



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Theorie des Romans und der Erzählkunst

Keiter, Heinrich

Essen-Ruhr, 1904

VI. Handlung und Gespräche

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

einem der schönsten Abschnitte der „Légende des siècles“ sagt Viktor Hugo: „Tu rêves, dit le roi, comme un clerc en Sorbonne.“ Diese Rede sollte im Jahre 778 bei der Rückkehr Karls des Großen aus Spanien gefallen sein, und doch wurde die Sorbonne erst 1250 von Pierre Sorbonne gegründet.

Anderer Ungenauigkeiten kann man bei Schriftstellern, die viel schreiben, natürlich in großer Zahl entdecken. So läßt z. B. Zola seinen Helden Saccard einen Blick auf das „Kapital“ von Marx werfen; „mais la vue des caractères gothiques le rebuta.“ Nun ist aber das „Kapital“ nicht in deutschen, sondern in lateinischen Lettern gedruckt!

VI. Handlung und Gespräche.

Wie schon im fünften Kapitel des zweiten Theiles angedeutet wurde, soll die Handlung nur das enthalten, was mit der Begebenheit des Romans auf das engste zusammenhängt, und alles muß ausgeschieden werden, was den Gang der Ereignisse nicht berührt. Dieses Gesetz muß umsomehr mit aller Schärfe betont werden, weil unsere Romandichter bei jeder Gelegenheit die Geschlossenheit des Kunstwerkes zu durchbrechen suchen. Zu welchem Zweck schildert Keller so ausführlich das Fest der Schweizer und Künstler? Weshalb läßt Brachvogel in „Friedemann Bach“ den Intriguen Brühls einen solchen Raum? Ein Grund läßt sich in der That nicht auffinden. Indessen: diese Darstellungen sind frisch, sie zeugen von tiefer Menschenkenntnis, und deshalb nimmt der Leser sie gern in den Kauf.

Beim Aufbau der Handlung benötigt der Romandichter etwas vom Talent des Dramatikers. In den Erzählungen und Schilderungen aber kann er sich die großen Epiker zum Vorbild nehmen.

Der Dichter muß den Ausgangspunkt sorgfältig wählen. Es genügt nicht, die einzelnen Geschehnisse in chronologischer Reihenfolge zu erzählen. Er muß an einem Punkte anfangen, der die Leser zu fesseln vermag, und es steht ihm frei, dann auf frühere Ereignisse zurückzugreifen.

Eine Handlung, die sich eintönig weiterentwickelt, wird uns in der Regel weniger fesseln, als eine solche, die sich

nach verschiedenen Seiten verzweigt. Andererseits mache man keinen Mißbrauch mit Parallelhandlungen, sondern Sorge dafür, daß sie sich rechtzeitig berühren und in einander münden.

Der etwas spielende Begriff des „Nebeneinander“ hat sich für Guckow verhängnisvoll erwiesen: so groß die Intention, so mißlungen ist die künstlerische Ausführung seiner beiden großen Romane. Er hat in der Tat nicht vermocht, das „Nebeneinander“ von dem „Durcheinander“ zu scheiden; er hat dem „Nebeneinander“ eine Auslegung gegeben, die die epische Form des Romans zuletzt vollkommen zerstört. Seine Romane haben keinen Mittelpunkt: indem er statt eines Helden eine ganze Reihe einführte, verlor er den festen Standpunkt der Betrachtung, löste er den Roman in ein Bündel von Romanen auf, die durcheinander geworfen scheinen, indem sie sich nur äußerlich gegenseitig berühren.*)

Was die Gespräche betrifft, so sind nur solche Reden am Platze, die die Handlung weiter bringen. Manche Dichter gebrauchen aber den Dialog, um von der Weltanschauung der Zeit ein anschauliches Bild zu geben. So z. B. Alexis in seinem „Nesgrimm“, Brachvogel in „Friedemann Bach“, Guckow in den „Rittern vom Geiste“, Hahn-Hahn in „Vergib uns unsere Schuld“ usw. Andere wollen den Leser tiefer in die Charaktere der Personen blicken lassen, indem sie ihn zum Zuhörer eines Gespräches machen, das sie über Politik, Recht, Moral und andere Fragen führen. Sobald aber diese Gespräche mit der Handlung nicht eng zusammenhängen, sind sie nicht zu rechtfertigen.

Auch in der Rede vollziehen sich Handlungen. Im lebhaftesten Widerstreite der Meinungen, der materiellen und geistigen Interessen, die den Inhalt eines Romans bilden, kommen die Gegensätze in weitem Umfange zu Tage. Die Geister plagen aufeinander, hier bildet sich ein Konflikt, dort wird ein Knoten gelöst usw., kurz, alles drängt auf Handlung, jedes Gespräch und jede Rede führt die Aktion einen Schritt weiter. Und alle Gespräche, die mit der Handlung nicht in Zusammenhang stehen, sind unkünstlerisch. Also darf durch Handlung und Rede nur das dargestellt werden, was im Romanganzen wurzelt.

Dieses aber muß vom Dichter vom Standpunkt der Idee aus gewürdigt werden. Insoweit es von der Idee Wert und

*) S. Mielfke, a. a. O., S. 215.

Bedeutung erhält, in dem Maße muß ihm der Dichter Aufmerksamkeit zuwenden. Das Wichtige verdient eine eingehende Darstellung, das minder Wichtige einen nur flüchtigen Blick. Vom Standpunkte der Idee aus wird es dem Dichter leicht werden, die Bedeutung der Ereignisse und Reden zu bemessen, es wird ihm an künstlerischer Perspektive nicht fehlen.

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

Der erzählende Dichter, der in kunstvoll geeinter Mannigfaltigkeit Ereignis auf Ereignis häuft, dem in stets gleicher rauschender Fülle die Worte entströmen, hat zu entscheiden zwischen klein und groß, wichtig und unwichtig, wesentlich und unwesentlich. Das vermochte Gottfried Keller in seinem Roman „Der grüne Heinrich“ nicht. Er verwendet eine bogenslange Schilderung auf das schweizerische Tellfest, verleiht ihm in seinem Romane eine räumliche Bedeutung, die ihm nach seinen Folgen für die Handlung gar nicht zukommt. Derselbe Fall liegt beim Künstlerfeste vor, obgleich sich dieses enger an die Handlung schließt.

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

1. Darstellung der Ereignisse.

Hauptbedingungen bei Darstellung der Ereignisse sind Klarheit und Vollständigkeit.

a. Klarheit, denn dem Leser muß alles ohne Anstrengung verständlich sein. Einzelnes kann verschwiegen werden, wenn das Geschehensein sich ohne weiteres aus dem Verlaufe der Erzählung ergibt.

Es ist jedoch nicht richtig, daß Bulwer in „Eugen Aram“ über einige Punkte hinweggeht, unter dem Vorwande, die Akten hätten sie nicht überliefert, und ebenso Manzoni in den „Ver-

lobten“, indem er behauptet, sein Gewährsmann habe hier und da eine Lücke gelassen. Der Dichter soll in bezug auf die von ihm erzählte Handlung allwissend sein; Entschuldigungen helfen ihm nicht.

b. *Vollständigkeit*, denn der Leser muß dem Gange der Ereignisse genau folgen können. Der Dichter hat genau darauf zu achten, welche der Ereignisse er als vorbereitete und welche er als unerwartete behandeln will. Natürlich kann dies „vorbereitet“ und „unerwartet“ nur dem Leser gegenüber Geltung haben. Entweder wird er vom Dichter genau mit dem Entwicklungsgang bekannt gemacht, oder es werden ihm Einzelheiten verschwiegen, die sich erst später ergeben. Immer aber darf kein Umstand vergessen werden, der für den Umschwung wesentlich ist. So leidet der sonst so treffliche Roman der Lady Fullerton „Grantley Manor“ im letzten Teile an einer beklagenswerten Unvollständigkeit. Ginebra, die heimliche Gemahlin Edmunds, erfährt, daß ihr Gatte sich mit einer anderen trauen lassen wolle. Sie eilt in die Kirche, ihr Gatte sieht sie, nimmt sie mit sich und versöhnt sich mit ihr. Wie aber Edmund in die Kirche gekommen, ob er wirklich getraut werden soll, wie es sich überhaupt mit dieser projektierten Verbindung verhält, davon erfährt der Leser kein Wort. Er tappt im Unklaren. Es ist deshalb dringend nötig, daß die Entwicklung bis zum Umschwung *vollständig* ausgeführt werde. Und wenn der Punkt des Ausbruchs da ist, so sei die Schilderung frei von allen ermüdenden Ausmalungen. Ja, ein weiser Lakonismus kann bei solcher Gelegenheit von höchster Wirkung sein.

Hierin ist z. B. Brachvogel Meister:

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

Bleich taucht aus trüben Nebeln der grämliche Morgen. Stiller Sonnabend. Die alte Hanne schleicht wie ein Gespenst hinab in des Herrn Stube. Da liegt im Chaos der Zerstörung die Bibel, beschüttet mit schwarzer Blut, ein paar beschriebene Blätter zerstreut in den Winkeln. Alles zertrümmert und öde. Friedemann Bach ist verschwunden. Das alte Weib stürzt schreiend auf die Straße.

„Mein Herr ist fort, Friedemann Bach ist weg, sie haben ihn tot gemacht, Hülfe! Hülfe!“ Die Arme bricht zusammen. Die Nachbarn füllen klagend das Haus. Doles und Merperger kommen, nehmen entsetzt die beschriebenen Blätter und eilen auf die Polizei. Man wartet bis zum Abend — er kommt nicht. Alles Forschen ist vergebens. Friedemann Bach ist verschwunden. (Brachvogel, „Friedemann Bach“, S. 168.)

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

Ein heftiges Klingeln an der Haustür ließ ihn mit einem Sprunge von dem Stuhle auffahren. Er legte die Hand an die Pistolen, sein Herz schlug mit furchtbarer Gewalt an seine Rippen. Und abermals ertönte das Klingeln — lauter als zuvor.

Er wußte, was dieses Klingeln zu bedeuten hatte; er sah den Polizeidirektor mit seinen Häschern vor der Tür stehen. Er sah sich als Gefangener durch die Straßen auf das Rathaus geführt; als Gefangener eintreten in denselben Saal, in welchem er vor kurzer Zeit gesessen und mit beraten hatte, er sah die hämischlachenden, erstaunten, unwilligen, bestürzten Gesichter seiner ehemaligen Kollegen.

Und jetzt pochte es an die Tür.

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

Der Ratsdiener, welcher, um den Stadtrat zu holen, gesandt war, hörte den Knall. Ein jäher Schrecken erfaßte den Mann, dem es schon in der öden Straße vor dem festverschlossenen Hause gegenüber den im Nachtwinde rauschenden Bäumen des Klosterhofes unheimlich genug gewesen war. Er rannte eiligst davon, um die Herren auf dem Rathause von dem, was er gehört hatte, zu benachrichtigen. (Spielhagen, „Die von Hohenstein“, S. 518.)

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

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

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

(Frechttag, „Soll und Haben“ II. S. 271.)

Wie breit, wie unendlich breit ist dagegen in Rousseaus „Heloise“ der Tod Juliens geschildert! Welche Umständlichkeit in Wiedergabe der letzten Gespräche!

Wie der Betrachter einem langsam sich entwickelnden Gewitter, so soll der Leser dem heranziehenden Ereignis gegenüberstehen. Aber die Schilderung soll nicht stets, wie das Gewitter, in immer langsameren Schwingungen austönen; zuweilen hat sie mit Erreichung des höchsten Punktes am besten ein Ende. Der Dichter beginne dann ein anderes Kapitel, um später auf jenen Punkt zurückzukommen. Schlägt er aber einen anderen Weg ein, fährt er trotz jenes niederschmetternden Schlages fort, ruhig zu erzählen, so schwächt er die hervorgebrachte Wirkung bedeutend ab. Denn der Leser hat einen Widerwillen gegen den ruhigen Ton, der gleichgültig, als sei nichts vorgefallen (gleichgültig, wie der Strom rauscht, der eben ein liebendes Paar verschlungen), fortfährt zu berichten. Verliert ja auch das Gewitter seinen schaurigen Reiz, wenn der Donner nach und nach in der Ferne verhallt.

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

Die erwähnte Regel muß natürlich nicht unter allen Umständen angewandt werden. Man muß vielmehr in jedem einzelnen Falle unterscheiden, welches Verfahren richtig, den Verhältnissen angemessen ist.

Man mißbrauche nämlich die *Romanspannung* nicht. Da, wo die Beschaffenheit der Handlung einen Ruhepunkt erwarten läßt, breche man ab, nicht aber willkürlich, lediglich einer wohlfeilen Spannung halber. Das Abbrechen ist nur dort am Platze, wo die Handlung einen wirklichen Ruhepunkt erwarten läßt. Alexander Dumas und die Verfasser der romantischen Romane, namentlich der vielen Feuilletonromane der franzö-

ijischen Soublätter, brechen häufig mitten in einer Handlung ab und führen ihre Leser nach einem anderen Schauplatz, lediglich um die Spannung der Leser zu erhöhen. Eine solche Spannung hat jedenfalls nicht bloß keinen Kunstwert, sondern stempelt auch den Roman zu einem minderwertigen Werke.

Noch verdient hier eine wichtige Frage eine Erörterung: Wie weit gehen die Grenzen des Darstellbaren?

Im allgemeinen soll der Dichter tunlichst das darstellen, was ästhetisch-gefällige Empfindungen in uns erregt.

So soll der Dichter es möglichst vermeiden, blutige, grausame Szenen darzustellen. Bei diesen überwiegt nämlich der Schauer jede andere Empfindung. Besonders ist das bei Darstellung von körperlichen Martern der Fall. Erinnerung sei nur an eine Hogarth'sche Zeichnung, wo Knaben eine Katze auf die grausamste Weise quälen. Der Anblick ruft nur Ekel und Abscheu hervor. Diese Empfindungen stumpfen die ästhetischen völlig ab. Dasselbe Gefühl erwecken manche Szenen in amerikanischen Erzählungen, in denen Indianer eine Rolle spielen, und in französischen, besonders Sueschen Romanen. Aber auch andere Dichter wissen nicht immer die rechte Grenze inne zu halten. So beschreibt Voland in den „Reichsfeinden“ die Martern, die von Diokletian an Christen verübt werden, und in „Gustav Adolph“ alle Peinigungen an einem armen Prediger. Ähnliche Szenen bieten Kriminalgeschichten. Aus der Menge nur ein Beispiel:

Er tauchte seine Finger in das strömende Blut des Vaters und schleuderte den beiden Entsetzten die Tropfen ins Gesicht. (Em. Heinrichs, „Friedrich Wildt“.)

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

An sinnlich aufregenden Szenen ist in den neueren Romanen durchaus kein Mangel, denn manche Schriftsteller spekulieren nur auf die rohen Instinkte des Publikums. Aber nochmal: die Kritik muß solche Szenen verwerfen, weil das sinnliche Gefühl das ästhetische überwältigt.

Trotzdem aber wird der Dichter nicht selten in die Lage kommen, Szenen, welche dem sittlichen Gefühle widerstreben, darstellen zu müssen. Es läßt sich das manchmal gar nicht umgehen. Der Romandichter stellt ja, wie wir gesehen haben, die Welt dar, in der es nun einmal nicht immer erbaulich zugeht. Der Dichter kann also der Darstellung solcher Szenen nicht immer ausweichen, wenn er auch suchen soll, sie möglichst zu vermeiden. Daß „das Unfittliche aber durch die ethische Gesamt tendenz zum Moment herabgesetzt werden muß“, ist selbstverständlich. Wo die ethische Gesamt tendenz fehlt, da haben wir es mit einem verderblichen Erzeugnisse einer unreinen Phantasie zu tun. Da ist es klar, daß der Roman nur zum Zweck des Sinnenfitzels geschrieben wurde. Wem leuchtet das nicht ein bei der Lektüre eines Paul de Kock oder Armand Silvestre, die mit Vorliebe das Unausprechliche in komischen Szenen vorführen. Die Feder eines echten Dichters wird sich nicht mit Darstellung solcher schmutzigen Szenen beflecken.

Fragt man, wie weit der Dichter in seiner Darstellung gehen darf, so lassen sich bestimmte Grenzen nicht ziehen, wenigstens nicht immer und allgemeingültige. Denn das Gefühl für Sitte schwankt nach Geschlecht, Alter, Gemüt, Bildung und Volksgefühl. Der Mann ist weniger zartfühlend als die Frau; das Alter verwirft, was die Jugend mit Lust ergreift; der Gebildete wird in dem einen Punkte mehr, im anderen weniger beleidigt; der Rohere hingegen fühlt sich vielleicht von dem ersteren angezogen, vom letzteren abgestoßen.*)

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

Ähnlich sagt auch Lemcke in seiner „Ästhetik“ (S. 64): „Es kommt in solchem Fall alles auf die ästhetische Kraft des Künstlers an, auf die Stärke, Reinheit, man könnte sagen,

*) Vgl.: Eckstein, Die ewigen Sittengesetze in: „Reichte Ware“.

Heiligkeit seines künstlerischen Sinns, aus dem das Werk gezeugt und geboren wird. Wird ein Werk z. B. aus schlüpfriger Sinnlichkeit herausgeschaffen, und verwertet der Künstler dafür auch die schönsten Formen, so ist das Werk trotz des — schlecht verwandten, weil verführenden — Schönen verwerflich. Die Kunst ist herabgewürdigt und die Schönheit zur Dienerin der Lüste gemacht. Wird ein Werk aus reinem Schönheitsgefühl geschaffen, so kümmert es den Künstler nicht, ob einer oder der andere darin Unfittlichkeit findet oder sinnlich erregt wird. Der Meiste kann ein edles Meisterwerk in demjenigen zeigen, welches uns von einem Unreinen behandelt frech, schamlos, abscheulich erscheint. Gerade hier zeigt sich die Vernichtung des Stoffes durch die Form, wie man das reine Verarbeiten in die ästhetische Erscheinung genannt hat, in großartigster Weise.“

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

2. Die Reden.

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

Bei jedem wichtigeren Gespräche, in das der Dichter Personen seines Romans verwickelt, muß ihm ein bestimmtes Ziel lebendig vor Augen schweben, und diesem muß das Gespräch, ob versteckt oder offen, unablässig zueilen. Bei einer Unterredung handelt es sich z. B. um die Ueberlegung oder die Ausführung eines Planes, um die Besprechung eines auf die Handlung bezüglichen Gegenstandes, um die Gewinnung des einen oder anderen für eine bestimmte Sache, um eine Verständigung — kurz, um die Erreichung einer Absicht. Auch im Monolog, der ja nichts weiter als eine Ueberlegung mit sich selbst ist. Der eine will im Gespräche den anderen auf seine Seite ziehen, bezw.

ihn für seine Pläne günstig stimmen. Der Politiker sucht seinen Gegner zu überzeugen, daß das beiderseitige Ziel nur auf diesem Wege zu erreichen sei; der Volksredner will seinem Publikum die Ueberzeugung beibringen, daß man so am ersten zum Ziele gelange; der Freund sucht den Freund von einem Vorhaben abzuhalten, das nach seiner Meinung nur zu seinem Verderben ausschlagen kann; der Vater beschwört den Sohn, seinem Räte zu folgen, damit er nicht ins Elend stürze; der Liebende fleht die Dame seines Herzens an, ihn zu erhören; die Mutter will die Tochter bereden, diesem oder jenem Freier ihr Herz zu schenken, und die Tochter sträubt sich mit aller Gewalt dagegen usw., usw. Diese kleine Auswahl von Konflikten aus der großen Menge läßt schon ersehen, welche Anforderungen die Durchführung eines Gespräches an den Dichter stellt. Er soll nicht nur den Konflikt nach allen Seiten beleuchten und zu einem befriedigenden Ende führen, sondern auch einer jeden Person die ganze Macht der Ueberredung je ihrem Charakter und der Natur ihrer Sache nach zu verleihen suchen. Denn jede Person will ja Recht behalten und jede ihre Absicht zur Durchführung bringen. Ein jeder bietet alles auf, nicht zu unterliegen. Der Politiker, der Freund, der Vater, der Liebende, die Mutter sowohl als auch deren Gegner — alle sprechen die Sprache der Leidenschaft und des Verstandes. Gründe der Vernunft und Ausbrüche der Leidenschaft, die in ihrer Festigkeit die Kraft der Ueberredung in sich tragen, wirbeln scheinbar wild durcheinander. Der sich soeben Sieger glaubte, unterliegt; da entdeckt er am Gegner eine Blöße, schnell rafft er sich auf und jener fällt.

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

Erstes Erfordernis zur dichterischen Durchführung eines Gesprächs ist deshalb strenge Rücksichtnahme auf den Charakter der Personen. Der Dichter muß sich mit ihrem Gefühlsleben so vertraut gemacht haben, daß er mitempfindet, welchen Eindruck dieses oder jenes Wort auf den Hörer macht und welche Gedanken dadurch in seiner Seele aufsteigen. Und gleichzeitig muß er diesen Gedanken einen Ausdruck geben, der ganz der Natur entspricht. Ungekünstelt muß ein jeder Ausdruck den Stempel der Unmittelbarkeit an sich tragen. Und jedes Wort muß dem Charakter der Sprechenden Person angepaßt sein; sie darf nichts vorbringen, was sie ihrem Charakter nach nicht sagen kann. Da zeigt sich der echte Dichter! Jedes Ausdrucks von Empfindungen mächtig, spricht er jetzt mit den Donnertönen gerechter Entrüstung, dann mit den milden Worten freundlicher Ermahnung; in diesem Augenblick begeistert er uns mit erhabenen Worten für einen edlen Gedanken oder eine edle Absicht; im nächsten klagt er in ergreifenden Worten um ein verlorenes Glück; hier entzückt er uns durch zartes Gefosse der Liebenden, dort beugt er uns durch die Wehrufe einer verlassenen Mutter. Da ist keine Regung des Gefühls, der er nicht Worte, keine Leidenschaft, der er nicht den lebendigen Ausdruck verleihen könnte, einen Ausdruck, der ganz der Natur entspricht und doch sich über sie erhebt. Denn der echte Dichter bleibt in den Gesprächen seiner Personen stets der Wirklichkeit treu und doch erhebt er sich über sie. Er läßt sie so sprechen, wie sie im täglichen Leben oder in der Lage, in der sie sich befinden, sprechen würden. Und doch wird er häufig gezwungen sein, die Reden etwas zu stilisieren. Nie verfällt er in Trivialitäten, nie in Gemeinheiten. Gerade hier ist der Punkt, wo der Dichter sich so wesentlich unterscheidet vom bloßen Macher. In den Reden des letzteren herrscht ein roher Realismus; nicht nur werden Dinge in die Unterhaltung gezogen, die man gern verschweigt, sondern diese Dinge werden auch in unverblümtester Weise bezeichnet. So Paul de Kock selbst in jenen seiner Werke, die zu den ernststen zählen wollen. Vergleichen wir damit z. B. die Romane Frehtags! Welcher Unterschied, welche Reinheit selbst in den niedersten Kreisen, selbst bei jenen Personen, denen in Wirklichkeit ein derber Scherz so nahe liegt!

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

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

Aber auch welche Gefahren liegen nahe! Zunächst die Gefahr in trockene Spitzfindigkeiten zu verfallen, die der Poesie stets fern liegen. Der Verstand darf nicht immer allein überzeugen wollen, unter Umständen muß ihm auch leidenschaftliche Erregung zur Seite stehen. Wie würde Bernhard Münzer („Die von Hohenstein“) sich ausnehmen, wenn der Verstand allein ihn leitete? Würde er die Volksmassen so haben bewegen können? Und wieder: hätte Leidenschaft allein ihn beseelt, würde er solche Erfolge errungen haben?

Wo der Verstand vorwiegt, da finden wir in das Gespräch eine Menge Sätze verstreut, die die Behauptungen des einen oder anderen Sprechers bestätigen sollen. Unstreitig ist

die Anwendung allgemeiner Grundsätze im Gespräche berechtigt, manchmal sogar notwendig. Nicht selten zeigt eine Sentenz die Sache in einem ganz anderen Lichte. Zudem haben diese Sentenzen große überzeugende Kraft. Gibt der Angeredete ihre Berechtigung zu, so ist er gezwungen, auch die Konsequenzen anzuerkennen.

Aber der Dichter soll solche Gemeinplätze nur sparsam und nur nach genauer Prüfung der Lage anbringen. Nichts Ermüdenderes als eine mit Sentenzen überladene Rede! Und nichts Unnatürlicheres, als eine Person, die mit Sentenzen um sich wirft, die zu ihrem Charakter gar nicht passen. Endlich aber muß die Sentenz auch der Situation vollständig entsprechen, aus ihr hervorgehen.

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

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

Wenn es aber nun einmal das Wesen der Idee erfordert, daß hochwichtige Fragen zwischen den Personen zur Erörterung kommen (wie dies in den politischen, sozialen und religiösen Ideen behandelnden Romanen der Fall zu sein pflegt, so fasse der Dichter diese Fragen vom Standpunkt des Gefühls und des Verstandes auf und lasse der Leidenschaft einen weiten Spielraum. Davon findet sich ein schönes Beispiel in Rousseaus „Héloïse“ (I. Brief 62), in jenem Gespräche, das Lord Eduard mit dem Vater Juliens über den Adel führt. Den Vater von der Wichtigkeit seiner adeligen Anmaßung zu überzeugen, bestürmt er ihn in leidenschaftlicher Weise mit den verschiedensten Gründen. Ähnlich macht es Spielhagen, in dessen Romanen ja die genannten Ideen durchweg den Mittelpunkt bilden.

In der Darstellung hüte sich der Dichter vor jenen zerhackten Sätzen, vor jenen nichtsagenden Redeteilchen, die in französi-

sehen Romanen und auch in manchen deutschen üblich sind. Es soll nichts gesagt werden, was nicht eine Bedeutung hat und alles, was sich von selbst versteht, kann fortgelassen werden. Wenn der Bediente etwas verrichten soll, so ist es nicht nötig, dies durch den Mund des Herrn erst lang und breit befehlen zu lassen.

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

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

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

Ueber die Technik des Romandialogs hat Armin Brunner in einer besonderen Abhandlung*) interessante Bemerkungen gemacht, und beherzigenswerte Ratschläge erteilt, die wir mit einem Zusatz über Paul Heyse hier wiedergeben.

Wer Erzählendes schreibt, dem werden die mannigfachen stilistischen Schwierigkeiten nicht entgangen sein, die die Technik des Dialogs in der undramatischen Prosa zu überwinden aufgibt. Während der Bühnenschriftsteller den Namen der Sprechenden Person voransetzt, höchstens noch die begleitende Geste, oder Ton und Stimmung des Redenden in Klammern beifügt, z. B. „höhnisch“, oder „mit einer abwehrenden Bewegung“, oder „rasch einfallend“, ist der Erzähler gezwungen, im Dialog, der ja wegen der Lebhaftigkeit der Darstellung in Roman und Novelle eine große Rolle spielt, die Färbung der Rede und die

*) Zur Technik des Romandialogs. Literarisches Echo. 3. Jahrgang (1900/1901), Nr. 24, Sp. 1681—1685.

Mimik mit einigen Worten im Texte selbst unterzubringen. Das muß mit Rücksicht darauf, daß die Gespräche nicht aufgehalten werden sollen, weil die Verschleppung des Dialogs durch Zwischenbemerkungen des Erzählers sehr stört, oft recht knapp geschehen, und die notwendige Zusammenfassung der Bezeichnungen dafür: daß einer etwas sagt, wie er es sagt, und was er dabei tut, haben in der neueren Literatur zu einem Unfug geschmackloser Kürze geführt, dem diese kleine sprachliche Betrachtung gewidmet ist. Exempla trahunt. Deshalb biete ich, ohne eine stilistische Erörterung vorauszuschicken, aus meiner reichen Sammlung hier zunächst zwei Roman-Ausschnitte, in deren Dialog es sich vorläufig bloß um das „sagen“ und synonyme Redean schlüsse handelt.

1.

„Der Minister?“ sagte Christine ganz unbefangen, „der war gar nicht da.“

„Doktor St.“ sagte Christine, ohne vom Teller aufzublicken.

„Der müßte eigentlich das Meiste davon verstehen,“ wagte Christine zu entgegnen.

„Herrlich!“ sagte Christine, „alles hing an seinen Lippen.“

„Ich dachte doch,“ sagte sie schüchtern, „ich hätte damals das Gegenteil bewiesen.“

„Das hat St. heute gerade den Liberalen vorgeworfen,“ sagte Christine mit Genugtuung.

2.

„Wenn Du wahr sprichst, Gerhard,“ antwortet er mit einem zufriedenen Lächeln, „so widerlegt meine Person die oft aufgestellte Behauptung, daß die Gelehrtenstube uns Bücherwürmern frühzeitiger als anderen Männern den Rücken krümmt und die Stirne furcht.“

„Wir haben einen echten Winter dieses Jahr,“ warf er hin.

„Einen weißen Weihnachten“ (!), ergänzte der Professor.

„In meiner Heimat kennen wir niemals einen anderen,“ mischte sich Ellida bescheiden in das Gespräch.

„Da werden Sie andere Schnee- und Eismassen kennen, wie wir hier,“ bemerkte wieder der Intendant, sich jetzt umwendend.

Es ist ersichtlich, daß der Autor des ersten Beispiels mit dem eintönigen „sagte Christine“ nicht einmal das allersimpelste Mittel der Dialog-Technik verwendet, durch verschiedene Stellungen dieses kurzen Satzes Abwechslung in den Ausdruck zu bringen. Nur die Zwischenschiebung kennt er, die gerade das Wechselgespräch langweilig macht und an das komische „sagt er, hat er g'sagt“ der Mundart erinnert. Schon, wenn die Be-

merkung „Christine sagte“, oder „Darauf sagte Christine“ u. s. f. am Anfang oder am Ende der Rede erscheint, wird die störende Gleichmäßigkeit des unvermeidlichen Hebels der Dialog-Anknüpfungssphrasen gemildert.

Weiter vorgeschritten ist schon der zweite Autor, der zwar syntaktisch auch immer das „Antworten, Hinwerfen, Ergänzen, Sich-Einmischen, Bemerkfen“, in die Parenthese stellt, aber doch wenigstens ein paar Ausdrücke für das „Sagen“ in Vorrat hat.

Paul Heyse wechselt in der Regel die Ausdrücke sehr sorgfältig, doch findet man auch eine Wiederholung von „sagte“ fast unmittelbar hintereinander. Nehmen wir z. B. in den „Kindern der Welt“ das 14. Kapitel des 1. Bandes. Dort finden wir folgende Ausdrücke:

„Fräulein Christiane Falk?“ sagte er.

Sie nickte kaum merklich. „Was wünschen Sie, mein Herr?“

„Mein verehrtes Fräulein,“ sagte er, „ich habe usw.“

„Und wenn ich unter gar keiner Bedingung darauf eingehen könnte?“ unterbrach sie ihn mit ruhigem Ton.

Er ergriff das Buch, das auf dem Tische vor ihm lag, blätterte scheinbar achtlos darin und versetzte nach einer kurzen Pause: . . .

„Verzeihen Sie,“ sagte sie rasch, „wenn ich usw.“ . . .

„Ihre Gründe?“ sagte er lächelnd, indem er aufstand.

. . . sagte er mit dem unbefangenen Ton, . . .

Sie antwortete nicht sogleich. . . . Sie mußte sich erst mit ihrem alten Trotz waffnen, ehe sie ein Wort entgegenen konnte.

„Haben Sie das wirklich auf meiner Stirn gelesen oder nur in dem Buche da auf dem Tische?“

„Mein teures Fräulein,“ erwiderte er ganz freundlich, . . .

„Nein,“ fuhr er wie in plötzlicher Erregung fort, indem er das Zimmer mit hastigen Schritten durchmaß, „ich gebe sie noch nicht auf.“ . . .

„Ich verstehe Sie nicht,“ erwiderte sie. . . .

„Sie wollen!“ sagte Lorinser mit gedämpfter Stimme, aber voll Nachdruck. . . .

„O liebes Kind,“ erwiderte er, . . .

. . . „Wie kommen Sie dazu, mein Herr!“ preßte sie heftig hervor, . . .

„Sie tun mir unrecht,“ sagte er.

An mehreren Stellen des Kapitels fehlt jede Bezeichnung. Diese ist ja auch häufig überflüssig, sobald man sicher weiß, wer spricht, ebenso wenn Rede und Gegenrede unmittelbar aufeinander folgen.

Sehr beliebt, wie das „sagte“ und „sprach“ (bei einzelnen Autoren auch „machte“ nach Interjektionen (z. B. „Hm!“ machte er. „Ei,“ machte sie), ist auch das „meinte“ und „lachte“. Die folgenden Beispiele aus Romanen stellen fortlaufende Dialoge dar, aus denen ich nur Unwesentliches weggelassen habe.

„Was gibt es denn? Welch ein Geist ist eigentlich in Sie gefahren, daß eine dienstliche Auszeichnung Sie unglücklich macht?“ meint er dann wohlwollend.

„Lieber Freund,“ meinte dann B., wider Erwarten kühl geblieben und ohne sich in seinem Aufräumen stören zu lassen, „das mag alles recht gut und aufrichtig sein, was Sie da sagen; in Ihrem Interesse will ich das Beste hoffen, aber . . .“

„Nur den Kopf nicht verloren,“ meinte er, „ich habe heute die Zeit nicht, mich, wie ich gerne möchte, in Ihre Angelegenheit zu vertiefen.“

„Schütten Sie das Kind nicht mit dem Bade aus,“ meinte der Rat, seinen Untergebenen höflich bis zur Tür begleitend, „wie gesagt, man kann von einem Tage nicht auf den andern schließen.“

„Lieber Baron,“ lachte M., „Sie haben kein Recht, für diese schöne Waise Mitleid zu erwecken.“

„Damit werden Sie ihm sicher einen Strich durch die Rechnung machen,“ lächelte M.

„Sie kennen den Justizrat nicht,“ lächelte Wolfgang.

M. las den Brief. „Verdammt höflich und versöhnlich gehalten!“ lächelte er.

Eine ähnliche Einförmigkeit der Rede ist mir bei einem Autor aufgefallen, dessen Lieblingsfügung darin besteht, daß er, die Anschlußwörter vermeidend, den Sprechenden mit seiner Geste stets in der Inversion dem Leser vorstellt. So heißt es in einem Wechselgespräch zwischen „Ihr“ und „Ihm“:

„Ja — aber“ — sie hob drohend den Finger — „nicht wieder den Handschuh abziehen.“

„Nein, gewiß nicht!“ — er legte betuernd die Hand aufs Herz — „aber lachen darf ich doch?“

Der sprachliche Fundus für die Begriffe des Redens ist ja ziemlich reich und hat eine Fülle von Nuancen, sowohl für die Art des Anschlusses im Dialog als auch für die Gemütsbewegung des Sprechenden. Aber die Verbindung des Aussageswortes und der begleitenden Geste fehlt uns im Deutschen und kann bloß dadurch ersetzt werden, daß man das Bewegungswort allein zugleich als Anzeige der Rede gibt.

Wenn das, der Prägung zuliebe, zuweilen und mit Geschmack geschieht, so mag es angehen. Eine Fügung, wie „Hal Glender! fuhr sie empor“, die in ganz korrektem Deutsch heißen müßte: „Hal Glender! rief sie aus und fuhr empor“ oder „Sie fuhr empor und schrie: „Hal Glender!“, wird an passender Stelle großer Enttäuschung, da wo das Interesse am Vorgang und an der dramatischen Bewegung überwiegt, und eigentlich die Rede Begleiterscheinung der Handlung ist, auch ein feineres Sprachgefühl nicht stören.

Anders aber, wenn es heißt: „Mein teurer Arthur! setzte sie sich nieder“, oder „Nun gut, wenn Du willst! — nahm er das Buch aus ihren Händen — dann besorg ich es“. Das ist höchst geschmacklos, scheint aber modern zu werden, ja es gibt Autoren, die sich's zur Norm machen. Und darum wird es nicht müßig sein, zu untersuchen, was an eisernem Bestand für diese Anknüpfungsworte im Sprachschatz vorhanden ist, ob es hinreicht, und wo Vermehrung not tut und im Geiste des Deutschen möglich ist.

Neben den einfachen Worten „sprechen, sagen, erzählen, mitteilen“ usw. haben wir „ergänzen, hinzufügen, einstimmen, zustimmen, entgegnen, antworten, erwidern, nachtragen, einfallen, fortfahren, wiederholen, hinwerfen, rufen (und seine Zusammenfügungen), bemerken, abbrechen, einwenden, vorschlagen, unterbrechen, ins Wort fallen, meinen, anheben, schließen“ usw., usw., die alle entweder den Gedanken des Erzählers ausdrücken, wie er die Art oder das Tempo der Rede aufgefaßt wünscht, oder eine Zusammenfassung des ganzen Sinnes der Rede bieten, den der Leser ohnedies erkennen muß. Wer den Dialog liest, muß sehen, daß mit diesen und jenen Worten der X. oder die Y. nicht zugestimmt, sondern unterbrochen, nichts vorgebracht, sondern ergänzt haben. Es sind also rechte Hülfswörter der Umschreibung des „Sagens“, wie die Sprache immer mit bildlichen Ausdrücken das verziert, was sehr häufig vorkommt und was mit der steten Bezeichnung nach dem einfachen Begriff eintönig würde.

Mehr schon sagen die Wörter, die den Ton oder die Intensität der Rede nach dem Sprechenden selbst bieten und nicht mehr ein Urteil des Erzählers, z. B. „lispeln, flüstern, hauchen, schreien, donnern, ächzen, gröhlen, murmeln, hervorgurgeln“.

Am höchsten endlich in Beziehung auf begrifflichen Gehalt sowohl, als auch auf stil-ästhetische Verwendbarkeit stehen jene Redewörter, die zugleich den Gemütszustand des Sprechenden bezeichnen, das heißt ursprünglich überhaupt Ausdrücke für Gemütsäußerungen waren und erst durch den Umstand, daß Leidenschaft, frohe und traurige, sich in Worten Luft macht, zu Begriffen des Redens geworden sind. Zu dieser Art gehören: „scherzen, lachen, lächeln, klagen, jammern, murren, knurren, grollen, poltern, stöhnen, seufzen“ usw.

Aus dem Gesagten — man wird in der ganzen Sprache kaum ein Beispiel finden, daß auch die Mimik der Rede mit dem Anknüpfungsworte verbunden werden kann — erklärt es sich, warum „emporfahren“ in dieser Anwendung uns nicht stört, und warum „Teurer Arthur, setzte sie sich nieder“ ein Unding ist. „Emporfahren“, ursprünglich eine Bewegung, ist bildlicher Ausdruck für einen ethischen Begriff geworden, für den heftigen Unmut oder Schreck, es wird Verbum des Redens werden, so gut wie „lachen“ oder „poltern“, die ja auch gemeinhin Bewegungswörter sind. Auch mag es noch in uns vom Ahn her leben, daß „auffahren“ und „erschrecken“ dasselbe Wort einst war; denn „schrecken“ bedeutete einfach „rasch in die Höhe fahren“ oder „springen“, von welchem alten Sinn noch ein etymologischer Rest auf der Wiese herumhüpft: der Heuschreck. „Kosen, zärteln, quälen“ und andere mögen die sprachliche Eignung in sich haben, Wörter für Redean schluß und gleichzeitigen Ausdruck des Gemütszustandes zu werden, nicht aber „niedersetzen“ oder „etwas nehmen“.

Für sehr gewagt z. B., wenn auch nicht geradezu falsch, halte ich folgende Wendungen:

„Wie?“ staunte ihr Gatte, „die Börse noch hier?“

„Das ist wahr!“ nickte Lily gedankenvoll.

„Gewiß!“ nickte dieser.

„Es ist merkwürdig,“ nickte Johanna vor sich hin, „und dabei ist sie fast eine Schönheit, oder bilde ich es mir nur ein?“

„Und ist es wirklich und wahrhaftig so? Verschweigst Du mir nichts?“ blickte der Doktor sein Gegenüber ernst und forschend an.

Denn das „Staunen, Nicken, Anblicken“ sind noch nicht so weit Redewörter im allgemeinen Sprachbewußtsein, daß man die Konstruktion im Dialog anders geben sollte, als „meinte er

staunend, sprach er mit Kopfnicken (oder „indem er vor sich hin-nickte“), fragte er und blickte sie forschend an (oder „forschte er fragend“). Besser schon sind Fügungen, wie die nachfolgenden:

„Das ist wirklich unerträglich,“ zürnte die Lady.

„O, wer weiß, Papa,“ schmeichelt Bella. „Wenn der junge Herr Graf einmal hierher kommt und Du mit ihm sprichst.“

„Höchst unklug und unpraktisch, wenn sie das täte,“ höhnte Herr von Bracht.

„Warum so schnell die Flinte ins Korn werfen?“ tadelte sie, „man merkt, Sie sind keine Enttäuschungen, immer nur Siege gewöhnt.“

„Zammerschade, wenn wir um dieses Mädchens willen auf ein so reizendes Vergnügen verzichten müssen,“ bedauert die S. mit heuchlerischem Lächeln.

Nach dem Gesagten kann ich es dem Leser überlassen, folgende Proben, zuerst unmittelbar mit dem Sprachgefühl zu untersuchen, dann die kritischen Normen anzuwenden, die ich gegeben habe.

„Nicht doch, mein Kind,“ wehrte der Graf ab, „Sie haben mir nichts zu danken, denn ich tat nicht . . .“

„Gewiß, Herr,“ suchte ihn die Frau günstig zu stimmen.

Dann schüttelte er drohend den Arm gegen den Grafen. „Sei es darum,“ knirschte er zwischen den Zähnen; „Sie sollen die Freude erleben, Ihre einstige Familie morgen . . .“

„Jedenfalls, da wir einmal hier sind, können wir nachsehen,“ beharrte der Pfarrer.

„Es ist nicht so schlimm, als ich dachte,“ beruhigte er seine ängstlich bebende Tochter.

„Ich bin kein Teufel,“ verteidigte sie sich, in der Mitte der Küche stehend und auf Rochus blickend, „ich bin ein Mädchen und gar ein artiges, fleißiges Mädchen.“

„Das wird wohl nur eine scherzhafte Aeußerung gewesen sein,“ zwang sie sich anscheinend gleichmütig zu sagen.

„Natürlich, lieber Junge,“ willigte die Gräfin ein.

Ein Autor, der sein Deutsch versteht, wird aus dem Reichtum der üblichen Wörter und Fügungen immer etwas Passendes finden, und, wenn er bildende Kraft hat, etwas Neues bringen, aber nichts Geschmackloses!

Er wird erzählen:

„Sie erinnern sich der Fabel von dem Löwen und der Maus,“ sagte sie, mit einem schwachen Versuch zu lächeln, „der Löwe war sehr stark und die Maus sehr schwach und klein, und dennoch gelang es ihr, den Löwen zu befreien,“

aber er wird nicht einschließen „—versuchte sie schwach zu lächeln“.

Er wird erzählen:

„Wenn Du ins Pensionat zurückkehrst, was ich zu hintertreiben hoffe,“ schloß er mit einem heißen Kuß, „dann ist's Zeit genug, Deine Freundin von unserem Glück in Kenntnis zu setzen!“

aber er wird nicht einschreiben „— küßte er heiß, schließend —“

Er wird auch nicht, indem er Bewegung und Stimmung umständlich voraus entwickelt, den Leser eine Ewigkeit auf die eigentliche Rede warten lassen, wie der Dichter des folgenden:

Herr von D. schwieg, als Klara nach einigen Sekunden mit schmeichelnder, aber leise vibrierender Stimme, die, gegen ihren Willen, die Angst ihres Herzens verriet, wie ihr Vater wohl dieses Bekenntnis ihrer Seele aufnehmen werde, fortfuhr:

„Zuweilen beschleicht mich darum die Furcht, es könne irgend einer der Bewerber die Macht über mein Herz bekommen.“

Und er wird schließlich den Telegrammstil im Dialog vermeiden.

Ein schmerzlicher Augenausschlag: „Genug davon. Zur Zeit wird alles in Ordnung sein.“

Einige sehr lustige und drastische Belege für den stilistischen Dialog-Unfug brachte der „Kladderadatsch“ in folgenden (wohl fingierten) Beispielen:

„So ist es also abgemacht!“ erhob er sich jetzt. — „Ich will hoffen, daß es so rasch geht,“ achselzuckte Flora. — „D, wie sollte ich nicht!“ vermochte Wilhelm sich kaum von seinem Erstaunen zu erholen. — „Na, dann ist das beschlossen,“ griff Tobias nach seinem Hute. — „Nein, welch ein göttliches Paar!“ schaute Antonie hinter beiden drein. — „Meine Gnädige!“ trat der von dem jungen Husaren bezeichnete Offizier schnarrend an das junge Mädchen heran. — „Um, wir sprechen wohl noch darüber!“ schob er seinen Stuhl zurück. — „Ja,“ setzte er eben sein überschlagenes Bein in taktmäßige Bewegung.

„Gott, mein Gott,“ erhob sie die Hände. — „Mama,“ umschlang Blanche die Mutter mit heißer Zärtlichkeit. — „Ich danke Dir, liebe Mutter,“ umschlang Genieva die Sprecherin voller Inbrunst. — „Er hat uns einen großen Beweis seiner Anhänglichkeit und Hingebung gegeben,“ ließ er sich dadurch nicht stören. — „Was willst Du tun?“ schrak sie nicht zurück. — „Wähle also und wähle recht!“ maß er sie noch einmal mit vernichtendem Blick!

„Hütet Euch, Romanschriftsteller, vor diesem albernen Redeanfluß!“ — lege ich warnend die Feder nieder. Oder sollt' es heißen: „— rufe ich warnend und lege die Feder nieder?“

Und nun noch ein Wort über eine scheinbare unbedeutende Neußerlichkeit, die aber doch der Beachtung wert ist.

Bei den Dialogen wendet man im Deutschen Gänsefüßchen („“) an, während die Franzosen vor jede neue Rede einen Strich (—) setzen. Dies ist lediglich eine Sache der Konvention, denn das gesprochene Wort muß durch ein bestimmtes Zeichen als solches zu erkennen sein. Wenn *Wustmann* Büchmann*) so lebhaft gegen die Gänsefüßchen als gegen „nichtsnußige Spielereien“ polemisiert, so hat er in diesem Falle unrecht. Er sagt: „Wenn jemand einen Roman vorliest, so kann er doch die Gänsefüßchen nicht mitlesen, und doch versteht ihn der Zuhörer. Wozu schreibt und druckt man sie also?“ Hierauf ist zu erwidern, daß ein guter Vorleser durch die verschiedene Intonation die einzelnen Reden verdeutlicht. Uebrigens werden tausendmal mehr Romane gelesen als vorgelesen, und es kommt hauptsächlich darauf an, daß jeder Leser sofort erkennt, was gesprochen ist und was nicht. Dies geschieht aber am besten durch die Gänsefüßchen. Das völlige Fortlassen dieser Zeichen, wie es im Feuilleton einiger Zeitungen üblich ist (auch in Paul Heyses Romanen sind sie fortgelassen), erschwert die Lektüre und kann zuweilen zu sonderbaren Verwechslungen Anlaß geben. Allerdings soll man auch mit den Gänsefüßchen keinen Mißbrauch treiben und in einem Dialog alle Reden nur mit zwei, nicht aber die Reden der zweiten Person mit vier Gänsefüßchen („„—““) versehen.

VII. Die Erzählung. Der Stil.

Die Kunst des Erzählens ist trotz der vielen, die da erzählen, nicht gar so häufig. Vor allem bei den Deutschen. Andere Nationen, besonders die Romanen, sind uns an Zahl großer Erzähler überlegen. Es liegt am erregbaren Blut, an der im ganzen Volk lebhafteren Phantasie, an der Sprache, sogar an den Sitten, Gewohnheiten. Der Deutsche ist an und für sich ruhiger, wortfarger, gebärdenärmer.

*) Allerhand Sprachdummheiten. 2. Ausgabe. Leipzig, Grunow, 1896. S. 240.