



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Theorie des Romans und der Erzählkunst

Keiter, Heinrich

Essen-Ruhr, 1904

4. Woher nimmt der Dichter seinen Stoff?

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

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 abgelauschten 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 tost 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 verfühnen 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.