und verliert die Fähigkeit, ästhetisch zu wirken. Auf die Wirkung aber kommt alles an; sie allein bietet den Maßstab für jegliches Kunstgebilde.**)

Wie weit aber darf der Dichter in der Schilderung gewisser Gegenstände und Verhältnisse gehen? „Diese Grenze genau zu

*) Spielhagen, Vermischte Schriften.

**) Erwin Bauer, a. a. O., S. 45.

bestimmen, sagt G. Gietmann,*) ist kaum möglich. Eine Verschiedenheit der Meinungen ist da unvermeidlich, schon deswegen, weil auch bei den tatsächlichen Lesern, für die der Dichter schreibt, die Empfänglichkeit für schädliche Eindrücke alle möglichen Grade durchläuft. Wahre Prüderie wäre es, zu verlangen, der Romanschreiber sollte ängstlich alle Ausdrücke vermeiden, welche in den besten, ja heiligsten Büchern dort, wo die Sache es mit sich bringt, ungeschont gebraucht werden. Hier trifft die Bemerkung zu, daß die Romane, so gut wie die meisten anderen Erzeugnisse der Literatur, nicht für Kinder geschrieben sind, und daß es Sache der Erzieher ist, dafür zu sorgen, daß Kindern keine Bücher in die Hand kommen, welche ihnen schaden würden. Es kann auch nur Prüderie genannt werden, wenn in Büchern auch das verpönt werden soll, was bei denen, die über die Volksschule hinaus sind, in der Art, wie es vorgetragen wird, für gewöhnlich gar keinen Schaden bringen kann, weil es ihnen bereits bekannt ist oder doch bekannt sein darf und darum in ihrer Gegenwart von verständigen Leuten nicht ängstlich vermieden wird. Leider ist es gar nicht unerhört, daß in Büchern beanstandet wird, was immer irgend jemand stoßen, wobei man sich etwas denken, was man mißbrauchen könnte. Der Mensch braucht nicht ängstlich zu vermeiden, was ihm im Leben unausweislich wieder und immer wieder begegnen muß. Außerdem hat der Dichter nicht die Pflicht, auf jede krankhafte Empfindlichkeit einzelner Leser Rücksicht zu nehmen; da ist es Sache der einzelnen selber, das Buch, welches ihnen persönlich Gefahr droht, zeitig aus der Hand zu legen."

Nur die echte Durchdringung von Natur und Geist, Idealismus und Realismus im Bunde, schaffen ein wahrhaft schönes Kunstwerk. In diesem Sinne sagt Spielhagen: „Nichts liegt mir ferner, als die Anmaßung der Behauptung, ich habe in meinen dichterischen Produktionen die Versöhnung von Idealismus und Realismus, wenn nicht überall, so doch im ganzen und großen praktisch durchgeführt; wohl aber darf ich sagen, daß ich diese Versöhnung, wie theoretisch so auch tatsächlich, immer aus allen Kräften angestrebt habe. Welche Rechte ich auch der Phantasie einräumte, ich bin mir stets bewußt gewesen, daß der

*) Poetik, S. 255.

Künstler nach dem Modell arbeiten, d. h. von der Wirklichkeit ausgehen, die Wirklichkeit vor Augen haben müsse; und wo er von ihr abweiche, es auf seine Gefahr tue, die dann auch nicht verfehlen werde, für ihn und sein Werk verhängnisvoll einzutreten. Aus dieser Ueberzeugung war ich immer der Meinung Fritz Reuters, daß man nur solche Geschichten gut erzählen könne, die man entweder selbst erlebt, oder doch von solchen gehört habe, die dabei gewesen sind. Und welche theoretischen und praktischen Konsequenzen ich denn sonst noch aus meinem Fundamentalsatz zog — Konsequenzen, die den Idealisten von der strikten Observanz gar sehr mißfielen, und mir, besonders bei meinem ersten Auftreten, aber auch noch bis auf den heutigen Tag, die schlimmsten Vorwürfe von seiten dieser Herren eingetragen haben. Ohne daß es mir freilich gelungen wäre, trotz meines heißen Bemühens, in der Dichtung der Wahrheit stets die gebührende Ehre zu geben, denen genugzutun, die in der Dichtung Wahrheit um jeden Preis wollen, auch um den der Dichtung. Oder, um es weniger epigrammatisch auszudrücken: aus der Dichtung ausgemerzt sehen wollen, wofür sich nicht der Beweis — nicht der idealischen, sondern — der tatsächlichen, ungeschminkten, wahrhaftigen Wahrheit antreten lasse. Ich nehme an, daß ich in den Augen derer, welche auf diesem Standpunkte stehen, also: der Naturalisten von heute, genau so für einen Idealisten gelte, wie den Magistern der alten Schule für einen Realisten.“*)

Balzac sagt in der Einleitung zu seiner „Comédie humaine“**): „Wenn man die ganze Gesellschaft schildert, sie in der ungeheuren Weite ihrer Bewegungen erfäßt, so ist es unausbleiblich, daß diese oder jene Komposition mehr Böses als Gutes bietet, daß dieser oder jener Teil des Gemäldes eine schuldige Gruppe darstellt, — und da entrüstet sich die Kritik über die Immoralität, ohne auf die Moralität jenes anderen Teiles hinzuweisen, der bestimmt ist, einen vollkommenen Kontrast zu bilden.“ Balzac konnte speziell für sich darauf hinweisen, daß in dem Gemälde, das er von der Gesellschaft entwarf, sich mehr tugendhafte

*) Magazin für Literatur. 1893. Nr. 1. Wieder abgedruckt in den Neuen Beiträgen. S. X f.

**) Edition du centenaire. La maison du chat-qui-pelote. Paris, Calmann-Lévy. S. 10.

als schlechte Personen befinden. „Die tadelnswerten Handlungen, die Fehler, die Verbrechen, von den leichtesten bis zu den schwersten, finden darin immer ihre menschliche oder göttliche, offene oder geheime Strafe.“

Der krasse Naturalismus im Roman hat wohl so ziemlich abgewirtschaftet. Sogar in Frankreich, wo er wohl am meisten Erfolg hatte, ist er durch eine maßvollere Richtung abgelöst. Der Impressionismus hatte schon zu Lebzeiten Zolas in Alphonse Daudet seinen talentvollsten Vertreter.*) Später sind die psychologischen Romane in Blüte gekommen, die in Frankreich allerdings auch vielfach noch einen pikanten Beigeschmack haben.

In neuerer Zeit geht viel die Rede von Heimatkunst und zwar hauptsächlich im Anschluß an Werke, die das Leben und Treiben der Menschen in einzelnen Landschaften schildern. In Ueberschätzung dieser Werke hat man dann behauptet, die Großstadt sei kein für die wahre Kunst geeigneter Boden. Heimatkunst bedeutet aber keineswegs bloß Provinzkunst, denn jede bodenständige Kunst ist Heimatkunst.

Die neue Richtung ist aber eine gesunde Reaktion gegen das Vorherrschende der Großstadt (Berlin). Auch die Provinz hat das Recht, in der Literatur behandelt zu werden, und dies umsomehr, als in ihr unstreitig gesündere Elemente vorhanden sind als in den großen Zentren, wo sich naturgemäß viele minderwertige Elemente, viele anormale Typen zusammendrängen. Deshalb darf man sich mit Recht freuen über den Erfolg einzelner Dichter, die sich durch Treue in der Erfassung der Natureigenart und der Volksseele ihrer Heimat auszeichnen.

Auf dem Gebiete der Heimatkunst liegt für die deutschen Schriftsteller noch ein weites Feld zur Bearbeitung offen. Manche Schriftsteller schreiben Erzählungen aus Kreisen, die sie nur von Hörensagen kennen, statt sich auf ihre engere Heimat, ihren eigenen Anschauungskreis zu beschränken.

Man wähle nur solche Stoffe, die man beherrscht. Ein Schriftsteller, der nie in aristokratischen Salons verkehrt hat, schildere auch nicht das Leben der vornehmen Welt. „Ich bin der

*) Ueber den Impressionismus im Roman vgl. die interessante Studie von Brunetière über „Les Rois en exil“ von Alphonse Daudet (a. a. O., S. 75—104).

Meinung," sagt Spielhagen, „daß, wie jeder ordentliche Mensch, so auch der Romancier sich am besten steht, wenn er sich darauf beschränkt, das zu machen, was er gut machen kann.“*)

2. Der Stoff muß interessant sein.

Der Dichter muß auf das Publikum Rücksicht nehmen, dessen Urteil er sein Werk unterbreitet. Der Stoff muß deshalb *anziehend* sein. Nun ist das Publikum aber eine vielköpfige Masse, deren Geschmack und Neigungen nach tausend Richtungen auseinandergehen. Der größere Teil begnügt sich mit „leichter Ware“, die leider oft vor den kunstvollen Produkten unserer großen Dichter das packende Interesse voraus hat. Der kleinere Teil hingegen hält sich nur an dem, was er aus den Händen der ersten Schriftsteller empfängt. Wie wird es also der Dichter einem solchen Publikum Recht machen können und welchem Teile soll er zu gefallen suchen?

Er muß den Worten Schillers folgen:

Kannst du nicht allen gefallen durch deine Tat und dein
Kunstwerk —
Mach es wenigen recht! Vielen gefallen ist schlimm!

Das sind Worte, die schon manchem Dichter als Richtschnur dienten und zum Trost gereichten. Denn wer der großen Masse gefällt, hat selten die hohen Ziele der Kunst im Auge behalten. „Wenigen gefallen," lautet Schillers Rat. Er versteht unter diesen „Wenigen" jene kleine Gemeinde, deren Ziel der *Kultus des Schönen* ist; jene wenigen, die das Schöne mit offenen Armen aufnehmen, unbekümmert von welcher Seite es kommt; jene wenigen, die die ganze Bildung der Zeit in sich aufgenommen haben und nicht allein lesend zu genießen, sondern auch das Gelesene selbsttätig zu durchdenken verstehen und so doppelt genießen. Einem solchen Leserkreise wird er aber nur dann gefallen können, wenn sein Stoff im edelsten Sinne des Wortes interessant ist.

Interessant wird er zunächst sein, wenn er eine hinreichende Fülle anziehender Begebenheiten enthält. Eben weil dem Romandichter die kunstvolle Entwicklung

*) Neue Beiträge. S. 45.

bedeutender Charaktere höchstes Ziel ist, und weil das Streben nach diesem Ziel leicht auf den Irrweg verstandesmäßiger Behandlung führt, muß der Stoff einen Reichtum äußerer Handlung, eine Fülle unmittelbarer Lebensäußerung enthalten, damit sie der inneren Entwicklung das Gegengewicht halten können. In Kellers Roman „Der grüne Heinrich“ z. B. konzentriert sich alles auf das Seelenleben des Helden. Nirgend gelangen wir in ein frisches tätiges Leben; überall dasselbe Hindämmern ohne Energie und Schaffenslust. Wie soll der Leser da zu einem freudigen Genießen kommen?

Schopenhauer stellt an jeden Roman die Forderung, „daß er ein Guckkasten sei, darin man die Spasmen und Konvulsionen des menschlichen Herzens betrachtet. . . Nur kämpfende, leidende und gequälte Menschen erwecken Interesse.“ Er erklärte, der Roman sei höherer und edlerer Art, je mehr inneres und je weniger äußeres Leben er darstelle, aber es war wohl ein Irrtum, wenn er als Beispiele dieser Art *Tristram Shandy* und die neue *Heloïse* anführte. Wenigstens hat die Leserkunst sich längst dagegen erklärt. Wer wird noch mit freudigem Behagen *Richardsons* langausgesponnene Seelengemälde lesen können? Ja, wer, der nicht gewohnt ist, konventionell die „erhabenen Schöpfungen“ des Genies zu loben, ohne daß er die Wahrheit sagt — wer kann behaupten, daß *Roussaus* „*Heloïse*“ ihm genügt habe? „Die menschliche Phantasie will nun einmal ihr Recht, auch sie will anmutig beschäftigt, geschaukelt und geschmeichelt sein, und das geschieht nicht, indem man, auch mit kundigster Hand, eine Seele Faser für Faser zergliedert oder unser Nachdenken in kopfzerbrechende Probleme verwickelt“.*) Schopenhauer widerspricht sich sodann selbst, wenn er auch „*Wilhelm Meister*“ zu diesen Romanen zählt. Denn in dieser Dichtung haben wir ein schönes Gleichgewicht zwischen äußerem und innerem Leben, wie es vom Roman verlangt werden muß.

Interessant wird der Roman ferner besonders dadurch, daß er „auf dem Boden der Prosa sich die eigentlich verlorenen Rechte der Phantasie zurückerobert“ (Hegel). Denn mit Recht kann man sagen, der Romandichter habe seiner Phantasie die Flügel gestutzt, indem er nur die Wirklichkeit als seine einzige Stoffquelle gelten ließ.

*) J. Mähly, a. a. O., S. 16.

Spuk und Gespenster sind durch die realistischen Romane beinahe ganz verdrängt worden. Ihre Blütezeit hatten die Spukgeschichten bei den Romantikern, besonders bei E. T. A. Hoffmann, der sich vor seinen eigenen Gespenstern derart fürchtete, daß seine Frau, wenn er nächtlicherweile schrieb, bei ihm sitzen mußte, um ihm das Grauen zu vertreiben.*)

Im Zeitalter der Romantiker ließ man sich ein Thema wie das der „Peau de chagrin“ von Balzac gefallen. Der junge Valentin ist durch einen Trödler in den Besitz eines Stückchens Chagrineder gelangt, dem die Eigenschaft innewohnt, seinem Besitzer jeden Wunsch zu erfüllen. Das Stückchen verkleinert sich aber nach der Erfüllung jedes Wunsches und der Besitzer nähert sich immer mehr seinem Lebensende. Sein letzter Tag ist dahin, sobald das letzte Stückchen der wunderbaren Haut verschwunden ist. Eine so märchenhafte Geschichte im modernen Paris würde heutzutage kein Leser mehr geduldig hinnehmen, denn wir verlangen vom Roman die Darstellung der Wirklichkeit.

Aber was der Romandichter verloren, kann er zurückgewinnen. So kann er z. B. innerhalb der Prosa die grünen Stellen der Poesie auffuchen,**) sei es der Zeit nach: politische oder religiös aufgeregte Zeiten, Revolutions-Zustände, gesetzlose Perioden; dem Unterschiede der Stände und Lebensstellung nach: herumziehende Künstler, Schauspieler, Literaten, Zigeuner, Räuber usw. Nehmen wir hierzu einige Beispiele. Am meisten gebraucht werden politisch oder religiös aufgeregte Zeiten, Revolutionen, weil in solchen Perioden Dinge möglich gemacht werden, die eine durchaus gesetzmäßig verfahrenende Regierung verhindert. So in Freytags „Soll und Haben“ der polnische Aufstand; in Spielhagens „Problematische Naturen“, und „Die von Hohenstein“ die Revolution von 1848; in Brachvogels „Friedemann Bach“ der siebenjährige Krieg; in Klingers „Raphael de Aquillas“ die Zeit der spanischen Inquisition. Dem historischen

*) Dr. Benno Diederich, Von Gespenstergeschichten, ihrer Technik und ihrer Literatur. Leipzig, Schmidt & Spring, 1903. — Julius Havemann, Das Wunderbare in E. T. A. Hoffmanns Dichtungen. Deutsche Heimat. 6. Jahrg. (1902/3). Heft 3. S. 65 bis 74. — Dr. med. Otto Klink, E. T. A. Hoffmanns Leben und Werke. Vom Standpunkte eines Irrenarztes. Braunschweig, Rich. Sattler, 1904.

**) Vischer, a. a. O., 1305.

Romane sind solche Zustände, mit denen sich häufig noch die Romantik der Lebensstellung verbindet, beinahe ein Lebensbedürfnis. Eine eigenartige Lebensstellung findet auch vielfach Anwendung in den in der Gegenwart oder der nahen Vergangenheit spielenden Romanen. Sie bildet das romantische Element.

In erster Reihe steht der in deutschen Romanen unendlich oft gebrauchte, fast abgenutzte geniale Hauslehrer oder die schöne geistreiche Gouvernante. Der eine, gefährlich den adeligen Schönen, die andere, den adeligen Junkern, werden sie in die Geheimnisse des aristokratischen Treibens eingeweiht und greifen schließlich selbsttätig ein. Der demokratische Zug beider wird leicht erklärt durch ihre Einblicke in das Leben des Adels. Nicht selten sind beide Abkömmlinge irgend eines hohen Herrn und entpuppen sich später als Nefse oder Nichte eines gestrengen Freiherrn. Eine solche Figur schuf Spielhagen meisterhaft in „Problematische Naturen“; eine Gouvernante: Schücking in „Schloß Dornegge“. Der Reiz, mit dem die Dichter diese Personen umgeben haben, ist nicht gering.

In zweiter Reihe stehen geniale, aber regellose Künstler, denen in aller Welt Tür und Tore offen stehen, die vielseitige Beziehungen anknüpfen und bei allen hohes Interesse erregen, wie Friedemann Bach in Brachvogels Roman und Consuelo in dem Roman der George Sand. Das Leben darstellender Künstler hat Dingelstedt ganz trefflich in der „Amazone“ zu benutzen gewußt. Das Leben und Treiben der Schauspieler hat in einer Reihe mehr oder weniger realistischer Romane eine zum Teil erschöpfende Darstellung gefunden.

In dritter Reihe der hohe Adel. Unsere deutschen Romandichter bewegen sich gern in dieser Sphäre. Selbst der wütendste Demokrat wälzt sich gern auf den weichen Polstern und hört mit innigem Behagen das Klauschen seidener Kleider und das Anallen der Champagnerpfropfen. Der Leser folgt ihm gern, blickt mit süßem Schauer in die leise dämmernden, von berausenden Düften durchzogenen Gemächer einsamer Schlösser und schaut dem Treiben der hohen Herrschaften zu, die doch so ganz anders sind als er. Ja, da kann einer verschwinden, und niemand weiß, wo und wie! Da gibt es Geheimnisse, um die nur eine alte Amme oder ein greiser Diener weiß. Da geschehen

Dinge, von denen sich der gewöhnliche Menschenverstand nichts träumen läßt. Und in der Bewunderung aller dieser Herrlichkeiten vergißt der Leser, daß dort oben ganz dasselbe geschieht, wie bei ihm unten — nur in anderer Weise. In dieser Sphäre ist Spielhagen einer der bekanntesten. Er entwirft in seinen Romanen Gemälde voll bestrickender Reize, voll außergewöhnlicher Zustände. Auch Muerbach, Frehtag und Schücking sind hier zu nennen.

Viertens: Wandernde Schauspieler und Zigeuner. Erstere sterben leider aus und die letzteren scheinen allmählich zu verschwinden, leider, denn sie boten dem Dichter reiche Gelegenheit zu anziehenden Situationen. Beide kennen keine Gesetze, und wo die Polizei nicht herrscht, da blüht der Weizen des Romandichters. Goethe und Holtei haben die wandernden Jünger Italiens trefflich in ihren Romanen verwendet, Brackel in ihrem Roman „Die Tochter des Kunstreiters“ den Adel der Akrobaten. Die Zigeuner und ihre herumerschweifende Lebensweise wirken vortrefflich in Kurz „Der Sonnenwirt“, „Schillers Heimatsjahre“, in Brachvogels „Friedemann“, in Dindlages „Tolle Geschichten“.

Fünftens: Diebe und Räuber. Unter diesen edlen Rittern vom Mondschein sind namentlich die großmütigen schon ziemlich verbraucht. Im 18. Jahrhundert standen sie in hohem Ansehen bei der Leservelt. So ein Rinaldo, der in naiver Edelherzigkeit bloß die Reichen plündert, um die Beute den verschämten Armen zukommen zu lassen, rührte das weibliche Lesepublikum bis zu Tränen. In unserer Zeit ist man kälter geworden gegen diese Romantiker; das Strafgesetzbuch und die Polizei sind Todfeinde dieser Romantiker. Nur die Bauernfänger spielen in den Rolportageromanen noch eine Rolle.

Endlich gibt es zahllose Zustände und Lebensstellungen, die sich nicht klassifizieren lassen. So in Spielhagens „Hammer und Amboss“ die kleinen Kriegszüge des wilden Zehren; in den „Rittern vom Geiste“ geheime Gesellschaften u. s. w. Auch in der Wahl des Schauplatzes haben früher die Dichter eine gewisse romantische Färbung erzielt, indem sie die Handlung in alte Burgen, Höhlen, unterirdische Gewölbe und Gänge verlegten. Der Ritterroman der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, her-

vorgebracht durch die Engländerin Anna Radcliffe und von den Deutschen eifrig kultiviert, kennt hierin kein Maß. Von Anna Radcliffe sagt George Sand (Consuelo, II. Band, 16. Kap.): „Wenn die erfinderische und fruchtbare Anna Radcliffe sich an der Stelle des ehrlichen und unbeholfenen Erzählers dieser sehr wahrhaften Geschichte befunden hätte, so würde sie sich eine so schöne Gelegenheit nicht haben entgehen lassen, Sie, meine verehrte Leserin, ein halbes Duzend herrlicher, spannender Bände hindurch unter Korridoren, Falltüren, Wendeltreppen, finsternen Gängen und unterirdischen Gewölben herumzuführen.“ George Sand macht es aber selbst nicht besser. Sie führt den Leser sogar in eine Cisterne, aus der das Wasser beliebig abgelassen und in die es beliebig zurückgeführt werden kann. Beim Abfluß wird eine Treppe bloßgelegt, die bis in einen Gang führt. Dieser bringt den Wanderer in eine große Höhle. Welche Romantik, wenn jemand den verkehrten Gang betritt und das Wasser auf einmal hinter ihm herbraust! Nein, wer den Leser auf diese Weise fesseln will, der zügele vor allen Dingen zuerst seine Phantasie, damit nichts Widernatürliches, Lächerliches zu Tage kommt. Man vergleiche nur Spielhagens „Hammer und Amböß“. Wie leicht wäre es nicht dem Dichter geworden, auf der Ostseeinsel des wilden Zehren den ganzen Apparat eines Ritterromans des 18. Jahrhunderts anzubringen, und wie sehr hat er sich beschränkt!

Endlich kann „der Dichter sich auch gewisse offene Stellen reservieren, wo ein Ahnungsvolles, Ungewöhnliches durchbricht und der harten Breite der Wirklichkeit das Gegengewicht hält“ (Vischer). Erinnert sei nur an Mignon in Goethes „Wilhelm Meister“; an Flämmchen in Jümmermanns „Epigonen“; an Paula in Gutzkows „Zauberer von Rom“; an Berger und Czika in Spielhagens „Problematische Naturen“. Das sind Gestalten, die wie aus höheren Regionen in die kühle Welt der Wirklichkeit hineinragen, und den Glauben an die Poesie warm erhalten. Aber freilich, ein gefährlicher Weg ist es, den der Dichter wandelt! Wie nahe liegt ein Uebermaß! Wie leicht wandelt er das Ungewöhnliche in das Gespenstliche, das Außerordentliche in das Schauerliche um! Wie leicht wird das Edelgeistige zum Fraßhaft-Dämonischen! Man vergleiche nur die Gestalten Hoffmanns mit den oben angeführter großer Dichter!

Auch können wir Jean Paul nicht zustimmen, der geradezu vom Roman verlangt, daß er durchaus romantisch sei, d. h. nur solche Begebenheiten darstelle, die in das Bereich des Ungewöhnlichen schlagen, denn der Roman geht dann gar zu leicht ins Unnatürliche, Schauerliche über. Oder ist Jean Paul mit der Romantik eines Hoffmann („Elixiere des Teufels“), eines Sue („Mysterien von Paris“), einer George Sand („Spiridion“, „Consuelo“) einverstanden? oder mit der Romantik eines Lewis, in dessen Roman „The monk“ der Held seine Mutter erdrosselt und seine Schwester erdolcht? Schwerlich! Gutzkow häuft in seinem Roman „Die Ritter vom Geiste“ bis zur Unwahrscheinlichkeit pikante Geschichten aus der feinen Welt. Auf allen Ecken untreu gewordene Gatten und Liebhaber, natürliche Söhne und Töchter. Wenn es im Leben auch toller zugehen kann, als im tollsten Roman, so geht ein solches Zusammentreffen skandalöser Geschichten denn doch über die Grenze des Erlaubten hinaus.

Indessen muß man die Hyperromantik eines Romans manchmal der Nationalität des Dichters zu Gute halten. Was würde es nutzen, den Franzosen die Ungeheuerlichkeiten ihrer romantischen Romane zu beweisen? Der französische Romandichter „malt eben aus einer ganz anderen Farbenschachtel“ als der deutsche, und der französische Romanleser vermag mit deutscher Unterhaltungslektüre seinen Lesehunger nicht zu stillen. Während im „Moniteur“ eine Uebersetzung von „Soll und Haben“ nur mit Mühe zu Ende gebracht werden konnte, weil das Publikum protestierte — wurden Hoffmanns Schauerstücke (wohlgemerkt, nur diese von seinen Werken!) eifrig gelesen und nachgeahmt. Und in der Tat hatte der französische Roman lange Zeit im allgemeinen nur zu große Ähnlichkeit mit diesen Erzeugnissen eines poetischen Wahnsinns.

Auch der berühmte ungarische Dichter Moriz Jokai hat in seinen Romanen vielfach gesündigt. Man lese nur folgende Szenen aus „Traurige Tage“:

Ein vierjähriger Knabe ermordet heimlich seine kleine Schwester und verscharrt sie. Bald darauf fällt er in ein hitziges Fieber, dem sich unheilbarer Wahnsinn zugesellt. In seinen Phantasien spricht er stets von Emma und ihrem Tode. Die Mutter des Kindes geht zu einem alten Weibe, „Totenvogel“ genannt, und fragt es um Rat. Dieses erzählt ihr, daß der Knabe der Mörder seiner Schwester

sei und daß er nie genesen, aber auch sobald nicht sterben werde. Es gebe jedoch ein Mittel, ihn aus dem Leben zu schaffen, und dieses teilt das alte Weib der Mutter mit. Als diese zu Hause ankommt, stellt sie sich vor das Bett des kranken Knaben, bekreuzigt sich und sagt: „Begrabe mich nicht, Eduard, die kleine Emma weint nicht.“ „Wie ein ins Herz getroffener Vogel schreit das Kind bei diesen Worten auf, dann senkte es lang und tief und sein Haupt sank ins Bett zurück.“ Der Knabe ist also glücklich beseitigt, nun muß aber auch die unnatürliche Mutter ihren Lohn haben. Tokai bestellt deshalb ein Gewitter und schießt ihr einen Blitzstrahl auf den Hals.

Das ist Romantisch! Das ordnungslose ungarische Genie ist reich an ähnlichen Szenen, die nur auf Rechnung der Nationalität zu schreiben sind. Es wird wohl nicht nötig sein, weitere Beispiele aus Gues und Hugos Werken herauszusuchen.

Einige Dichter suchten ihre Romane dadurch interessant zu machen, daß sie als Schauplatz der Handlung entfernte Weltteile wählen, die durch ihr geringes Bekanntheitsgrad der Phantasie einen weiten Spielraum gewähren. Dort geschieht so manches, was bei uns für unmöglich gilt; dort treffen so häufig Umstände zusammen, die ein gewöhnliches Ereignis zu einem außerordentlichen machen; dort ist eine ganz andere Natur, die dem Menschen ganz andere Hindernisse bereitet, als bei uns in Europa. Wie sehr solche Romane zu fesseln geeignet sind, beweisen die Erfolge von Scalsfield, Gerstäcker, Armand, Cooper, Marryat, May usw.

Noch andere Dichter verlegen den Schauplatz in das Gewirr der Weltstädte. Nicht mit Unrecht. Die Unermeßlichkeit der Riesenstädte London, Paris, Berlin begünstigt Verwicklungen, wie sie dem Roman nötig sind.

Der Dichter muß immer weise Maß halten mit den romantischen Elementen. Muß er keine Geister, die er nicht zu meistern vermag, damit es ihm nicht ergehe wie dem Goetheschen Zauberlehrling. Es kommt ihm kein Meister zu Hilfe, der die entfesselten Geister durch sein Wort bannen kann. Sie schwärmen umher und zerreißen das schönste Gewebe.

Der Dichter studiere das Leben in seinen mannigfaltigen Richtungen und verbinde mit dem Außerordentlichen das Gewöhnliche zu einem schönen Ganzen.

Ein weiser Maßhalter war Goethe. „Wilhelm Meister“ hat als solide Grundlage die „erfahrungsmäßig erkannte Wirk-

lichkeit. Die Kreise, in denen der Held sich bewegt, sind der nüchternen Realität entnommen. Und doch bietet „Wilhelm Meister“ mehr, als sich in jenen Kreisen zu finden pflegt! Der Roman gleicht, wenn das Bild erlaubt ist, einem prächtigen Gemäldealon, in den von oben her das hellste Licht strahlt, alle Gegenstände gleichmäßig beleuchtend und auch in den entferntesten Winkel seine Strahlen entsendend. Und hier stehen wir vor einem Bilde derber Natur: schmausende Bagabunden und lärmende Ehegatten. Wenden wir uns um, leuchtet uns ein Frauenbild herrlich in idealer Schönheit entgegen. Da zur Seite tun wir einen Einblick in die Regionen der Märchenwelt, die uns trotzdem ganz real erscheint. Dort endlich lächelt uns an ein Bild heiteren Genusses: ein lustiger Künstler mit seinem Mädchen.

So hält der Stoff die schöne Mitte zwischen Wahrheit und Dichtung. Beide gehen in einander über, keiner vermag sie zu trennen. Nennen wir nach Goethe den trefflichen Walter Scott, dessen zahlreiche Romane frei sind von Ueberspanntheit. Eine Gesundheit, wie sie nur wenigen Dichtern der Weltliteratur eigen, durchströmt seine Dichtungen. Er beweist eine Erfindungs- und Kombinationsgabe, wie sie vor und nach ihm vielleicht kein Dichter besessen hat. Dabei hat er in der Stoffwahl mit wenigen Ausnahmen höchst glückliche Griffe getan. Der Schauplatz seiner meisten Romane ist das wild-schöne schottische Hochland, das von der Natur wie geschaffen ist für den Tummelplatz von Romanhelden. Zugleich ist die Zeit der Handlung eine solche, die seltsamen Schicksalen und Verwickelungen günstig ist.

Unter den neueren deutschen Romandichtern dürfte Spielhagen hinsichtlich der Stoffwahl die meisten anderen überflügeln. Keiner seiner Hauptromane entbehrt eines packenden Interesses. Alles Schauerliche hat er aus seinen Dichtungen verbannt, dafür aber dem Ungewöhnlichen der Wirklichkeit einen weiten Spielraum gelassen.

Gustav Freytag wählte in „Soll und Haben“ einen an sich wenig anziehenden Stoff. Was kann das einförmige Leben eines Kaufmanns Interessantes bieten? Für ihn, den Kaufmann selbst, hat allerdings der Gang des Geschäftes Wechselfälle genug; da gibt es Spekulationen, Krisen, Unternehmungen, die

wohl geeignet sind, den Geist in manchmal unheilvoller Weise aufzuregen. Wer den Geschäften aber fern steht, wer das Treiben des Kaufmanns aus der Perspektive betrachtet, der sieht, wie sich dieselben Vorfälle bei allem wiederholen. Ueberall dasselbe Spiel, Wagen, Gewinn oder Verlust. Freytag hat deshalb keineswegs den Kaufmann in seinem Wirkungskreis allein zum Vorwurf gewählt, sondern den Helden hinaus geführt in ganz andere Regionen, um zu zeigen, daß ein kräftiger Geist auch andern Verhältnissen gewachsen ist. Ebenso macht er es in der „Verlorenen Handschrift“. Er verlegte den Schauplatz nicht in die Studierstube und den Hörsaal, sondern an den Hof eines kleinen Fürsten. Dort mußte der Gelehrte beweisen, daß die Wissenschaft keineswegs der Wirklichkeit entfremdet.

Auerbachs Romane werden niemand anziehen, der durch Lesen einen langen Sonntag-Nachmittag totschlagen will. Denn die äußere Handlung ist im Ganzen dürftig. Dafür haben wir großartige Konflikte des Seelenlebens, die mit Meisterschaft entwickelt werden. Sie erwecken im Leser eine Spannung, die von Buch zu Buch steigt und gegen das Ende in befriedigte Ruhe ausläuft.

3. Der Stoff muß ein Stück Weltbild geben können.

„Der Mensch denkt, fühlt und handelt nur im Verbande mit seinen Zeitgenossen, darum muß sich im Roman auch ein Kulturgemälde des Jahrhunderts entrollen“ (Mähly, a. a. O. S. 5).

Der Umfang dieses Gemäldes kann natürlich mehr oder weniger bedeutend sein, aber der Roman soll auf alle Fälle wenigstens ein kleines Weltbild geben. Wer sich auf eine bestimmte Klasse und ein Milieu beschränkt, setzt sich der Gefahr aus, in eine eintönige Darstellung zu verfallen.

Der Stoff soll deshalb nicht aus einer bestimmten Sphäre der Gesellschaft — Künstler, Schauspieler, Kaufleute, Schriftsteller, Soldaten, Adelige — allein genommen werden und sich beständig in dieser Kreise drehen, sondern auch andere Kreise der Gesellschaft berücksichtigen, falls Idee und Stoff dies zulassen.

Jene Romane, die sich ausschließlich in einer bestimmten Sphäre halten, geben nur einen Teil der Gesellschaft, können mithin von der Welt im allgemeinen kein anschauliches Bild geben. Sie rufen, namentlich bei einem großen Umfange, nicht selten Langeweile hervor. Manche der jetzt vergessenen Schäfer-, galanten und philosophischen Romane erscheinen dem gequälten Leser unserer Zeit als eine endlose Pappelallee: stets zu beiden Seiten dieselben Stämme mit denselben Zweigen, nur größer oder kleiner; stets dasselbe einschläfernde Flüstern in den geschwägigen Blättern; stets vor sich das scheinbare und doch sich wieder entfernende Ende. Der Dichter soll deshalb einen solchen Stoff wählen, der durch sich selbst ein weites Umfassen des Lebens erfordert. Selbstverständlich wird stets eine bestimmte Richtung vorwiegen — diese aber muß mit vielen anderen in Beziehung gesetzt werden. So spielt die Handlung in „Soll und Haben“ nicht ausschließlich in kaufmännischen Kreisen, obgleich hier die Gefahr der Einseitigkeit so nahe lag. Der Dichter zieht auch den Adel, die Soldaten, den Gelehrtenstand heran; die polnische Revolution eröffnet eine weite Perspektive. In Spielhagens Romanen werfen wir einen Blick in das geistige Leben des ganzen deutschen Volkes; in Gutzkows beiden großen Dichtungen öffnet sich uns die Welt, aber nicht geordnet durch künstlerische Einheit. Der neuere Roman schließt sich überhaupt gegen keine Erscheinung des Lebens ab; er zieht nach Möglichkeit alle Kreise der Gesellschaft in seine Darstellung. Darin hat er einen bedeutenden Vorzug vor dem älteren Romane. Bis in das 18. Jahrhundert hinein entnahmen die Romandichter ihre Stoffe einer bestimmten Sphäre. Da gab es Ritter-, Schäfer-, Schelmen- und Familien-Romane; aber es gab keinen, der ein umfassendes Weltgemälde gegeben hätte. Zwar kam Lesages „Gil Blas“ der Aufgabe des Romans nahe, aber erst Scott war es vorbehalten, alle Stände in künstlerischer Einheit zur Anschauung zu bringen. Von Scott an haben die Romandichter im allgemeinen die rechten Bahnen eingeschlagen. Sie haben eingesehen, daß der Roman nicht allein das wirkliche Leben darstellen müsse, sondern dieses auch so umfassend, wie es in Wirklichkeit ist.

Als letzte Forderung an den Stoff erhebt sich die Forderung der inneren Wahrheit. Im weitesten Sinne

bedeutet die innere Wahrheit des Stoffes einfach die Möglichkeit der erzählten Tatsachen. Mag etwas Erzähltes also noch so unglaublich klingen — es ist innerlich wahr, sobald man zugeben muß, daß sich der Möglichkeit des Geschehens nichts in den Weg stellt. Nun kann aber vieles möglich sein, was uns trotzdem als unglaublich erscheint; und wenn dann der Dichter für eine solche Geschichte gläubige Sinnahme vom Leser fordert, so wird er auf jeden Fall auf ernstlichen Widerstand stoßen. Nehmen wir nur einmal die Ereignisse in Hoffmanns tollen Produkte „Die Elziere des Teufels“. Wer will bestreiten, daß diese ungeheuerlichen Ereignisse möglich sind? Vielleicht sogar weiß der Leser ein Analogon aus seiner eigenen Erfahrung — und doch werden ihm die vom Dichter erzählten Begebenheiten keinen Glauben abzwängen. Ja, sogar die Fülle des Unglücks in dem „Prediger von Wakefield“ will uns nicht recht glaublich erscheinen. Warum? Erstens fehlt dem Romandichter, wenn er Ereignisse aus dem Leben zum Gegenstande seiner Darstellung macht, die Autorität. Wenn der Historiker uns eine ungeheuerliche, unglaublich erscheinende Tatsache mitteilt, so kann er sich auf seine Quellen berufen, er kann sagen, dieser oder jener hat es gesehen, diese und jene haben es beglaubigt. Hierzu kommt noch, daß der Romandichter einen ganz anderen Zweck verfolgt, als der Geschichtsschreiber. Er will uns unterhalten, und deshalb liegt ihm so viel daran, alles entfernt zu halten, was uns aus dem Zustande ruhigen Genießens herausreißen könnte. Das tut er aber, sobald er uns erzählt, was uns unglaublich erscheint. Denn zweitens haben wir einen sicheren Maßstab für das Glaubwürdige in uns und diesen bringen wir unbewußter Weise bei solchen Gelegenheiten in Anwendung.

Aus diesen Gründen ist es, wie Fielding*) treffend bemerkt, keine Entschuldigung für den Romandichter, wenn das unglaubliche Ereignis, das er erzählt, ihm als gewiß bekannt ist. „Denn er schreibt für Tausende, die niemals von einem solchen oder einem ähnlichen Ereignis hörten.“

Nun wird man vielleicht einwenden, daß in dieser Erklärung des Begriffes „innere Wahrheit“ für den Romandichter eine ungerechte Beschränkung liege. Da bleibe ihm ja nichts anderes

*) Tom Jones, VIII. Buch, 1. Kap.

übrig, als Begebenheiten zu wählen, „die auf jeder Straße, in jedem Hofe vorkommen, und in jedem Journalblatte zu lesen sind“. Da wird dem Roman ja sein Lebenselement genommen! Durchaus nicht! Es wird nur in die Grenzen zurückgeführt, die die Romandichter zu ihrem eigenen Nachteil so oft überschritten haben und täglich noch überschreiten. Vielleicht genügen die vorhergegangenen Ausführungen über die Romantik des Stoffes schon, um diese Einwendungen zu widerlegen. Und dann genügt es, auf das Beispiel der großen Romandichter Scott, Eliot, Auerbach, Frehtag, Spielhagen u. a. hinzuweisen.

4. Woher nimmt der Dichter seinen Stoff?

Es erhebt sich nun die Frage: Woher nimmt der Romandichter seinen Stoff? Wo kann er ihn finden?

Überall! Leben und Geschichte bieten ihm Stoff in unendlicher Fülle! Neue Zeiten, neue Ereignisse! Der Born verfließt nimmer! Der Dichter braucht nur hineinzugreifen ins volle Menschenleben, überall findet er seinen Stoff! Er halte Augen und Ohren offen, und er wird sich der Fülle des andringenden Stoffes kaum erwehren. Er lebe mit! Er achte das Geringste für vornehm genug, beachtet zu werden, er lasse den alten zitternden Bettler nicht von sich gehen, ohne einen Einblick in seine Geschichte gewonnen zu haben, und nicht gedankenlos blicke er jenem Mädchen nach, dessen verwüstete Gesichtszüge eine ganze Leidensgeschichte erzählen! Wie kam es, daß jenes Kind, einst der Augapfel der reichsten Eltern, jetzt für andere reiche Leute sich abquält um fargen Lohn? Wer trieb das junge schöne Mädchen in die Fluten, wer den alten angesehenen Herrn zum Selbstmord? Das Leben bietet des Außerordentlichen so viel, und stets stehen wir vor einem neuen Geheimnis!

Welche Fülle von Stoff bietet nicht das Reisen! Welche Menge von Charakteren, Situationen, ungewöhnlichen und seltsamen Begebenheiten drängen sich dem Beobachter auf! Aber freilich, der Beobachter muß mit einem anderen Auge sehen, als der Weltenbummler, der das eine Bild über dem anderen vergißt; der nur nach dem Neuen jagt und, blasirt geworden, für das Kleinleben kein Auge mehr hat.

Aber, könnte man einwenden, ist es nicht eine Herabsetzung der Würde des Dichters, ihn einem Schatzgräber gleich zu stellen,

der es als einen glücklichen Zufall betrachten muß, wenn ihm ein Klumpen Gold unter die Schaufel gerät? Ist der wahre Dichter nicht ein gottbegnadeter Mensch, der alles aus dem reichen, vollen, nie versiegenden Borne seines Genius schöpft? Mit einem Worte: ist der Dichter denn kein *Erfinder*, sondern nur ein *Finder*?

Es gab eine Zeit, in der man den Dichter für einen Erfinder hielt, der unbekümmert um die Welt und ihren Lauf alle Schätze der Dichtkunst in seinem Geiste trage. Noch heute gibt es Leute, die sich zu dieser Ansicht bekennen und jeden einen Verräter der Dichtkunst schelten, der ihren Glauben nicht teilt. Diesen sei ein Wort Goethes zugerufen: „Man sagt wohl zum Lobe des Künstlers, er habe alles aus sich selbst. Wenn ich das nur nicht wiederhören müßte. Genau besehen sind die Produktionen eines solchen Original-Genies meistens Reminiszenzen; wer Erfahrung hat, wird sie einzeln nachzuweisen wissen.“

Und angenommen auch, der Dichter schöpfe alles aus sich selbst, so bleibt doch die Frage bestehen: woher hat er diesen Reichtum? Angeboren ist er ihm nicht, denn nur die *Gabe*, zu *dichten*, verleiht die Natur. Er hat ihn eben *erworben* durch die Erfahrung. Die Eindrücke sind ihm von außen gekommen, das Gedächtnis hat sie ihm mehr oder weniger treu bewahrt, die Phantasie gestaltet sie zum dichterischen Werk.

Leben, Beobachtung, Lektüre führen der Seele eine Fülle von Eindrücken, Bildern und Anschauungen zu; diese regen das Gemüt kräftig an, indem sie Sympathisches, Verwandtes, Vergeahntes in uns in Bewegung setzen; und gern und freudig beginnt nun die Phantasie des Dichters ihr holdes Amt. Phantasie! Das ist der Begriff, der beim echten Dichter am stärksten in Frage kommt. Es mag ja richtig sein, daß, wie Scherer sich ausdrückt, die Produktion der Phantasie wesentlich eine Reproduktion ist, daß sie sich in unzähligen Fällen an die in die Seele gedruckenen Anschauungen und Vorstellungen anlehnt, sie nach dem persönlichen Bedürfnis des Geistes, Gemüts und Geschmacks umformt, daß sich an die erste auffrießende Empfindung andere verwandte anschließen, die freilich sich oft mächtiger und wirksamer ausgestalten als der erste Triebkeim; — aber das bleibt doch immer nur ein Teil der geheimnisvollen Kraft und Tätigkeit unserer Phantasie; ihr Wesen, ihre Trag-

kraft, ihr Gebiet ist damit keineswegs bestimmt. Wenn Scherer meint, daß die Phantasie ihre Bilder keineswegs aus dem Nichts hervorruft, daß sie vielmehr nur die schlummernden aus dem Dunkel der Erinnerung weckt, sei es, daß Ereignisse vorschweben, sei es, daß die Phantasiegebilde früherer Dichter die Anregung boten, so kann andererseits nicht geleugnet werden, daß gewaltige dichterische Gebilde ursprünglichen Charakters eine Eingebung des Augenblicks waren, daß sich der Vorgang dichterischen Schaffens blitzartig vollzog, ehe sich das prüfende Urteil, der Geschmack des Dichters des großen Fundes bewußt wurde. Es wird also der Phantasie, ohne Herrschaft des Willens, ohne eine bestimmte und bewußte Richtung auf ein Ziel, im dichterischen Schaffen immerhin eine bedeutsame Rolle zuzuerteilen sein. Das plötzlich wie ein Fremdes, Gewaltiges vor der Dichterseele auftauchende Gebild, das sie in weisevollem Erschauern und in Demut begrüßt wie ein unverdientes gnadenvolles Geschenk, — es wird für den forschenden Geist voraussichtlich in seinem eigentlichen Wesen ein dunkles Rätsel bleiben; und das besonders deshalb, weil hier von einer zu erforschenden wirklichen Tätigkeit der Phantasie nicht die Rede sein kann, sondern nur von der Kunst des Anordnens und Formens. Ebenso sicher aber ist, daß nur bei einer sehr kleinen Anzahl dichterischer Schöpfungen diese indirekte Inspiration ausschlaggebend mitgewirkt hat, und daß kaum ein einziges Kunstwerk sich nur aus solchen Eingebungen zusammensetzt; daß vielmehr die durch Bilder der Außenwelt, Beobachtungen und Anschauungen angeregte, auf ein bestimmtes Ziel gerichtete und durch mühsames, zielbewußtes Wollen gestützte Phantasie stets die Hauptquelle der dichterischen Produktionen bleiben wird.*)

Neben der Phantasie wird immer in erster Linie die Erfahrung in Betracht kommen, denn wie kann der Dichter mit vollkommener Treue darstellen, was er selbst nicht erlebt, d. h. gesehen, gehört oder mitgelebt hat? Wer will das Bangen und Bangen in schwebender Pein, das Himmelhochjauchzen und zum Tode betrübt sein der Liebe schildern, der nicht selbst ihre Leiden und Freuden gekostet?

*) Richard Wulfov, Ein Blick in die Werkstatt des Dichters. Magazin für Literatur. 67. Jahrg. (1898). Nr. 8. Sp. 180 f.

Je reicher demnach der Erfahrungsschatz des Dichters, umso mannigfaltiger sein Werk, um so lebensvoller und lebenswahrer wird er veranschaulichen können. Er muß streben, diesen Schatz stets durch Beobachtung und durch eigene Erlebnisse zu vermehren. „Der Umgang mit der Welt, den der Romandichter zu pflegen hat, muß allgemein sein, d. h. er muß sich auf jeden Rang und Stand ausdehnen; denn wer das vornehme Leben kennt, weiß darum noch nichts von dem niedern und umgekehrt“.*)

Ferner muß er besondere Aufmerksamkeit der Ueberlieferung zuwenden.

Die Ueberlieferung ist eine mündliche oder eine schriftliche. Alles was durch mündliche Erzählung sich durch die Geschlechter vererbt, hat keine feststehenden Formen. Die Tatsachen werden verrückt, vergrößert, verkleinert, je nach der individuellen Anlage des jedesmaligen Erzählers. So wird aus einem Könige, der einst lange Zeit sein Volk glücklich regierte und seine Feinde besiegte, ein unsterblicher Herrscher, der im Kyffhäuser schlafend harret, bis sein Volk ihn erweckt. Oder aus einem frommen Manne, der viel Gutes tat und sich für seine Mitmenschen aufopferte, wird ein großer Heiliger; Wundertaten knüpfen sich an seinen Namen, und seine Reliquien werden mit frommem Sinne verehrt. So gestaltet die Phantasie des Volkes alles Außergewöhnliche um, und der Dichter sieht sich einem Phantasiegebilde gegenüber, das vielseitige Benutzung und auch Umformung duldet. Der mündlich überlieferte Stoff ist gleichsam formlos, und dem Dichter ist Gewalt über ihn gegeben. Er kann seine eigene Erfahrung mit der Ueberlieferung derartig vermischen, daß ein neues Ganzes entsteht, das kaum noch Spuren des alten Gewandes trägt. Gleiche Gewalt ist dem Dichter über alles gegeben, was zwar schriftlich fortgepflanzt wird, aber zum Privatleben gehört. Auch hier ist er durch kein Bedenken gebunden. Mag die Genesis dieses oder jenes Ereignisses auch aktenmäßig festgestellt sein, so kann doch nichts den Dichter zwingen, mit Strenge der gegebenen Entwicklung zu folgen. Wenn seine künstlerische Einsicht dieses oder jenes Motiv verwirft, so hat er volles Recht, ihr Folge zu leisten.

*) Fielding, Tom Jones, IX, 1.

Gutzkow hatte gar nicht nötig, sich sklavisch an das über Kaspar Hauser Gehörte zu binden, als er dessen Schicksale in seinem Romane „Die Söhne Pestalozzis“ verwertete. Mit einiger Einschränkung darf man dem Dichter auch das Recht zugestehen, geschichtliche Charaktere, deren Umrisse noch nicht bestimmt gezogen sind, nach seiner künstlerischen Einsicht zu gestalten.

Anderes aber ist es bei der schriftlichen Ueberlieferung, bei der Geschichte. Hier sind die Grenzen bestimmt, die Umrisse einer Tat, einer Person stehen unverrückbar fest, sie lassen sich nicht in ein Prokustesbett zwingen. Der Dichter kann nicht hier ein Glied ablösen, dort ein anderes ansetzen, bis schließlich alles in seine Form paßt. Er wird aber häufig genug in die Lage kommen, daß der historische Stoff mit seinen dichterischen Intentionen nicht harmoniert.

Zunächst dürften es die Charaktere sein, die den Dichter zur Behandlung reizen. Und wohl mit Recht. Denn sie bieten besonders jenem Dichter, dessen Gestaltungskraft nicht groß ist, viele Erleichterung. Ein bekannter historischer Charakter, z. B. Sokrates, Caesar, tritt, „wenn ihn der Dichter ruft, wie ein Fürst ein und setzt sein Kognito voraus; ein Name ist hier eine Menge Situationen“*). Der Dichter hat nur die gegebenen Formen auszufüllen, den vorgefundenen Charakter nach seinen verschiedenen Seiten zu entfalten.

Eben diese Erleichterung aber führt gar leicht zum Mißbrauch. Der Dichter glaubt mit dem historischen Charakter nach Willkür schalten zu können. Aber der historische Held ist ein anderer als der poetische. Jener ist seinem ganzen Wesen nach ein reines Produkt des Weltlaufs. Das ist nun freilich in geringerem Maße auch der poetische, aber bei ihm kommt ein anderes Moment hinzu, das zwischen beide eine große Kluft legt. Das Schicksal des historischen Helden hängt von äußeren, in den Weltlauf verflochtenen Ereignissen ab, während der poetische Held sein Schicksal gleichzeitig durch seinen Charakter motiviert. „Historische Helden bieten deshalb dem modernen Dichter besondere Schwierigkeiten, weil sie aus dem großen Zusammenhange ihres geschichtlichen Daseins sich nur schwer zu solcher Freiheit und Selbständigkeit herausheben lassen, daß ihr Schicksal

*) Jean Paul, Aesthetik, S. 64.

als Resultat ihrer eigenen Taten verständlich und imponierend wirkt“*). Am Schicksal des historischen Helden arbeiten tausend verschiedene Kräfte: Napoleon I. als geschichtlicher Charakter unterliegt den von allen Seiten übermächtig auf ihn eindringenden Feinden. Diesen Untergang soll der Dichter auch aus dem Charakter selbst motivieren. Er muß in die Tiefen des Charakters hinuntersteigen und auch hier die Gründe des Untergangs suchen. Das Endschicksal des Helden erscheint ihm dann als notwendige Konsequenz seines Charakters und des Weltlaufs.

Wählt der Dichter einen historischen Helden, so muß er untersuchen, ob sein Charakter ein derartiger ist, um seine Taten und sein Schicksal poetisch begründen zu können. Treffen die poetisch erforderlichen Charaktereigenschaften mit den historisch vorhandenen zusammen, so mag sich der Dichter glücklich schätzen. In vielen, ja in den meisten Fällen aber wird der historische Charakter mit dem poetisch notwendigen kollidieren. Häufig wird auch der Fall eintreten, daß die poetischen Motive den geschichtlichen widersprechen, oder daß die historischen Begebenheiten mit dem Charakter des Helden, wie der Dichter ihn gebraucht, im Widerspruch stehen.

So entsteht zwischen dem historischen Stoffe und der dichterischen Behandlung ein Konflikt, der sich nur durch Konzessionen beilegen läßt. Nun gilt aber dem Dichter die Poesie als höchstes — die Geschichte muß sich also dieser unterordnen. So macht es z. B. der Dramatiker, ohne daß man ihm diese Vergewaltigung der geschichtlichen Wahrheit als Fehler anrechnet.

Aber das Verhältnis des Romandichters zur Geschichte ist ein wesentlich anderes als das des Schauspieldichters. Letzterer stellt uns seine Personen als bloße Menschen vor; sie interessieren uns nicht, weil sie in der Rangordnung diese oder jene Stufe einnehmen, sondern weil sie menschlich denken und handeln. Seine Dichtung ist nach Lessings Ausdruck ein lebendes Gemälde. Und darum vergessen wir über dem Eindruck, den die Personen als Menschen auf uns machen, ganz die Willkür, mit der der Dichter aus dem Manne Egmont einen lebensfrischen Jüngling, aus der Matrone Maria Stuart ein blühendes Weib gemacht.

Im Romane aber, den wir nur lesend genießen können, haben wir ein Stück Geschichte vor uns. Tausend Einzelheiten

*) Frehtag, Im neuen Reich, 1873, Nr. 27.

erinnern uns, daß wir uns auf historischem Boden befinden. Hier kann uns nicht, wie beim Drama, die Erscheinung der Person die Täuschung von seiten des Dichters wahrscheinlich machen, sondern alles steht in festen unverwischbaren Zügen vor uns. Wir glauben das Wehen des historischen Geistes zu verspüren, und auf der anderen Seite führt uns der Dichter ins Reich der Dichtung zurück.

Zu diesen Bedenken gesellen sich noch andere. Es wird wohl niemand bestreiten, daß Erfahrung, reiche Erfahrung dem Dichter unumgänglich notwendig ist und daß er nur das wahrhaft treu zu schildern vermag, was er aus eigener Anschauung kennen gelernt. Wie will nun aber der Romandichter veranschaulichen, was er nie gesehen, ja, selbst was ihm Augenzeugen nicht erzählen können? Er wird also durch Studium zu erreichen suchen müssen, was die Erfahrung ihm nicht gewährt. Aber die Erfahrung kann nie ersetzt werden, auch die eifrigst studierte historische Situation wird matt erscheinen gegenüber den der Wirklichkeit abgelauften Szenen. Und schon diesen Grund hält Spielhagen für genügend, den historischen Roman für ein Unding zu erklären und als zwingendes Gesetz aufzustellen: „Der Epiker kann nicht weiter zurückgreifen, als seine individuelle Erfahrung reicht, resp. eine reiche, die Deutlichkeit der Willkürlichkeit fast erreichende Tradition.“*)

Diese Einwendungen enthalten manches Wahre, aber man hat doch Unrecht, den historischen Roman als unberechtigt hinzustellen, denn er wahrt den echt epischen Charakter und es ist sicherlich von Interesse, „ein Stück nationaler Geschichte in der Auffassung des Künstlers wiederzufinden, der eine Reihe Gestalten scharf gezeichnet und farbenhell vorüberführt, also daß im Leben, Ringen und Leiden des Einzelnen zugleich der Inhalt des Zeitraumes sich wie zum Spiegelbilde zusammenfaßt“ (Scheffel). Die Geschichte darf nun allerdings in Dingen von

*) An einer anderen Stelle sagt Spielhagen: „Mag es bei dieser Herausbeschwörung einer vergangenen Zeit aus ihrem wohlverdienten Grabe mit noch so rechten Dingen zugehen und ihr Geist nicht übel getroffen sein, — von ihrem Körper, dem Drum und Dran, wissen die divinatorischen Herren nicht mehr, als sie aus den gleichzeitigen Quellen schöpfen konnten, an die denn auch wir — weil es sicherer ist — uns lieber direkt wenden.“ (Neue Beiträge. S. 20.)

Belang noch weniger verändert werden als im Drama, das der Prosa nicht so nahe steht. Aber der Roman stellt ja das kleine Leben in den Vordergrund; der große, historisch verbürgte Stoff bildet nur den Hintergrund, so daß die Schranken der Wahrheit den Dichter kaum sehr beengen werden. Er braucht nur die großen Tatsachen im allgemeinen wahr aufzufassen und philosophisch zu durchdringen, um das Zeitbild richtig auszuführen. Wenn selbst der Held eine in ihrem großen Wirken bekannte Person ist, so bleibt doch in den Szenen des Vordergrundes immer noch ein freier Spielraum.

Der historische Roman soll es nicht versuchen, mit der Geschichte (höchstens mit der Philosophie der Geschichte) zu wetteifern, sondern sich mit Lust im Privatleben der Helden, von dem die Geschichte wenig weiß, ergehen und das geschichtliche Bild der Charaktere, der Ereignisse und der Zeit durch die Phantasie ergänzen. Dafür ist man dankbar, nicht aber für das, was in den Geschichtsbüchern besser zu finden ist.

Bei historischen Romanen ist der Verfasser also nicht in allem an die geschichtliche Wahrheit gebunden, aber er darf sich doch nicht zuviel Freiheit gestatten. Er kann z. B. aus dem Leben Napoleons Erlebnisse erzählen, die ganz oder im Wesentlichen erfunden sind, sofern sie überhaupt möglich sind, nicht aber solche, die mit den geschichtlichen Ereignissen in Widerspruch stehen. In diesem Sinne empfiehlt auch J. Mähly (a. a. O., S. 27), sich die besten Werke Walter Scotts zum Muster zu nehmen, wo er hervorragende geschichtliche Personen nicht in den Vordergrund und als Hauptträger der Handlung hinstellt, sondern in diese nur eingreifen läßt, so in „Quentin Durward“, in „Waverley“, in „Ivanhoe“; denn hier sind die Helden durchaus fingierte Personen, und die geschichtlichen Größen, Ludwig XI., der schottische Rebellenhauptling Fergus Mac Ivor und Richard Löwenherz, sind so wenig die Hauptfiguren, wie die Schilderung des burgundisch-französischen Krieges oder die schottische Rebellion oder die Ritterschaft der Tempelherren den Vordergrund der Schilderung bilden. Fraglicher schon ist die Behandlung, die Elisabeth und ihr allmächtiger Günstling und Minister Graf Leicester in „Kenilworth“ erfahren, denn hier greifen beide in so entscheidender Weise in die fingierte Handlung ein, daß die Geschichte gegen diesen neuen von ihr

nicht einregistrierten Beitrag ihr Veto einlegen muß. Wir finden übrigens in anderen geschichtlichen Romanen noch viel greifbarere Fehler, nämlich geschichtliche Charaktere, die völlig verzeichnet sind, z. B. die Figuren, die Luise Mühlbach mit unermüdlicher Hand in ihre Romanchfeln hineingezeichnet hat.

Der historische Roman der neuesten Zeit hat sich mit Vorliebe, den Detailstudien der Wissenschaft entsprechend, auf die Darstellung dunkler, ferner Zeiten und Menschengeschicke, ganzer Kulturen, deren Wesen uns fremd ist, verlegt. Bei ihnen gilt deshalb das Interesse des Lesers weniger den dargestellten Menschen und ihren Schicksalen, als vielmehr dem Hintergrund fremdartiger Zustände. Der Dichter soll sich aber hüten, zu sehr auf dieses Interesse zu spekulieren. Er soll den Archäologen in der Ausmalung des Kulturbildes nicht ausstechen wollen. Die Einzelheiten der Wissenschaft schmecken meistens nach der Prosa; mindestens soll man nicht geradezu in die Stimmung versetzt werden, als höre man einen Vertreter der Wissenschaft die Ergebnisse jahrelanger Studien mitteilen. Stifter, Freytag und selbst der Altmeister des historischen Romans, Walter Scott, haben es nicht immer über sich gewonnen, den Leser mit dem zu verschonen, was er vom Dichter gar nicht lernen mag. Es kann freilich ausnahmsweise der Reiz eines solchen wissenschaftlich-historischen Romans so groß sein, daß er wie eine geschickte didaktische Poesie wirkt. Diesen Charakter haben die besten von Ebers' „Geschichten aus dem Pharaonenland“.*)

Die Neuzeit hat historische Romane in wahrhaft erschreckender Menge hervorgebracht. Die Leichtigkeit, mit der ein solcher Stoff gefunden und behandelt werden kann, hat besonders untergeordnete Talente angezogen. Der Gang der Handlung, die Charaktere, ja selbst einzelne Situationen sind allerdings vom Griffel des Geschichtsschreibers vorgezeichnet, und doch erfordert ein guter historischer Roman unter Umständen mehr Arbeit und Mühe als irgend ein anderer Roman.

Aus dem historischen Roman, der Begebenheiten aus der fern liegenden Vergangenheit wählt, entstand der *Zeitroman*. Dieser unternahm es, Begebenheiten, die sich soeben vollzogen, oder die noch im Flusse waren, dichterisch darzustellen. Aber die

*) Gietmann, Poetik, S. 270 f.

Poeten beachteten nicht, daß die Zeitgenossen die Tragweite eines welthistorischen Ereignisses nicht übersehen können. Sie wollen die See befahren, während noch der Sturm tobt und die Wellen das Fahrzeug hin- und herschleudern. Für den Dichter wird eine geschichtliche Begebenheit erst dann brauchbar, wenn sie abgeschlossen und in allen ihren Folgen klar vor Augen liegt. „Die Gegenwart muß, um poetisch erfaßt zu werden, erst überall in malerisch übersichtlichen Gruppen aufgehen, und die Staubwirbel der Leidenschaften und Parteiungen müssen sich teilen.“*)

Doch, wenn wir diese Forderung in ihrer ganzen Schärfe festhalten wollten, wäre selbst das Zeitalter der Reformation noch wertlos für den Dichter. Denn wir leben ja noch in den Folgen dieser Bewegung, verspüren noch den Wogenschlag, den dieser Geistersturm hervorrief. Der Dichter muß es deshalb verstehen, die Begebenheiten flug abzugrenzen, sodaß wenigstens der gewählte Teil als ein abgeschlossener hervortritt. So hat Spielhagen die Ereignisse des Jahres 1848, ja sogar die Kassalleanische Bewegung in geschickter Weise verwertet.

Das Außergewöhnlichste im Zeitroman hat Gregor Samarow geleistet. Seine Romane haben ungewöhnliches Aufsehen erregt und haben in ganz Deutschland Verbreitung gefunden. Doch sagen wir zur Ehre der deutschen Lesewelt: sie liest Samarows Romane nicht etwa, weil sie ästhetischen Wert hätten; sondern um „Geschichte“ aus ihnen zu lernen und die Charaktere der Staatsmänner und Feldherren kennen zu lernen. Der Verfasser kennt nun allerdings viele Geheimnisse der Diplomatie und hat sich augenscheinlich viel in den Kabinetten bewegt, aber einen Charakter versteht er nicht zu schildern. Zudem war ihm dies ja auch, seine Fähigkeit vorausgesetzt, unmöglich, da die Rücksicht auf die noch Lebenden ihm Schranken setzte. Nur der Tote kann allgemein gewürdigt werden.

Doch sehen wir, wie Samarow Romane schreibt.

Er schildert in „Am Szepter und Kronen“ die Ereignisse von 1866. Wir folgen ihm in die Kabinette von Berlin, Wien, Hannover, Paris und Petersburg. Wir sehen, wie die Begebenheiten vorbereitet werden, wie sie geschehen und können sie selbst in ihren Folgen überschauen. Aber alles wird geleitet an

*) Eichendorff, Geschichte des Dramas, S. 10.

Fäden der Geschichte. Der Verfasser wollte mit ängstlicher Treue die geschichtliche Wahrheit festhalten. Das wäre an sich nun gewiß nur lobend anzuerkennen, wenn der Verfasser es gleichzeitig verstanden hätte, die Fäden der Geschichte auch dichterisch zu verschlingen. Das ist ihm aber durchaus nicht gelungen, vielleicht auch seine Absicht nicht gewesen. Um jedoch den Titel Roman zu rechtfertigen, läßt er neben den geschichtlichen Ereignissen zwei Liebesgeschichten spielen, von denen die eine mit der andern, beide aber mit der Geschichte sehr wenig zu tun haben. Daraus entsteht ein Zwitter, der weder Roman noch Geschichte ist, der aber das Publikum natürlich sehr interessiert. Denn „es ist keine Kunst, die Neugierde des Philisters zu spannen, wenn der Dichter ihn in die Kabinette der zeitgenössischen Fürsten und leitenden Staatsmänner, in die geheimen Beratungen der Minister und Feldherren einführt, wenn er ihm enthüllt, was Napoleon und Eugenie unter vier Augen verhandelten, ihn belauschen läßt, wie der Jesuitengeneral mit Louis Beauvillot das Programm der ultramontanen Taktik entwirft, ihn zum Mitwisser aller geheimsten Geheimnisse macht, die das Walten des Weltgeistes in den zeitgenössischen Ereignissen umgeben: nicht zu gedenken des pikanten Apparates der Verschwörungen, der geheimen Gesellschaften, der Diplomaten- und Polizeiintriguen, der verwegenen Gewalttaten und frevelhaften Ränke, wobei dann jede Spekulation auf die Reize des Sinnenfihels, der Grausamkeit, des dämonischen Schauders vor dem Gräßlichen erlaubt und zur Hand ist.“*)

Trotz der im Vorhergehenden geäußerten Bedenken wollen wir dem Dichter von der Wahl der historischen Stoffe nicht völlig abraten, denn man würde ihm damit eine der wichtigsten Stoffquellen verschließen, ohne entsprechenden Ersatz bieten zu können. Und dann beweist auch das Beispiel einiger großer Romandichter, daß es recht wohl möglich ist, wahrhaft historische Romane zu liefern, ohne der Geschichte Gewalt anzutun.

Es gibt zwei Wege, die dem Dichter eine künstlerische Benutzung des historischen Materials möglich machen. Den ersten Weg haben wir bereits angegeben: man stellt frei erfundene Charaktere in den Vordergrund und eine mächtige Handlung,

*) Kreyffig, Deutsche Rundschau, 1875, Heft 12.

bedeutende historische Charaktere in den Hintergrund. Dieser Weg ist mit vielem Erfolge von bedeutenden Dichtern eingeschlagen worden. Walter Scott behält dabei stets die Forderung im Auge, daß die Dichtung „auf nationalem Boden wurzeln oder im geistigen Inhalte ihrer Verwicklungen ein Spiegelbild der Gegenwart geben, oder das allgemein Menschliche, das durch alle Zeiten hindurch geht, das Bleibende im Vergänglichen, mit dichterischer Weihe in den Vordergrund stellen muß“.*) So gewinnt der Roman an Selbständigkeit, an epischer Haltung, an dichterischer Bedeutung.

Der zweite Weg besteht darin, daß man den historischen Stoff in einen scheinbar erfundenen umwandelt. Dieser Weg hat als Empfehlung ebenfalls das für sich, daß schon viele große Dichter ihn eingeschlagen. Er macht es dem Dichter möglich, den historischen Stoff mit vollkommenster Freiheit poetisch zu vertwerten, ohne sich an der Geschichte verüßdigen zu müssen. Nämlich: Der Dichter entfernt alles, was das geschichtliche Ereignis als solches charakterisiert: Namen, Ort und Zeit. Dann bleibt ihm also nur die nackte Begebenheit übrig. Diese ist sein. Er kann sie gestalten, wie seine künstlerische Einsicht ihm gebietet. Bei jenen Romanen, die in der Neuzeit spielen und in denen noch lebende hervorragende Personen handelnd auftreten, wird, wenn der Dichter sein Werk nicht auf eine Stufe mit dem Zeitroman stellen will, diese Umwandlung zur dringenden Notwendigkeit. Sobald der Dichter Zeitgenossen mit Namen in seine Darstellung zieht, wird er in seiner Tätigkeit auf ganz unnötige Weise beschränkt. „Hier hört das Recht dichterischer Erfindung auf, denn ihr gegenüber hat der Lebende das Recht des Protestes und ein Hauch von ihm kann die poetischen Kartenhäuser umwerfen.“**)

Im 17. Jahrhundert hat z. B. Fräulein von Scudéry in ihren Romanen stets die Personen ihrer Umgebung porträtiert, d. h. sie in antike Kleider gesteckt, sonst aber nicht verändert. Noch schlimmer trieb es Honoré d'Urfé. Dieser hing seiner „Astrée“ einen Schlüssel an, der den Leser mit den wirklichen Namen der Personen bekannt machte.

*) Rudolf von Gottschall, Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts. 7. Aufl. 4. Band. S. 16.

***) Unsere Zeit, 1875, Heft 15.

Nichts kann falscher sein. Wohl darf der eine oder andere Zug an diese oder jene Person, diese oder jene Begebenheit erinnern, nie aber das Ganze eine bloße Kopie des geschichtlichen Vorganges sein. Vergleichen wir zu dieser Regel nur je einen Roman Spielhagens, Auerbachs und Gutzkows.

Spielhagens Roman „In Reih' und Glied“ scheint erfunden zu sein, und doch läßt er sich in seinen Hauptzügen auf geschichtliche Fakta zurückführen. Die hier geschilderte Arbeiterbewegung ist die von Lassalle hervorgerufene. Lassalle selbst tritt als Leo Gutmann auf. Der königliche Hof ist der preußische, der romantische König ist Friedrich Wilhelm IV. u. s. w. Der Unbefangene kann alles für Dichtung halten, weil das historische Kolorit entfernt ist.

In Auerbachs „Auf der Höhe“ werden wir an gewisse Vorgänge in Bayern unter dem Regime Ludwigs I. erinnert. Später hat die Darstellung des Dichters durch den Uebertritt der Königin-Mutter völlige Bestätigung erfahren.

Im „Zauberer von Rom“ sind hauptsächlich die Kölner Wirren geschildert. Der gefangene Erzbischof ist Clemens August. Das alte hl. Köln erkennt man sofort, nicht minder Baderborn in dem glockenreichen „Witoborn“. Tausend Einzelheiten vervollständigen das Bild jener Zeit.

Auf diese Weise erreicht der Roman den ihm notwendigen Schein der Dichtung in vollkommener Weise. Auch Alphonse Daudet hat in seinem farbenprächtigen Roman „Les Rois en exil“ wirkliche Begebenheiten verwertet, die Erlebnisse historischer Persönlichkeiten, und doch sind seine Helden fingierte Persönlichkeiten und der ganze Roman das Produkt seiner Phantasie.

Bei historischen Romanen aus entlegener Vergangenheit kann der Dichter selbstverständlich nicht berichten, was er erlebt oder was ein Beteiligter ihm erzählt hat. Aber auch bei andern Romanen beschränken sich die Dichter keineswegs auf diese zuverlässigen Quellen. Wer seinen Stoff richtig erfaßt hat und sich in den Geist der betreffenden Zeit zu versetzen versteht, kann trotzdem ein lebenswahres Werk schaffen.

Die Erfahrung bleibt aber stets für den Dichter die wichtigste Stoffquelle. Sie zerfällt in eine innere und äußere Erfahrung. Die innere umfaßt das ganze Gebiet menschlichen Fühlens und Denkens. Je reicher sich das innere

Leben des Dichters gestaltet, je gründlicher er die Leiden und Freuden des Lebens durchkostet, je mehr Bildungsstoff er in sich verarbeitet, desto reicher und intensiver wird seine Dichtung werden. Und je mehr er die Leidenschaften, die er schildert, an sich selbst erfahren, desto wahrhafter wird er sie darstellen können. Nur wer selbst geliebt, kann wahrhaft Liebe schildern. Wer die Qualen der Eifersucht erfahren, wie sie, einem Fünkchen gleich, in den Falten des Herzens sich festsetzt und von hier aus bald den Menschen mit verzehrender Glut erfüllt, kann sie poetisch wiedergeben.

Daß Goldsmith (im „Vikar von Wakefield“) vieles angebracht, was ihm selbst im wirklichen Leben begegnet war, wird allgemein zugegeben. Die Geschichte von George Primrose scheint eine genaue Kopie der Abenteuer und der täppischen Einfalt des Autors in seiner Jugend zu sein. *)

Mit der inneren Erfahrung muß sich die äußere, die Beobachtung an anderen innig verbinden. Die Beobachtung des häuslichen und geselligen Verkehrs, der Aeußerungen der Leidenschaften je nach Alter, Stand und Bildung muß daher eifriges Streben des Romandichters sein.

Die Behandlung der durch die Erfahrung gewonnenen Stoffe ist eine ähnliche, wie die der geschichtlichen. Der Dichter entferne sorgfältig alles, was auf die Quelle deuten könnte. Er mache sich zur Regel, was Goethe von seinen „Wahlverwandtschaften“ sagte, alles in diesem Buche habe er erlebt, nur nicht so erlebt, wie er es dargestellt.

IV. Zeit und Ort.

Ein sehr wichtiger, aber leider nur von sehr wenigen Dichtern in seiner ganzen Bedeutung gewürdigter Punkt ist die Wahl der Zeit und des Ortes. Eine jede größere Dichtung bedarf der durchgängigen Bestimmtheit beider. Deutlich müssen der Schauplatz und die Zeit der Handlung sich darstellen.

In der epischen Dichtkunst glaubt man aber vielfach, Ort

*) R. Chambers, Cyclopaedia of english litterature. II. p. 140.