



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Der Roman

**Keiter, Heinrich
Kellen, Tony**

Essen, Ruhr, 1912

III. Der Stoff.

urn:nbn:de:hbz:466:1-33498

III.

Der Stoff.

Den S t o f f 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, sondern 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 gestorben ist.¹⁾

Die Stoffwahl eines jeden Dichters ist keineswegs eine freie, sondern sie hängt mehr oder weniger von der Weltanschauung seines Zeitalters ab. Er selbst wird ja, ohne es zu wissen, von seiner Zeit beeinflusst, und die Mitlebenden, für die er doch nun einmal arbeitet, wirken durch ihre Geschmacksrichtung unwiderstehlich auf ihn ein. Dem ersten Einfluß kann er sich nicht entziehen, weil der Wille dazu nie in ihm auftauchen 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 herauszugreifen, sondern stets muß er sich fragen: steht der Stoff im Einklang mit den Forderungen des Zeitalters? Ist

¹⁾ H. Mielfke: Der deutsche Roman, S. 10.

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 Denkweise unseres Zeitalters nicht entgegen streben, und deshalb ist „die Grundlage des Romans die erfahrungsmäßig erkannte Wirklichkeit“ (Vischer).

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 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 dieser 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 sich übersinnliche Gewalten 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 ihn fähig machen, die Forderung des Weltbildes zu erfüllen.

Es gibt drei Stoffgebiete, denen die einzelnen Motive angehören:

1. die äußere oder, wie Goethe sagt, die physische Welt. Äußere Motive sind: Intrige, Mißverständnis, Verfehlung, Nichtkennen usw.;
2. die innere Welt, die Goethe die sittliche nennt. Innere Motive sind: Leidenschaft, Affekt;
3. die dritte Welt, die Welt der Phantasien, Ahnungen, Erscheinungen, Zufälle und Schicksale.

Die drei Arten von Motiven treten fast nie einzeln auf. Sie sind zumeist miteinander vermischt, oft in der mannigfaltigsten Weise.

Früher waren bei den Romandichtern als Motive sehr beliebt: Kinderraub und Vertauschung, räuberische Überfälle, Zweikämpfe, Gefangenschaft und Befreiung (in den meisten Ritter- und Räuberromanen), Kämpfe zu Wasser und zu Lande, Verschwörungen und geheime Gesellschaften, freiwilliger oder gezwungener Eintritt ins Kloster, Angriffe gegen Mönchtum und Kirche, gewaltsame Entführung aus dem Kloster, Liebe zwischen Angehörigen feindlicher Geschlechter, Blutschande, geheimnisvolle Abstammung, Geister- und Gespensterscheinungen, Teufelsbündnisse, Zauberei und Wundervorgänge, Erwachen vom Scheintode, Wiederbelebung eines Toten, Eide und Verfluchungen, Wahnsinn, Streit um ein Erbe oder ein Vermögen (Erbstreit um ein Majorat), Staatsgeheimnisse u. dergl. m.²⁾

Auch jetzt noch werden als Motive sehr häufig gebraucht: Liebe und Ehe in ihren verschiedensten Formen und in ihrem Gegensatz von Sinnlichkeit und Sittlichkeit, Verführung eines Mädchens, Ehebruch, Mißheirat, religiöse Fragen und konfessionelle Gegensätze, Konflikte zwischen Wünschen und Gewissen usw.

²⁾ Selbst bei Heinse treten Motive des Abenteuerromans noch so zahlreich auf, als es nur die Handlung seiner Romane, die ihnen häufig ihren Fortgang verdankt, gestattet. Vgl. Dr. Edmund Rieß, a. a. O., S. 26—30.

1. Bedeutende und niedere Stoffe.

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 Armlichkeit, ja, Erbärmlichkeit eines großen Theils unserer Romane. Mancher glaubt, Romane zu schreiben sei nicht so schwer — das könne ein jeder, der ein wenig Erfahrung und einige Kenntniss 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, Unterschlagungen, Wechselfälschungen, Verführung, Ehebruch den Hauptinhalt so vieler Romane bilden, das kann vom Standpunkt der Ästhetik 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 feststellen. Als der englische Familienroman auch nach Deutschland eingeführt wurde, machten es die deutschen Nachahmer, wie sie es immer in solchen Fällen tun: anstatt sich innerhalb der von Richardson 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 Hermes, die Laroché, 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 Laroché 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 v. Voß, dessen Romane sich auch nur auszüglich kaum erzählen lassen. Grundzug aller dieser Romane ist eine erschreckende Natürlichkeit; mit Behagen wühlt der Verfasser in einem stinkenden Pfuhe, 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“. Mit was für Personen haben wir es da zu tun? Mit einem aus einem Ehebruch entsprossenen Prinzen; mit einem unehelichen Vagabunden; 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. Hackert sucht seine Mutter, und diese weiß ihn fern zu halten; verschiedene Personen stiften einen Bund, dessen geheimnisvolles Aussehen schließlich lächerlich wird. Temmes Romane spielen sämtlich in hohen und niederen Verbrecherkreisen. Königspreisgekrönter Roman „Durch Kampf zum Sieg“ bewegt sich in derselben Sphäre, zahlreicher anderer nicht zu gedenken.

a) Die Liebe.

Unzählbar sind die Romane, denen einzig und allein eine *L i e b e s g e s c h i c h t e* zugrunde liegt. Namentlich die französische Literatur ist daran sehr reich und sie hat auch die meisten anderen Literaturen dadurch beeinflusst.

Liebe und Heirat zwischen Angehörigen ungleicher Stände ist schon längst in der Literatur ein beliebtes Motiv.

Gegen die Scheidung der Stände, die in Frau Gottscheds „Ungleicher Heirat“ noch als ganz berechtigt anerkannt wurde, hatte seit Rousseaus „Neuer Heloise“ die Sturm-

und Drangperiode besonders im Drama ihre Angriffe gerichtet. „Der Hofmeister“ von Lenz, „Die Kindesmörderin“ und „Reue nach der Tat“ schleudern ihre Anklagen gegen die Bevorzugung gewisser Gesellschaftskreise, die dann ihren leidenschaftlichsten und dichterisch ergreifendsten Ausdruck in Schillers „Kabale und Liebe“ fand. Im Roman finden wir dieses Motiv vertreten im „Werther“ und in den Kämpfen, die in Millers „Siegwart“ Kronhelm um den Besitz von Therese führen muß. Im „Wilhelm Meister“ hat dann Goethe durch die dreifache Verbindung von Adligen und Bürgerlichen, die er im Roman vollziehen läßt, den Ausgleich der Stände ohne Leidenschaft vertreten. Dieser Zug hat vielfach auf die durch die „Lehrjahre“ hervorgerufenen Romane der Romantiker eingewirkt. De la Motte Fouqué zeigt den Einfluß „Wilhelm Meisters“ deutlich in seinem Roman „Alwin“, wo sich der adlige Held ohne irgendwelche ständische Bedenken mit einem bürgerlichen Mädchen verlobt.³⁾ Ehen zwischen Unebenbürtigen kommen bei de la Motte Fouqué aber nicht vor.⁴⁾

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 e r verheiratet, s i e nicht, oder s i e ist verheiratet und e r 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

³⁾ Der Dichter selbst hat in seiner dritten Ehe eine Bürgerliche als Gattin heimgeführt.

⁴⁾ Dr. Lothar Jenthe, a. a. O., S. 80.

man dann noch die Verschiedenheit der Stände, des Alters, der Temperamente usw. unterscheidet, 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 Ver-

hältnis 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 ergibt 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 noch einen ganzen Roman 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, Fenillet, Maupassant und andere erzählt, aber Bourget weiß der Sache doch eine neue Seite abzugewinnen, und das ist das pathologische Element. Malclercs Liebe ist eine Abart der krankhaften Liebe, 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 Malclerc 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 Malclercs 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 Frau Malclerc eine viel weniger neugierige Evastochter sein als manche andere Frau, die solche Tagebuchblätter schon bald entdeckt hätte.

Während manche Romandichter die Liebe als das höchste Menschenglück darstellen, verfällt der pessimistische Turgenjew in den entgegengesetzten Fehler. Bei ihm ist es die Liebe, die dem Menschen das Glück aus der Ferne verlockend zeigt, aber es ihn nie erringen läßt. Glücklich derjenige, der dann nicht mit leichter Hand die Sitte zerbricht, sondern still in den Hafen der Entfugung steuert. Die Liebe erhebt den Menschen nicht, sie wird zum tödlichen Gift, gegen das wir widerstandslos sind. Es ist ein Kampf, der den einen zum Sklaven des andern macht und alle Lebensenergie erschlaffen läßt.⁵⁾

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 Bartels⁶⁾ 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 Hervorzerrn des geschlechtlichen Moments im allgemeinen ohne innere Notwendigkeit. Daß Judith dem Holofernes als Weib und nicht als bloße „Heldin“ entgegen-

⁵⁾ E. Borkowsky: Turgenjew. Berlin, Ernst Hofmann & Cie., 1903. S. 125.

⁶⁾ Deutsche Heimat. 4. Jahrgang 1900/1901. Heft 47. S. 663 f.

treten mußte, und daß Maria Magdalenens 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 Clara Diebig es für zufällig, wenn ihr „Weiberdorf“ bisher 26 Auflagen erlebt hat, während andere ihrer Werke noch bei der 5. stehen?

b) Andere Stoffe.

Ein echter Dichter beschränkt sich nicht auf Liebesgeschichten. Es gibt eine Menge anderer interessanter Stoffe auf der Welt, die einer dichterischen Behandlung so würdig sind, wie die Liebe. Sogar Bleibtreu sagt in seiner „Revolution der Literatur“ (S. 36): „Neid, Haß, Ruhmsucht, strebende Ehrgeier, 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“⁷⁾: „Im Mittelpunkt alles geistigen und künstlerischen Lebens steht auch für mich der M e n s c h , immer wieder der Mensch, dies herrlichste Gottesgeschöpf, dieser Edelkristall, worin sich tausend-

⁷⁾ Leipzig, G. H. Meyer, 1901. S. 215 f.

fältig und wunderbar die Sonne Gottes spiegelt. Und die Städte werden wir nicht mehr verlassen, um in Dörfern uns auszubreiten,⁸⁾ 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 uns endlich p o s i t i v 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: M e n s c h e n v o n P h a n t a s i e , M e n s c h e n v o n G e m ü t , M e n s c h e n mit Kinderherzen und Manneswillen, Menschen voll Fabulierungsfreude und Verklärungskraft. Was sollen die mit euren ewigen Ehebruchsproblemen 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.“

e) Kriminal- und Detektivgeschichten.

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. In der Regel gehören Kriminalromane zu einer untergeordneten Gattung der schönen Literatur. Die Art und Weise,

⁸⁾ „Die Städte sind das Grab des Menschengeschlechtes“, hat Jean-Jacques Rousseau mit der ihm eigenen Übertreibung behauptet. Und der Wunsch „Rückkehr zur Natur“ ging damals in tausend Ausstrahlungen durch Europa, von Pestalozzi und Herder bis tief hinein in unsere literarische Sturm- und Drangperiode.

wie Verbrechen entdeckt und ihre Vorbedingungen aufgespürt werden, kann zwar unter Umständen zu den menschlich bedeutungsvollen Geschehnissen gerechnet werden, aber sie gehört durchaus nicht immer dazu.

Levin Schücking sagt mit Recht in „Märtyrer oder Verbrecher“ (Immortellen, S. 99), das Verbrechen sei dichterisch nur verwertbar, „wenn eine gewisse Größe in der Tat liegt, weil sie eine Tat persönlicher Aufopferung ist, oder wo der spontane Affekt einer berechtigten Leidenschaft zu ihr hinreiß.“ Er selbst ist allerdings dieser Theorie durchaus nicht immer gefolgt, denn Mord, Betrug, Unterschlagung, Entführung und Verbrechen aller Art spielen in seinen Romanen eine ungewöhnlich große Rolle.

Conan Doyle hat die Figur des genialen Privatdetektivs Sherlock-Holmes geschaffen, die bei den Lesern von Kriminalromanen so berühmt wurde und mancherlei Nachahmungen hervorrief. Er hatte aber schon einen Vorgänger in dem amerikanischen Dichter Edgar Allan Poe, in dessen „Seltsamen Geschichten“ der Detektiv Auguste Dupin ähnliche Heldentaten vollbringt. Conan Doyle, der „klassische“ Autor der Detektivgeschichten, hat eine ungeheure Erfindungsgabe und wendet alle nur denkbaren Mittel an, um ein kriminalistisches Thema kompliziert zu machen und zu entwirren. Der von ihm erfundene Detektiv Sherlock Holmes, der wunderbar, fast übermenschlich begabt ist, wurde eine vollstümliche Figur in England und ist auch in anderen Ländern längst bekannt⁹⁾.

⁹⁾ Dr. E. Dowinkel: Der englische Roman der Gegenwart. Mettmann, Hugo von der Heyden, o. J. S. 24 f. — Die Kölnische Zeitung schrieb 1908: Es ist sicher, daß das gegenwärtige Europa an einer Krankheit leidet, die man den „Sherlockismus“ nennen kann. Mögen sich die Ärzte darauf einrichten; sie werden, wenn sie die ersten Anzeichen des Übels übersehen haben, später um so mehr zu tun bekommen. Der Sherlockismus ist eine literarische Krankheit, ähnlich der Werthermanie und dem romantischen Byronismus. Er tauchte auf, als das Publikum an der naturalistischen Ware keinen Geschmack mehr, aber einen um so unbändigeren Durst nach Abenteuern empfand, den die gebildeten Literaten ihm vergebens hinwegzudisputieren suchten. Diese standen vor dem Sherlockismus ratlos und die Hände ringend... Das Publikum, dies ungehorsame Kind, wollte wieder einmal durchaus anders. Es begeisterte sich für den edlen Detektiv Sherlock Holmes, der alles sieht, alles hört, der durch dreißig bunte Westen hin-

Daß gerade in neuerer Zeit die Kriminalromane überhand genommen haben, ist ein schlechtes Zeugnis für den literarischen Geschmack des Publikums. Im Kriminalroman ist der Hauptgegenstand das Verbrechen, beziehungsweise der Kampf zwischen Verbrecher und Verfolger. Das Interesse wird hauptsächlich dadurch wach gehalten, daß die Ereignisse uns in einer Reihenfolge vorgeführt werden, die die Aufklärung erst am Schlusse bringt.

Der von E. A. Poe geschaffene moderne Kriminalroman steht zur Zeit so in Blüte, daß er sogar dramatisiert auf die Bühne vorgedrungen ist. Allerdings wurde schon früher gelegentlich in Erzählungen und Märchen versucht, eine anscheinende Unmöglichkeit durch analysierende Beobachtung zu lösen, aber erst in neuerer Zeit wurde diese Methode zum System erhoben. Die Technik des modernen Kriminalromans ist beinahe feststehend. Der erste Grundsatz heißt: Mißtraue dem Indizienbeweis! Er mag noch so umfassend sein, noch so sehr alle Wahrscheinlichkeiten abwägen und sie beinahe in Tatsachen umprägen, eine Möglichkeit bleibt doch noch immer, daß es auch anders gewesen sein könnte. Eine etwaige Lücke im Indizienbeweis zu verdecken und im geeigneten Momente aufzudecken, das ist die Kunst des modernen Kriminalromans. Deshalb kann man bei der Lektüre eines solchen mit Sicherheit annehmen, daß der auf den ersten Blick hin am kompromittiertesten erscheinende nicht der Täter ist. Vielfach benutzt wird der Trick, daß der wahre Schuldige gleich am Anfang erwähnt und mit unbedeutenden Worten gestreift wird, um gleich darauf in der Versenkung zu verschwinden, aus der er dann im geeigneten Moment erscheint. Wer viele Kriminalromane gelesen hat, wird schon nach den ersten Seiten fast

durch bemerkt, ob man an der fünften Rippe einen Leberfleck von 3 Millimeter Durchmesser hat, und der stets nur für das Gute seinen nie fehlenden Revolver zieht. Denn, das ist die Hauptsache, in den Sherlock-Holmes-Romanen und -Dramen muß sich immer das Laster erbrechen (gehörig!) und die Tugend sich mit Würde an den Tisch setzen. Zugleich kam damit ein ganz anderes Interesse an der Polizei- und Verbrecherwelt auf, als man es noch vor zehn Jahren kannte. Die Taschendiebe und ihre „Fürsten“ (!!) veröffentlichten ihre Memoiren, die reizend abgingen; in Newyork führte ein Theater Einbrecher und „Geldschranksnacker“ in voller Tätigkeit vor.

immer auf Grund dieser Regel den wahren Täter zu nennen imstande sein.

Eine weitere Eigenart des modernen Kriminalromans besteht darin, daß zunächst irgend eine wichtige Tatsache auf Grund besonderer Kenntnisse in der Chemie, Botanik, Mathematik, besonders aber der Medizin enthüllt wird. Namentlich die sogenannten Detektivs zeigen zuweilen ganz erstaunliche Kenntnisse.¹⁰⁾

So sehr auch diese Romane als psychologisch ausgegeben werden, sie beruhen doch schließlich nur auf Außerlichkeiten und spekulieren lediglich auf das Interesse des Publikums für abenteuerliche Geschichten. Jedenfalls ist ein realistischer Kriminalroman, der uns die Entstehung und Ausführung des Verbrechens naturwahr schildert und uns einen tiefen Einblick in menschliche Leidenschaften tun läßt, höher zu bewerten, als ein Roman, der uns durch seine packenden Detektivkniffe und seine lediglich auf Spannung berechnete Anordnung der Ereignisse zu fesseln sucht.

Auf der niedersten Stufe der Stoffwahl stehen die K o l p o r t a g e r o m a n e, die ihres ungeheuren Einflusses wegen wohl eine eingehendere Besprechung verdienen. Der Kolportageroman ist ein Kind der Zeit im eigentlichen 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 Krautauer Klosteraffäre im Jahre 1870 eine Menge dieser Liefersungswerke hervor, die über die grauerregenden 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 gewisse Romanschriftsteller nichts eiligeres zu tun, als diese Maßregel der Regierung auch dichterisch zu motivieren. Später

¹⁰⁾ Alfred Lichtenstein: Der Kriminalroman. Eine literarische und forensisch-medizinische Studie mit Anhang: Sherlock Holmes zum Fall Hau. (Grenzfragen der Literatur und Medizin in Einzeldarstellungen, herausgegeben von Dr. S. Rahmer. 7. Heft.) München, Ernst Reinhardt, 1907.

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 „todesmütiger Verteidiger“ Zola, der „Millionenräuber Grünenthal“ in neuerer Zeit in Zehnpfennigheften ausgeschlachtet wurden. Über 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 Osterreich, 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 usw. 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. Ein in 100 Hefen erschienener Kolportageroman führt den schönen Titel: „Räuberhauptmann Hans Jagenteufel, genannt der rote Satan, und die schwarze Marie, die Tochter des Scharfrichters von Prag“ (1907).

Während früher Indianer-, Seefahrer- und Goldgräbergeschichten von der Jugend verschlungen wurden, sind in neuester Zeit Räuber-, Kriminal- und Detektivgeschichten massenhaft unter die Jugend und das Volk gebracht worden. Ihre Helden sind die „berühmten“ Detektive Sherlock Holmes, Nick Carter, Pinkerton u. a.

Hätten diese Geschichten nur die Aufdeckung und Bestrafung menschlicher Schandtaten zum Zweck, so ließe sich über ihre Daseinsberechtigung noch reden, aber sie schildern mit großer Umständlichkeit und mit sichtlicher Vorliebe auch das Verbrechen selbst und seine Vorbereitung und Ausführung. Die List und Schlaueit, die Rücksichtslosigkeit

und Brutalität des Verbrechers wird so erzählt, daß dadurch nur die niedrigsten Triebe im Menschen geweckt werden können.

Schon aus den Titeln kann man den gräßlichen Inhalt ersehen. In der Nick-Carter-Sammlung tragen z. B. die Nummern 45 bis 49 folgende Titel: Dr. Quartz, ein Teufel in Menschengestalt; Eine Schreckensnacht im Grand-Hotel; Die Abenteuer eines Geheulsten; Das geheimnisvolle Skelett; Das Gespenst im Irrenhaus.

Welcher haarsträubende Unsinn in solchen Geschichten zusammengeschrieben wird, kann man z. B. aus folgender Inhaltsangabe ersehen. Die junge Gattin eines Professors in Boston fröhnt perversen Neigungen zu ihrem eigenen Geschlecht. Bei einem galanten Abenteuer in einem Hotel setzt sie sich auf ein Sofa, das plötzlich in die Tiefe verschwindet, wo sie abgeschlachtet und ihr Fleisch zu Würstchen verarbeitet wird. Am andern Tage ißt der Professor in einem Restaurant, und findet in einem Würstchen den Trauring seiner verschwundenen Frau. Hierdurch kommt er auf die Spur des Verbrechens, das dann aufgedeckt wird.

In der Ausstellung, die der Dürerbund zur Bekämpfung der Schundliteratur in verschiedenen Städten veranstaltet hat, findet sich folgende originelle Statistik:

In Karl Mays Roman „Waldröschen oder die Verfolgung rund um die Erde, Enthüllungsroman über die Geheimnisse der menschlichen Gesellschaft“ (erschieden in 109 Lieferungen, 2612 Seiten) werden 2293 Menschen getötet. Davon werden erschossen rund 1600, skalpiert 240, vergiftet durch Gift oder Gase 219, erstochen 130, mit der Faust niedergeschmettert 61, ins Wasser geworfen 16, dem Hungertod preisgegeben 8, hingerichtet 4, den Krokodilen lebend zum Fraß vorgeworfen 3, an einem Baum über dem Krokodilteich aufgehängt (zwei Männer und eine Frau) 3, durch Gift wahnsinnig gemacht 3, durch Ausschneiden des Bauches getötet 2, den Ratten zum Fraß vorgeworfen 1, geblendet und auf ein Floß gebracht 1, lebend in die Erde gegraben 1, erdroffelt 1. Ferner werden Menschen als Sklaven nach Afrika verkauft 2, durch Faustschläge betäubt 23, durch Würgen betäubt 12, durch Kolbenhiebe betäubt 12, durch Fußtritte verletzt 30, geknebelt 10, mit dem Dolche gestochen 6, 2 Menschen die Hände abgeschlagen, eine Frau genotzüchtigt, 4 Frauen verführt, einem Menschen 50 Stockhiebe erteilt, Männer gefoltert 3, geblendet 3, bis zum Wahnsinn gekitzelt 2, am Kronleuchter erhängt 1, ein Kranker im Schnee zum Sterben ausgelegt, einem Manne ein Loch in den Kopf gebohrt, einem Manne bei

lebendigem Leibe Nase und Ohren abgeschnitten und die Kopfhaut abgezogen. Weiter kommen vor: Ohrfeigen 26, Raub und Diebstahl 11, Leichenschändung und Leichenraub 8, Selbstmorde 6, Menschenraub 2, Meineid 1, eine genau beschriebene Steinoperation, eine Heilung eines Rippenbruches durch Fußtritte.

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, eine ungeheure, täglich wachsende Ausbreitung erlangt. In den Hütten der Armut, in den Arbeiterwohnungen, in den Familien der kleinen Handwerker, überall finden wir die bunten Hefte, deren äußere Erscheinung für den gebildeten Geschmack ebenso widerwärtig ist wie der Inhalt.“¹¹⁾

¹¹⁾ 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. Vgl. ferner Dr. Ernst Schulze: Die Schundliteratur, ihr Vordringen, ihre Folgen, ihre Bekämpfung. Halle, Buchhandlung des Waisenhauses, 1909. — Walter Curszinsky: Etwas vom deutschen Hintertreppenroman. Westermanns Monatshefte. Dezember 1910. S. 401—404. — J. Kössler: Der Kampf der Schule gegen die Schund- und Schmutzliteratur. Düren, Wilh. Solinus, 1909. — Hermann Schachenmann: Jugendschutz gegen Detektivromane und Kinematographen. Hans Muggli: Volk und Ju-

d) Niedere Stoffe überhaupt.

Es wäre unsinnig, die Forderung aufzustellen, daß Krankheiten des Körpers oder der Seele, mit welchem letzterem Ausdruck man halb mit Recht, halb mit Unrecht das Verbrechen hat charakterisieren wollen, niemals Gegenstand dichterischer Behandlung im Roman oder Schauspiel sein dürften. 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.¹²⁾

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 umhüllt, 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 Lüstlings 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 *g e m e i n e B e g e b e n h e i t e n* zum *H a u p t i n h a l t* 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

gend in Gefahr. Ein Beitrag zur Bekämpfung verderblicher Literatur. Bern, A. Francke, 1909. — Karl May ein Volkserzieher? Eine dringende Abwehr zum Schutze unserer Jugend gegen die Verherrlichung Karl Mays. Von Dr. Karl Wilker. Langensalza, Beyer und Söhne, 1910. — Dr. Arthur Schimmelpfennig: Beiträge zur Geschichte des Kriminalromans. Ein Wegweiser durch die Kriminalliteratur der Vergangenheit und Gegenwart. Dresden, Moewig u. Höffner, 1908.

¹²⁾ Fritz Friedmann: Verbrechen und Krankheit im Roman und auf der Bühne. Berlin, Paul Wiesenthal, 1889, S. 7.

„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.

Als moderner Realist geht Fontane auch den heikelsten Problemen nicht aus dem Wege, aber er hat ein bewundernswertes Talent, selbst die verfänglichsten Situationen so zu schildern, daß das Gefühl für das Sittliche und Wohlanständige nicht verletzt wird.

An sich unbedeutende Stoffe muß der Dichter zu heben suchen. Freytag schildert in „Soll und Haben“ nicht, wie es so nahe lag, die Jagd nach Besitz, sondern das Glück einer allseitig geordneten Tätigkeit. Umsichtiges Streben hält den Menschen aufrecht, die Geldgier richtet ihn zugrunde. Der Freiherr in seinen unüberlegten 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 den polnischen Aufstand 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.“¹³⁾

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.¹⁴⁾

Wie weit aber darf der Dichter in der Schilderung gewisser Gegenstände und Verhältnisse gehen? „Diese Grenze genau zu bestimmen, sagt G. Gietmann,¹⁵⁾ 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, ungescheut gebraucht werden. Hier trifft die Bemerkung zu, daß die Romane, sogut 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 vor-

¹³⁾ Spielhagen: Vermischte Schriften.

¹⁴⁾ Erwin Bauer, a. a. O., S. 45.

¹⁵⁾ Poetik, S. 525. Vgl. auch Alois Stockmann, S. J.: Der Roman und die Moral. Stimmen aus Maria-Laach. 1909, 10. Heft. S. 491 bis 502. — Peladan: De la morale dans le roman. Le Figaro, Supplément littéraire, 1910, No. 20.

getragen 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 i r g e n d jemand stoßen, wobei man sich e t w a s denken, was man mißbrauchen f ö n n t e. 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.“

Walter Scott konnte an seinem Lebensabend und angesichts des Todes nicht umhin, seiner Freude Ausdruck zu geben, daß er nie eine Zeile geschrieben habe, die dem unverdorbenen Leser zur Versuchung und Verführung in Unreinheit zu dienen vermocht habe.

e) Idealismus und Realismus.

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 Annahme 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 d e r K ü n s t l e r n a c h d e m M o d e l l a r b e i t e n , d. h. v o n d e r W i r k l i c h k e i t a u s g e h e n , d i e W i r k l i c h k e i t v o r A u g e n h a b e n m ü s s e ; 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 Überzeugung war ich immer der Meinung Fritz Reuters, daß man nur solche Geschichten gut erzählen könne, die man entweder

selbst erlebt, oder doch schon von solchen gehört habe, die dabei gewesen sind. Und welche theoretischen und praktischen Konsequenzen ich denn sonst noch aus meinem Fundamentalsatze 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 genug zu tun, 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.“¹⁶⁾

Balzac sagt in der Einleitung zu seiner „Comédie humaine“: „Wenn man die ganze Gesellschaft schildert, sie in der ungeheuren Weite ihrer Bewegungen erfaßt, 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 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.“

Man wähle nur solche Stoffe, die man beherrscht. Ein Schriftsteller, der nie in aristokratischen Salons verkehrt hat,

¹⁶⁾ Magazin für Literatur. 1895. Nr. 1. Wieder abgedruckt in den Neuen Beiträgen. S. X f.

schildere auch nie das Leben der vornehmen Welt. „Ich bin der 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.“¹⁷⁾

Rosegger sagt in seinem Werke „Am Wanderstabe“: „Ich gehe als Schriftsteller einen Weg, der nicht viel betreten ist, ich weiß aber nichts Besseres, als mir treu zu bleiben. Nicht alles, was wahr ist, ist wert, vom Poeten aufgeschrieben zu werden, was er aber aufschreibt, soll wahr sein. Und dann soll er noch etwas dazu tun, das veröhnt und erhebt, denn wenn die Kunst nicht schöner ist als das Leben, hat sie keinen Zweck. Furchen ziehen durch die Äcker der Herzen, daß Erdgeruch aufsteigt, dann aber Samen hineinlegen, daß es wieder grüne und fruchtbar werde, so wollte ich's haben.“

Der schweizer Erzähler J. C. Heer bekennt in ähnlichem Sinne: „Ich zeichne gern Männer, die mit dem Schicksal kraftvoll im Streit liegen, noch lieber durch die Hoheit ihrer Liebe geadelte Frauen, denn beides habe ich dem Leben zu danken, Vorbilder für starke Männer wie für gemühtiefe Frauen; ich lasse meine Gestalten aber gern irren, schuldig werden, leiden, denn das Leben hat auch mich nicht immer sanft gefaßt, ich führe meine Menschen nicht stets zum Glück, aber diejenigen, die mir lieb sind, zum Frieden des Herzens, der mehr ist als die flüchtige Aufwallung des Glücks. Ich war Lehrer, aber als Schriftsteller möchte ich kein Schulmeister, sondern ein Dichter sein; nur erachte ich mein Ziel erst als erreicht, wenn freie ethische Ströme durch mein Werk gehen, wenn der Leser es mit dem sonntäglichen Gefühl aus der Hand legt, wie achtungswürdig, wie heilig das menschliche Leben ist und seine Krone: die Liebe!“

2. Interessante Stoffe.

Der Dichter muß auf das Publikum Rücksicht nehmen, dessen Urteil er sein Werk unterbreitet. Der Stoff muß deshalb anziehend sein, nicht aber soll das Ganze lediglich auf Spannung oder die Befriedigung niederer Triebe berechnet sein.

¹⁷⁾ Neue Beiträge. S. 45.

Romane, die uns so in Spannung versetzen, daß wir nur die Lösung zu erfahren streben, mögen ein interessantes Lese-
futter sein, — künstlerisch sind sie ohne Belang. Der wirkliche
Dichter versteht es, das Sympathische mindestens ebenso stark
wirken zu lassen wie die Spannung. Behagen und Unruhe
schließen einander aus.

Der Moderoman spekuliert zumeist auf den Sinnenkitzel.
Er sucht das Unterhaltungsbedürfnis fast nur durch pikante Vor-
gänge zu befriedigen. Von diesen Auswüchsen hält sich der
echte Dichter fern.

Das Publikum ist 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 Werken unserer großen Dichter das
packende Interesse voraus hat. Der kleinere Teil hingegen hält
sich nur an das, was ihm aus den Händen der ersten Schrift-
steller geboten wird. Wie soll 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 Kunst-
werk —

Mach es wenigen recht! Vielen gefallen ist schlimm!

Das sind Worte, die schon manchem Dichter als Richt-
schnur dienten und zum Troste gereichten. Denn wer der großen
Masse gefällt, hat selten die hohen Ziele der Kunst im Auge
behalten. „Wenigen gefallen,“ lautet Schillers Rat. Er ver-
steht unter diesen „Wenigen“ jene kleine Gemeinde, deren Ziel
d e r K u l t u s d e s S c h ö n e n ist; jene wenigen, die das
Schöne mit offenen Armen aufnehmen, unbekümmert, von
welcher Seite es kommt; jene wenigen, die die Bildung der
Zeit in sich aufgenommen haben und nicht allein lesend zu ge-
nießen, sondern auch das Gelesene selbsttätig zu durchdenken
verstehen und so doppelt genießen. Einem solchen Leserkreise
wird er aber nur dann gefallen können, wenn s e i n S t o f f
i m e d e l s t e n Sinne des Wortes interessant ist.

Interessant wird er zunächst sein, wenn er eine hin-
reichende Fülle anziehender Begebenhei-

ten enthält. Eben weil dem Romandichter die kunstvolle Entwicklung 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 er der inneren Entwicklung das Gegengewicht halten kann.

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 man wird ihm heute wohl kaum noch beistimmen, wenn er als Beispiele dieser Art „Tristram Shandy“ und „Die neue Héloïse“ anführt. Wer wird noch mit freudigem Behagen Richardsons langausgesponnene Seelengemälde lesen können? Ja, wer, der nicht gewohnt ist, die „erhabenen Schöpfungen“ des Genies stets ohne jeden Vorbehalt zu loben — wer kann behaupten, daß Rousseaus „Héloïse“ ihn in allen Teilen fessele? „Denn menschliche Phantasie will nun einmal ihr Recht, auch sie will anmutig beschäftigt, geschaukelt und geschmeichelt sein, und das geschieht nicht, indem man, auch mit kundiger Hand, eine Seele Faser für Faser zergliedert oder unser Nachdenken in kopfzerbrechende Probleme verwickelt.“¹⁸⁾ 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.

¹⁸⁾ 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.¹⁹⁾

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 Chagrinsleder gelangt, dem die Eigenschaft innewohnt, seinem Besitzer jeden Wunsch zu erfüllen. Das Stückchen verkleinert sich aber nach 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 aufsuchen,²⁰⁾ 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 „Problematischen Naturen“

¹⁹⁾ Dr. Benno Diederich: Von Gespenstergeschichten, ihrer Technik und ihrer Literatur. Leipzig, Schmidt und 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 Klinke: E. T. A. Hoffmanns Leben und Werke. Vom Standpunkte eines Irrenarztes. Braunschweig, Rich. Sattler, 1904.

²⁰⁾ Fischer, a. a. O., 1305.

und „Die von Hohenstein“ die Revolution von 1848; in Brachvogels „Friedemann Bach“ der siebenjährige Krieg. Dem historischen 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 die Einblicke in das Leben des Adels. Nicht selten sind beide Abkömmlinge irgend eines hohen Herrn und entpuppen sich später als Nefte 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 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 Rauschen seidener Kleider und das Knallen 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 ver-

schwinden, 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 war Spielhagen einer der bekanntesten. Er entwarf in seinen Romanen Gemälde voll bestrickender Reize, voll außergewöhnlicher Zustände. Auch Auerbach, Freytag 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 Thaliens trefflich in ihren Romanen verwendet, Brackel in ihrem Roman „Die Tochter des Kunstreiters“ den Adel der Akrobaten. Die Zigeuner und ihre herumschweifende Lebensweise wirken vortrefflich in dem „Sonnenwirt“ und „Schillers Heimatsjahren“ von Kurz, in Brachvogels „Friedemann Bach“, in Dindlages „Tollen 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 Leserschaft. 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 Romantik; das Strafgesetzbuch und die Polizei sind Todfeinde dieser Romantiker. Nur die Bauernfänger spielen in den Kolportageromanen 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 usw. 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, hervorgebracht durch die Engländerin Anna Radcliffe und von den Deutschen eifrig gepflegt, kennt hierin kein Maß. Von Anna Radcliffe sagt George Sand: „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.“²¹⁾ 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 Amboss“. Wie leicht wäre es nicht dem Dichter geworden, auf der Ostsee-Insel des wilden Zehren den ganzen Apparat eines Ritter-Romans 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). Erinnerung sei nur an Mignon in Goethes „Wilhelm Meister“; an Flämmchen in Immermanns „Epi-
gonen“; an Berger und Czika in Spielhagens „Problematischen 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 gefährlich er Weg ist es, den der Dichter wandelt! Wie nahe liegt ein Übermaß! Wie leicht wandelt er das Ungewöhnliche in das Gespenstische, das Außerordentliche in das Schauerliche um! Wie

²¹⁾ *Consuelo*. 2. Band, 16. Kapitel.

leicht wird das Edelgeistige zum fragenhaft-Dämonischen! Man vergleiche nur die Gestalten Hoffmanns mit denjenigen anderer 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 den Bereich des Ungewöhnlichen gehören, denn der Roman geht dann gar zu leicht ins Unnatürliche, Schauerliche über. Oder wäre Jean Paul mit der Romantik eines Hoffmann („Eliriere 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 untren gewordene Gatten und Liebhaber, natürliche Söhne und Töchter. Wenn es im Leben auch toller zugehen kann, als im tollsten Roman, so überschreitet ein solches Zusammentreffen skandalöser Geschichten denn doch die Grenze des Erlaubten.

Indessen muß man die Hyperromantik eines Romans manchmal der Nationalität des Dichters zugute halten. Was würde es nutzen, den Franzosen die Ungeheuerlichkeiten ihrer romantischen Romane zu beweisen? Der französische Roman-dichter „malt eben aus einer ganz andern Farbenschachtel“ als der deutsche, und der französische Romanleser vermag mit deutscher Unterhaltungslektüre seinen Lesehunger nicht zu stillen. Während im „Moniteur“ eine Übersetzung von „Soll und Haben“ nur mit Mühe zu Ende gebracht werden konnte, weil das Publikum protestierte, wurden Hoffmanns Schauer-geschichten (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 so bald 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 seufzt 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. Jofai bestellte deshalb ein Gewitter und schickt ihr einen Blitzstrahl auf den Hals.

Das ist Romantik! Die Werke des ordnungslosen ungarischen Genies sind reich an ähnlichen Szenen, die allerdings zum großen Teil auf Rechnung der Nationalität zu schreiben sind. Es wird wohl nicht nötig sein, weitere Beispiele aus Sues und Hugos Werken herauszugreifen.

Edgar Poe war ein Meister der Kunst, Sensation zu erregen, den Leser durch Außergewöhnliches zu packen und ihn durch alle Stadien der Spannung, der Furcht und des Grausens zu heizen.

Einige Dichter suchen ihre Romane dadurch interessant zu machen, daß sie als Schauplatz der Handlungen entfernte Weltteile wählen, die durch ihr geringes Bekanntsein 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 Sealsfield, Gerstäcker, Armand, Cooper, Marryat, Balduin Möllhausen, Karl May und manchen andern.

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.

Neuerdings mehren sich wieder die Stimmen derer, die etwas Romantisches im Roman wünschen.²²⁾ Es läßt sich nicht leugnen: Die guten alten Romane fesseln uns durch die darin geschilderten Vorgänge, während es unter den neueren recht viele gibt, die künstlerische Ziele anstreben, aber völlig langweilig sind. „Wenn der Roman sich wieder ein wenig auf seinen Ursprung besinnt und auf den des Wortes romantisch — schwerlich wird es ihm und uns zum Schaden gereichen.“

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

Vor allem studiere der Dichter 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 Wirklichkeit. Die Kreise, in denen der Held sich bewegt, sind der nüchternen Wirklichkeit 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 Gemäldefalon, 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 Vagabunden 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 ein Bild heiteren Genusses an: 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,

²²⁾ Prof. Dr. Richard M. Meyer: Vom Romantischen im Roman. Velhagen & Klasing's Monatshefte. 27. Jahrgang. 2. Band, S. 289 bis 292.

dessen zahlreiche Romane frei sind von Überspanntheit. 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 Verwicklungen günstig ist.

Walter Scott zeigt uns von Menschen und Städten, Gegenden und Sitten die pittoresken Seiten und benutzt dazu die Hilfsmittel von Wechsel, Kontrast, Überraschung, Stimmung ganz wie es der englische Landschaftsgartenkünstler tut.²³⁾

Spielhagen legte auf die Stoffwahl ein besonderes Gewicht. 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.

„Es gibt problematische Naturen, die keiner Lage gewachsen sind, in der sie sich befinden und denen keine genug tut. Daraus entsteht der ungeheure Widerstreit, der das Leben ohne Genuß aufzehrt.“

Dies ist das Motto des Spielhagenschen Zeitromans „Problematische Naturen“. Der Sinn der Goetheschen Sentenz soll in erster Linie in der Person des Dr. Oswald Stein verkörpert werden. Dr. Stein ist Hauslehrer bei pommerschen Adligen, aber er ist kein Hauslehrer gewöhnlicher Art, sondern er hat aristokratische Allüren, er ist schön, geistreich und ist ein Don Juan. Ein solcher Hauslehrer mag wohl einmal vorkommen, aber er ist doch stark für den Roman zugestuzt, jedenfalls viel stärker, als es unserm Geschmack entspricht. Ein Duell mit dem Leutnant (ebenfalls ein Lebemann), der für die Tochter des Hauses in Aussicht genommen ist, wirft Dr. Stein aus Schloß Grenwitz in das Lehrerkollegium der benachbarten Gymnasial- und Universitätsstadt, aber durch eine neue Lieb-

²³⁾ Otto Ludwig, 6. Band, S. 247.

schaft verliert er seine Stelle wieder. Zuletzt läßt Spielhagen seinen Kavaliere-Pädagogen auf den Barrikaden der Revolution von 1848 den Tod finden, und dieses Ende soll uns mit seinen problematischen Lebenstendenzen ausfühnen. Wir vermögen uns aber innerlich in keiner Weise für ihn zu erwärmen. Derartige Kavaliere, für die man einst in Romanen schwärmte, lassen uns heutzutage herzlich kalt, und wir vermögen in Dr. Stein weiter nichts als eine verfehlte Abenteuerexistenz zu erkennen.

„In Reih und Glied“ (1866) ist ebenso wie „Problematische Naturen“ ein Zeit- oder Tendenzroman. Die Hauptperson, der Arzt Leo, ist eine Natur wie Oswald Stein und schwankt zwischen den beiden damals herrschenden Richtungen, die vertreten sind durch den Gymnasiallehrer Walter, einen Liberalen, der eine Besserung der gesellschaftlichen und politischen Ordnung durch die vom Volke ausgehenden Umwandlungen und Reformen erhofft, und den Volksschullehrer Tusky, eine Bauernhauptmannsnatur, der durch gewaltsamen Niedersturz des Bestehenden Freiheit und Gleichheit aller herbeiführen will.

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. Überall dasselbe Spiel, Wagen, Gewinn oder Verlust. Freytag hat deshalb keineswegs den Kaufmann in seinem Wirkungsbereich *a l l e i n* zum Vorwurf gewählt, sondern den Helden hinaus geführt in ganz andere Regionen, um zu zeigen, daß ein kräftiger Geist auch andern Verhältnissen gewachsen ist.

Die Poesie des Soldatenlebens hat Detlev von Liliencron in seinen „Kriegsnovellen“ wiedergegeben. Disziplin und Pflichterfüllung, Kameradschaft und Opfermut, den Humor des Lagerlebens und die Schrecken der Schlacht schildert er mit bewundernswerter Kunst.

Gerade die neuere Romanliteratur beweist, wie un-
gemein groß die Zahl der interessanten Stoffe ist, die sich
dichterisch verwerten lassen. Wer sie alle aufzählen wollte,
müßte einen Abriß der Geschichte des modernen Romans
geben.

3. Ein Stück Weltbild.

Der Mensch denkt, fühlt und handelt nur im Verbande
mit seinen Zeitgenossen, darum muß sich im Roman auch ein
Kulturgemälde des Jahrhunderts entrollen.²⁴⁾

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 be-
stimmte 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, Schrift-
steller, Soldaten, Adelige — allein genommen werden und sich
beständig in diesem Kreise drehen, sondern auch andere Kreise
der Gesellschaft berücksichtigen, falls Idee und Stoff dies zu-
lassen.

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 ge-
quälten 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 Um-
fassen des Lebens erfordert. Selbstverständlich wird stets eine
bestimmte Richtung vorwiegen — diese aber muß mit vielen
andern in Beziehung gesetzt werden. So spielt die Handlung in

²⁴⁾ J. Mähly, a. a. O., S. 5.

„Soll und Haben“ nicht ausschließlich in Kaufmannskreisen. 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. 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 Familienromane; 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.

Conrad Ferdinand Meyer bezeichnet als seine „Hauptforce“ einen „großen humanen Hintergrund, den Zusammenhang des kleinen Lebens mit dem Leben und Ringen der Menschheit“.

In seinen Seldwylser Novellen hat Gottfried Keller den Typus eines weltfreundigen, aber phantastischen Völkchens gezeichnet, das nie den geraden Weg zum Ziele geht, sondern sich in allerlei Neben- und Querstraßen verirrt. Diesen bei den Schweizern gelegentlich hervortretenden Zug hat Keller als Haupteigenschaft angenommen und die Vertreter dieses Typus in ein ideales Gemeinwesen versetzt.

Thomas Mann schildert in seinem Roman „Buddenbrooks“ (1901) den Verfall einer Familie, der letzten Buddenbrooks, die als alte Lübecker Patrizier in ihrem Handelshause und ihrer Kaste eine letzte kurze Blüte genießen, dann aber rasch degenerieren und an Entkräftung zugrunde gehen. Der Leser begleitet die Familie durch vier Generationen, und in dem Hauptvertreter jeder Generation spiegelt sich neben der Familien-Eigentümlichkeit etwas von dem Geist seiner Zeit, so daß das Familien-Gemälde sich zu einem Kulturbild erweitert.

Es ist ein Werk, das uns das Wollen und Wirken, das äußere und innere Wesen der hanseatischen Patrizier, der reichen Handelsherren und Senatoren getreu widerspiegelt.²⁵⁾

Clara Diebig hatte die Absicht, auf Düsseldorfer Boden ein Spiegelbild deutschen Lebens am Rhein, zwischen 1840 und 1870, das Schicksal einer Frau zu schildern, die als Kind einer rheinischen Mutter und eines aus dem preussischen Osten stammenden Vaters zugleich in ihrem Wesen den Verschmelzungsprozeß veranschaulichen sollte, die nicht ohne harte Kämpfe in jenem Zeitalter zwischen rheinischem und alt-preussischem Wesen sich vollzog. Das war die von vornherein scharf erfaßte Grundidee ihres Romans „Die Wacht am Rhein“, während der Plan der einzelnen im Laufe der Zeit noch manche Wandlungen und Änderungen erfahren hat.

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 Hinnahme vom Leser fordert, so wird er auf jeden Fall auf ernstlichen Widerstand stoßen. Nehmen wir nur einmal die Ereignisse in Hoffmanns tollem Roman „Die Eliziere des Teufels“. Wer will bestreiten, daß diese ungeheuerlichen Ereignisse möglich sind? Vielleicht sogar weiß der Leser ein Ähnliches 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

²⁵⁾ Ernst Bertram: Das Problem des Verfalls. Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn. 2. Jahrgang (1907). Nr. 2. S. 72—84.

oder jener hat es gesehen, diese und jene haben es beglaubigt. Hierzu kommt noch, daß der Romandichter einen ganz andern Zweck verfolgt, als der Geschichtschreiber. 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 Fielding²⁶⁾ 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.“

Manche Schriftsteller berufen sich darauf, ihre Erzählung beruhe auf einer sogenannten wahren Geschichte. Berthold Auerbach²⁷⁾ erwidert mit Recht darauf, daß die Berufung, ob wirklich geschehen oder nicht, eine Instanz ist, die außerhalb des Forums der Kunst liegt. Die Aufgabe der Kunst ist, das, was sie darstellt, in sich notwendig und folgerichtig zu machen. Das ist die wahre „wahre Geschichte“, wenn sie auch nie wirklich geschehen ist.

Man wird vielleicht einwenden, daß in der Erklärung des Begriffes „innere Wahrheit“ für den Romandichter eine ungerechte Beschränkung liege. Da bleibe ihm ja nichts anderes übrig, als Begebenheiten zu wählen, „die auf jeder Straße, in jedem Hofe vorkommen und in jeder Tageszeitung zu lesen sind.“ Da werde dem Roman ja sein Lebenselement genommen! Durchaus nicht! Er 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 sei auf das Beispiel der großen Romandichter Scott, Eliot, Freytag, Spielhagen und vieler neuerer Dichter hingewiesen.

²⁶⁾ Tom Jones, 8. Buch, 1. Kap.

²⁷⁾ U. a. O. S. 349.

May Geißler — um nur einen der neuesten Dichter zu erwähnen — schildert einen charakteristischen Teil des Volkes in seiner Lebensführung und seinen Bedürfnissen; dabei vermeidet er die auf Spannung berechneten Kombinationen. Er sagt selbst: „Meinen Romanen fehlen die willkürlichen Führungen auf möglichst undurchsichtigen Lebenswegen, es fehlen ihnen ganz absichtlich die Schlingungen der Fäden bis zur Schürzung des Knotens und die allmähliche Lösung (im hergebrachten Sinne); denn das ist ein wesentliches Moment des Dramas, nicht des Epos. Diese ersetze ich durch ein Kulturproblem, dessen Lösung den Personen des Romans als Aufgabe gestellt ist und mit dem sich ihre Lebensschicksale naturnotwendig verknüpfen.“

Vom deutschnationalen Standpunkt aus verlangt Adolf Bartels: Wirkliche Zeitromane, freie Widerspiegelungen unseres heutigen Lebens ohne Schön-, aber auch ohne Schwarzfärberei, und dazu eine Wiederaufnahme des echten historischen Romans im Geiste Scotts und Willibald Alexis'. Also: Rückkehr zur Geschichte mit der Tendenz, das deutsche Volk wieder wahrhaft heimisch zu machen in seiner Vergangenheit, ihm Größe zu zeigen, und Rückkehr zur Breite und Tiefe des Lebens, Abweisung aller sensationellen und schief tendenziösen, vor allem auch aller *l'art pour l'art*-Kunst.²⁸⁾

Auch wenn die Romane einen mehr phantastischen Charakter annehmen, so knüpfen sie doch gern an tatsächliche Vorgänge und Bewegungen an, die zur Zeit im Menschenleben besondere Bedeutung haben. So ist in unserer Zeit, in der die Naturwissenschaft so große Erfolge errungen hat, der naturwissenschaftliche Roman besonders hervorgetreten. Jules Verne hat mit großem Erfolge dieses Gebiet angebaut, und neuerdings ist der englische Schriftsteller H. G. Wells ihm gefolgt.

In der Form bringen diese Erzähler Neues. Dem Wesen nach schließen sie sich jenen alten Phantasiewerken an, die von den Ländern jenseits Thule und von der Reise zu einem irdischen Paradies oder nach einem Planeten, etwa

²⁸⁾ Deutsche Literatur. Einsichten und Aussichten. Leipzig, Ed. Avenarius, 1907. S. 16.

dem Mars, erzählen. Das Ideal unserer frühen Kinderjahre, das Schlaraffenland, bildet offenbar die allgemein-menschliche Voraussetzung, die diesen Romanen ihre großen Erfolge sichert. Freilich finden sich in manchen dieser Werke auch die bittersten Satiren über Denken, Tun und Treiben der Menschen, wie sie u. a. in Gullivers Reisen von Swift, in E. Th. A. Hoffmanns, des Dänen Sören Kirkegaard und des Amerikaners Edgar Poe Romanen vorliegen.²⁹⁾

4. Die Herkunft des Stoffes.

Es erhebt sich nun die Frage: Wo her 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 versiegt 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 kargen 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

²⁹⁾ D. fr. Haschagen: Nefanda-Infanda. 2. Auflage. Leipzig, E. Ungleich, 1911. S. 52 f.

anderen vergift; 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 *E r f i n d e r*, sondern nur ein *f i n d e r*?

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 Reminiscenzen; 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 *d i e G a b e*, *z u d i c h t e n*, verleiht die Natur. Er hat ihn eben *e r w o r b e n* 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, Vorgeahntes 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 aussprießende Empfindung andere verwandte anschließen, die freilich sich oft mächtiger und wirksamer ausgestalten als der erste Triebfeim; aber das bleibt doch immer nur ein Teil der geheimnisvollen Kraft und Tätigkeit unserer Phantasie; ihr Wesen, ihre Tragkraft, 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 Freundes 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 weihevолlem 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.³⁰⁾

³⁰⁾ Richard Wulffow: Ein Blick in die Werkstatt des Dichters. Magazin für Literatur. 67. Jahrg. (1898). Nr. 8. Sp. 180 f.

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 miterlebt hat? Wer will das Hangen und Bängen in schwebender Pein, das Himmelhochjauchzen und zum Tode betrübt sein der Liebe schildern, der nicht selbst ihre Leiden und Freuden gekostet?

Je reicher demnach der Erfahrungsschatz des Dichters, um so 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.“³¹⁾

Auf die Frage: Bedarf der Dichter wirklich eines Modells mit derselben Dringlichkeit, mit der der Maler und der Bildhauer eines solchen bedürfen? antwortet Spielhagen³²⁾ nach seiner Erfahrung aus bester Überzeugung 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.

Spielhagen bemerkt, daß fast jeder erzählende Schriftsteller damit anfangt, sich selbst bei seinem Helden Modell zu setzen aus Mangel an einer äußeren Welt. Um davon frei zu werden, „muß er mit allem Ernst, mit aller Innigkeit, mit leidenschaftlicher Liebe in die Natur eines Wesens sich versenken, welches in jeder Beziehung von ihm möglichst verschieden ist.“³³⁾

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 „Wahlverwandt-

³¹⁾ Fielding: Tom Jones, IX. 1.

³²⁾ Beiträge. S. 19.

³³⁾ Beiträge. S. 19, 21.

schaften“, von Alphonse Daudet in seinem „Numa Roumestan“, im „Tartarin“ usw.³⁴⁾ 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 handelte es sich dabei in der Regel um Machwerke, die auf die Sensationslüsternheit des Publikums berechnet waren und gar keinen literarischen Wert besaßen.

Schlüsselromane sind nicht unter allen Umständen zu verwerfen. Goethes „Werther“ war ein Schlüsselroman für Wezlar, aber es ist zugleich ein Buch, das für immer der Literatur angehört, während „Aus einer kleinen Garnison“ des Leutnants Bille, das ein Schlüsselroman für Forbach war, nur aus ungesunder Neugier gelesen wurde.

Über die Frage, inwieweit die dichterische Behandlung wirklicher Personen und Begebenheiten

³⁴⁾ Die lächerliche Heldengestalt des Tartarin aus Tarascon, in der Alphonse Daudet den gascognischen Bramarbas verewigt hat, hat wirklich existiert. Der Bruder des berühmten Schriftstellers Alphonse Daudet, Ernest, erzählt in der „Revue Hebdomadaire“ (Februar 1912), wie der Dichter zu der Figur seines Tartarin gekommen ist. Das Urbild dieses Mannes hat er tatsächlich in seiner Jugend auf einer Reise in Algier gesehen und sehr aufmerksam beobachtet. Es war ein Südfranzose, der sich auf den Wunsch seiner Eltern sehr früh verheiratet hatte; aber das Leben in der Ehe und in der Provinz kam ihm bald sehr langweilig vor, und um dem abzuweichen, verlegte er sich zunächst aufs Kartenspiel, dann aber griff er zu Büchern, zu exotischen Romanen und Erzählungen blutiger Jagdabenteuer. Das hatte bedenkliche Folgen für ihn. Von dem Gelesenen war er so erfüllt, daß in seiner Phantasie die harmlosesten Vorfälle zu hochromantischen Ereignissen oder gefährlichen Abenteuern wurden. Es kam schließlich so weit, daß er abends zur Versammlung seiner Klubbrüder im bewaffnetem Zustande ging, als gelte es, in einen Urwald einzudringen. Auch in seinem Wohnzimmer tauchten bald die Ergebnisse seiner durch die Lesewut genährten Phantasie auf. Er hängte z. B. ein paar Pfeile an die Wand und schrieb daran: „Vorsicht, nicht berühren, Giftpfeile!“ Eines Tages soll er sich stundenlang damit unterhalten haben, die Raubtierkäfige eines Wanderzirkusses zu beobachten, der durch sein Provinznest kam. Einem Freunde, der ihn nach dem Grunde, seines seltsamen Tuns fragte, erwiderte er, daß er doch nach Algier wolle, um Löwen zu schießen, und sich daher an das Brüllen der Raubtiere gewöhnen wolle.

rechtlich zulässig sei, haben sich in neuerer Zeit die Juristen mehrfach geäußert. Der Geh. Justizrat Prof. Dr. Gareis in München³⁵⁾ stellt zunächst fest, daß ein besonderes Persönlichkeitsrecht, wonach niemand ohne seine Einwilligung erkennbar geschildert werden dürfe, nicht besteht. Die Zulässigkeit dichterischer Personenbeschreibung hat ihre Grenze lediglich in dem gesetzlichen Verbot der Beleidigung. „Unter der Voraussetzung, daß es sich um ein wirkliches Dichterwerk von selbständiger epischer Bedeutung handelt, ist es dem Schriftsteller gestattet, Personen, die gelebt haben oder noch leben, in Schilderungen von Begebenheiten auftreten zu lassen, die sich in dem historischen oder epischen Zusammenhange mit den geschilderten Personen zugetragen haben.“

Wann liegt aber ein wirkliches Dichterwerk vor? Dr. Gareis sagt hierüber: „Der Dichter soll dichten; die Aneinanderreihung von einzelnen wahren und unwahren Ereignissen ist nur dann eine Dichtung, wenn sie einer Idee dient, die sich in einer Entwicklung von bestimmten Anfängen an zu einer motivierten Katastrophe aufbaut. Ich weiß, daß dies heutzutage, wo man Studienbilder und Skizzen für vollendete Kunstwerke ausgibt und Szenen für Dramen, nicht allgemein angenommen wird³⁶⁾; aber in unserer Frage muß der Jurist sich an den älteren Ästhetiker halten, und wenn es keine solchen mehr geben sollte, selbst Ästhetiker werden.“³⁷⁾

³⁵⁾ Deutsche Juristenzeitung, Jahrgang IX, Nr. 1.

³⁶⁾ Rechtsanwalt Dr. Marcus in Charlottenburg vertritt denn auch die Ansicht, daß „die Frage nach dem größeren oder geringeren Kunstwert der literarischen Leistung als völlig unerheblich ausscheiden muß.“ Literarische Praxis. 5. Jahrg. (1904), Nr. 16, S. 125.

³⁷⁾ Als George Ohnet 1903 einen Roman „Marchand de poison“ veröffentlichte, in dem er gegen den Alkoholmißbrauch zu Felde zieht und namentlich vor dem Genuß verschiedener Schnäpfe und Liköre warnte, verklagte ihn ein Likörfabrikant, der sich dadurch getroffen fühlte. Da Ohnet unter den Namen der Liköre auch l'abricotine gebrauchte, d. h. den Namen eines Likörs, den der erwähnte Fabrikant vertreibt und dessen Namen er sich als Warenzeichen hatte eintragen lassen, nahm das Gericht eine mißbräuchliche und gesetzwidrige Benutzung des Namens an und verurteilte den Verfasser zur Zahlung einer Entschädigung von 500 Fr. und untersagte außerdem den weiteren Verkauf des Romans mit dem fraglichen Namen.

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, so daß 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 hinzuzufügen usw.

Die Erfahrung bleibt stets für den Dichter die wichtigste Stoffquelle. Sie zerfällt in eine innere und eine 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 Bildungstoff er in sich verarbeitet, desto reicher und intensiver wird seine Dichtung werden. Und je mehr er die Leidenenschaften, die er schildert, an sich selbst erfahren, desto wahrhafter wird er sie darstellen können. Nur wer selbst geliebt, kann wahrhaft Liebe schildern. Nur wer die Qualen der Eifersucht erfahren, wie sie, einem Fünfkchen 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.³⁸⁾

³⁸⁾ R. Chambers: Cyclopaedia of english litterature. II. p. 140.

Interessant ist, wie Gustav Freytag die Anregung zu seinem Roman „Die verlorene Handschrift“ empfing:

Der bekannte Philologe Moritz Haupt saß einmal mit Freytag in Leipzig zusammen. Er erzählte ihm, daß in irgend einer westfälischen Kleinstadt auf dem Boden eines alten Hauses die Reste einer Klosterbibliothek lägen und daß die Möglichkeit nicht ausgeschlossen wäre, daß darunter eine Handschrift verlorener Dekaden des Livius, dessen römische Geschichte nur unvollständig auf die Nachwelt gekommen, vorhanden wären. Der Besitzer jener Schätze wäre jedoch ein knurriger, unzugänglicher Mann. Freytag schlug dem Freunde vor, gemeinsam den alten Sonderling aufzusuchen, zu rühren, zu verführen, und nötigenfalls unter den Tisch zu trinken, um den verborgenen Schatz zu heben. Haupt erklärte sich damit einverstanden, und im frohen Vorgefühl, die Lücken von Livius großem Werk schließen zu helfen, kosteten beide Freunde schon alle Freuden des erfolgreichen Forschers und Entdeckers durch. Die Fahrt unterblieb jedoch, aber die Erinnerung an jenen Plan gab das grundlegende Material zu dem Romane. Für die weitere Ausgestaltung des Werkes waren allerdings auch zahlreiche andere Erlebnisse von Bedeutung.³⁹⁾

Fritz Reuter sagt, er habe in seinem Bräsig seine beiden besten Freunde geschildert. „Slus'uhr und Pomuchelskopp indes haben wirklich gelebt, und ich habe sie ganz getreu beschrieben, um sie damit zu geißeln. Mit wahren Vergnügen aber habe ich den alten Moses genau abgezeichnet.“⁴⁰⁾

Mit der inneren Erfahrung muß sich die äußere, die Beobachtung an anderen innig verbinden. Die Beobachtung des häuslichen und geselligen Verkehrs, der Äußerungen 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.

³⁹⁾ Man findet sie aufgezählt in Paul Sommers Erläuterungen zu Gustav Freytags „Die verlorene Handschrift“. Leipzig, Herm. Beyer, o. J. S. 11 ff.

⁴⁰⁾ Gustav Raab: Wahrheit und Dichtung in Fritz Reuters Werken. Urbilder bekannter Reuter-Gestalten. Wismar, Hinstorff, 1895. — Carus Sterne: Poesie und Wirklichkeit bei Fritz Reuter im Sinne innerer Bedingtheit von Physiognomie und Charakter. Magazin für Literatur. 64. Jahrgang (1895). Nr. 4, Sp. 97—104.

Eigentlich ist jeder gute Roman historisch, denn historisch heißt weiter nichts, als daß der Roman nicht isoliert sein soll vom großen Geschichtsleben der Welt. Er soll auf einem wirklichen Raume in dieser Welt und in einer wirklichen Zeit derselben spielen, und das Allgemein-Interessante der Fabel dadurch modifiziert sein. Der Roman bedarf der innigsten Durchdringung des allgemein Menschlichen durch die individuellen historischen Agentien. Man versuche nur, etwas Erlebtes, sei es auch nur eine kleine Anekdote zu erzählen, so wird man nötig finden, zur Erklärung die Zeit, in der sich dies Erlebte zugetragen, zu bezeichnen, wohl sogar noch die Stimmung jener Zeit, weil das zum rechten Verständnis sich notwendig erweisen wird. Manche solche Geschichten wird man sich nur an einem gewissen individuellen Orte vorgegangen erklären können; kennt der Hörer der Geschichte den Ort und was in der Weise dieses Ortes die Geschichte allein erklären kann, nicht, so wird der Erzähler wohl auch noch dieser erst gedenken und zum Behufe der leichtern Glaublichkeit andere Geschichten aus dem Orte (auch aus der Zeit vielleicht) als Pendanten bringen. Das nun ist die poetische Wahrheit des Romans, daß die einzelnen Charaktere und Motive und die einzelnen daraus resultierenden Begebenheiten (unter Einwirkung eines und desselben historischen Agens) sich zusammen verhalten, wie solche erklärende Pendanten.⁴¹⁾

Es ist ohne weiteres klar, daß jeder Dichter mehr oder weniger durch fremde Werke, die er vielleicht eben vor längerer Zeit gelesen hat, beeinflusst wird. Mancher wird daraus Personen oder Motive, wenn auch in freier Umgestaltung entnehmen. Er darf dafür aber noch nicht ohne weiteres des Plagiats beschuldigt werden.

In der Regel kann man beobachten, daß, sobald ein Werk Erfolg hatte, dem Verfasser eine Abhängigkeit von andern Dichtern nachgewiesen wird, obschon er vielleicht nie eine Zeile von ihnen gelesen hat.

Gustav Freyssens „Jörn Uhl“ glaubt man eine Abhängigkeit von George Eliot in „Adam Bede“ und besonders von Charles Dickens in „Copperfield“ nachweisen zu können.

⁴¹⁾ Otto Ludwig, 6. Band, S. 223 f.

Dr. Fr. Hashagen sagt sogar, es müsse jeden Freund des englischen Dichters empören, wenn er inne wird, daß der Verfasser von „Jörn Uhl“ seine Originalität im letzten Grunde nur darin fundtut, daß er die in „Copperfield“ vorgefundenen Charaktere und Vorgänge entweder karikiert oder ins Gemeine, Rohe und Schmutzige herabzertrt.⁴²⁾

Nach andern hat Frenssen sich an Sudermann angelehnt. „Auch von anderen Autoren hat er seine Menschen hergenommen, z. B. aus Freytags „Soll und Haben“, aus Thomas Manns „Buddenbrooks“. Oft wandelt er an den Pfaden Wilhelm Jensens, aber seine stärksten Meister sind Raabe, Storm und Keller.“⁴³⁾ Adolf Bartels führt unter seinen Meistern noch den niedersächsischen Erzähler Nikolaus Fries an. Andere weisen ihm eine Abhängigkeit von Jeremias Gotthelf, Holger Drachmann u. a. nach. Vielleicht am niedrigsten bewertet Bartels die dichterische Persönlichkeit Frenssens, wenn er in einer Besprechung von „Hilligenlei“ u. a. ausführt: „Ein geborener Anempfinder, hatte er sich in der Welt der großen Erzähler des Realismus von Dickens, Reuter, Otto Ludwig, Freytag an bis zu Storm, Keller, Klaus Groth, Wilhelm Raabe und Nikolaus Fries bemächtigt, mit ihren Augen zu sehen und mit ihren Worten zu reden gelernt, und konnte so bis zu einem bestimmten Grade aus der allgemeinen Romansphäre herauskommen.“⁴⁴⁾

Schon aus dieser großen Zahl von Vorbildern oder angeblichen Vorbildern kann man ersehen, daß es sich bei Frenssen keineswegs um Plagiate handelt. Daß Frenssen nicht so schreiben würde, wie er tatsächlich schreibt, wenn all die genannten Dichter nicht gelebt hätten, ist selbstverständlich. Kein Dichter ist Original durch und durch; jeder zehrt mehr oder weniger von dem geistigen Erbe der Vorfahren.

Es ist ein eigenes Ding um die Originalität. Man sollte manchmal zweifeln, ob sie im zwanzigsten Jahrhundert

⁴²⁾ D. Fr. Hashagen, a. a. O. S. 56, unter Hinweis auf eine Besprechung C. de Wyzewas in der Revue des Deux-Mondes.

⁴³⁾ Bernhard Stein: Literarische Bilder aus neuester Zeit. Ravensburg, Friedr. Alber, 1910. S. 194 f.

⁴⁴⁾ Kunstwart, 19. Jahrgang, 9. Heft, S. 485.

überhaupt noch möglich sei, und Marie von Ebner-Eschenbach zustimmen, wenn sie bekennt:

Gesagt ist alles schon, man kann nur wiederholen,
Der ehrlichste Poet hat unbewußt gestohlen.⁴⁵⁾

5. Historische Romane.

Nimmt der Dichter seine Stoffe aus der Vergangenheit, so ist er einerseits auf die Überlieferung und andererseits auf seine Phantasie angewiesen.

Die Überlieferung 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 Überlieferung 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

⁴⁵⁾ Dr. Julius Schwering: Zufällige Übereinstimmung oder Entlehnung? Der Tag. 1906. Nr. 289.

er volles Recht, ihr Folge zu leisten. 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, dessen Umrisse noch nicht bestimmt gezogen sind, nach seiner künstlerischen Einsicht zu gestalten.

Anders aber ist es bei der schriftlichen Überlieferung, bei der *G e s c h i c h t e*. Hier sind die Grenzen bestimmt, die Umrisse einer Tat, einer Person stehen unverrückbar fest, sie lassen sich nicht in ein Prokrustesbett 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 Absichten nicht übereinstimmt.

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“.⁴⁶⁾ 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 beiden 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

⁴⁶⁾ Jean Paul: Ästhetik, S. 64.

Der Roman.

solcher Freiheit und Selbständigkeit heraufheben lassen, daß ihr Schicksal als Resultat ihrer eigenen Taten verständlich und imponierend wirkt.“⁴⁷⁾ 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 u n d des Weltlaufs.

Die Frage nach der Berechtigung des historischen Romans wird theoretisch wohl nie zur Entscheidung gebracht werden. Es hat bis zur Gegenwart nie an heftigen Angriffen gefehlt, die die ganze Richtung bedingungslos verurteilt haben. Die Verspottung von Ebers und die scharfe Ablehnung von Felix Dahn, wie sie in manchen literar-historischen und kritischen Werken zu finden ist, sind Zeugnisse dafür. Aber alle Versuche, allein den Zeitroman gegenüber dem historischen Roman auf den Schild zu erheben, sind doch an der Tatsache gescheitert, daß immer wieder die letztere Richtung empor-taucht und stets von neuem die Gunst der Leser findet.

Der historische Roman tritt immer dann hervor, wenn sich die Anteilnahme weiterer Kreise, denen naturgemäß ein-dringende wissenschaftliche Beschäftigung fernliegt, bestimmten Zeiten, Völkern und Ländern zuwendet. Diese Anteilnahme wird begreiflicherweise dann am nachhaltigsten und am dankbarsten für den Dichter sein, wenn sich bei ihr neben dem bloßen Streben nach Vermehrung historischer und kultur-historischer Kenntnisse auch nationales Empfinden geltend macht, d. h. wenn der Dichter Stoffe aus der Vergangenheit des eigenen Volkes wählt. Das beweist in neuerer Zeit besonders der Erfolg, den Dahns Romane gehabt haben.

Der historische Roman erscheint entweder als Vorläufer der wissenschaftlichen Forschung und kann in diesem Falle anregend auf die Wissenschaft wirken, oder er wird mit ihr Hand in Hand gehen und ihre Ergebnisse verwerten. In

⁴⁷⁾ Freytag: Im neuen Reich. 1873. Nr. 27.

beiden Fällen braucht er keineswegs der Wissenschaft störend in den Weg zu treten, wie seine Gegner behaupten.⁴⁸⁾

Nach Fr. Th. Vischer⁴⁹⁾ ist es die Aufgabe des Romans, das Privatleben zu schildern. „Der bürgerliche Roman ist die eigentlich normale Spezies.“ Vischer wünscht im Grunde den historischen Roman überhaupt nicht; er fürchtet, der Hauptzweck könnte durch das Geschichtliche Einbuße erleiden. Darum will er es nur im Hinter- und Mittelpunkt wissen. In allem andern soll dem Romandichter volle Freiheit bleiben.

Auf einem ähnlichen Standpunkt steht Spielhagen. Historische Personen und Begebenheiten gehören nach ihm in den Hintergrund, „höchstens in den Mittelgrund, und der Dichter wird sie auch da noch schnell vorüberführen — mit geschlossenen Füßen wie Homer seine Götter — und den Vordergrund anderen Personen einräumen, die er frei bewegen kann, in erster Linie seinen Helden.“⁵⁰⁾

Schon Lessing verlangte bei der Verwendung geschichtlicher Stoffe von dem Dichter strenges Festhalten an die Überlieferung in der Zeichnung geschichtlicher Charaktere, während er ihm Freiheit in der Behandlung geschichtlicher Tatsachen zugestand.

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 dem historisch vorhandenen zusammen, so mag sich der Dichter glücklich schätzen. In vielen, ja in den meisten Fällen aber wird der historische Charakter ein anderer als der poetisch notwendige sein. 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 Zugeständnisse beilegen läßt. Nun gilt aber dem Dichter die Poesie

⁴⁸⁾ Dr. Lothar Jenthe, a. a. O., S. 154 f.

⁴⁹⁾ Ästhetik. 5. Band, S. 1313 ff.

⁵⁰⁾ Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. S. 16.

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 Roman aber, den wir nur lesend genießen können, haben wir ein Stück Geschichte vor uns. Tausend Einzelheiten 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 kann 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 Wirklichkeit fast erreichende Tradition.“⁵¹⁾

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 Spielgebilde zusammenfaßt“ (Scheffel). Die Geschichte darf nun allerdings in Dingen von Belang noch weniger verändert werden als im Drama, das der Prosa nicht so nahe steht. Aber der Roman stellt ja das *k l e i n e* 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 Romantiker de la Motte Fouqué schrieb zwar historische Romane, in denen er historisch treue Gemälde zu liefern glaubte, aber seine Schilderungen führen uns ein frei erfundenes phantastisches Zeitalter vor, über dessen kulturhistorische Irrtümer heute selbst der nicht wissenschaftlich geschulte Leser lächeln wird. Es fehlte ihm eben noch an zuverlässigen Quellen, da damals erst die Herausgabe der *Monumenta Germaniae historica* begann.

Als Freytag dagegen an seinen „Ahnen“ schrieb, hatte er vor sich die Ergebnisse der berühmten Forscher Lachmann,

⁵¹⁾ An einer anderen Stelle sagt Spielhagen: „Mag es bei dieser Heraufbeschwörung 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.)

Haupt, Mommsen, Treitschke, Häusser und Sybel.⁵²⁾ Wenn wir beobachten, mit welcher peinlichen Sorgfalt er in kulturhistorischen Fragen, in Namengebung und Sprache für die einzelnen Epochen verfuhr, ohne doch wirklich zu einem einwandfreien Ergebnis zu kommen⁵³⁾, so darf man de la Motte Fouqué, der weder auf klaren Anschauungen der germanistischen noch der historischen Forschung fußen konnte, nicht verurteilen, daß er hier völlig versagt hat.⁵⁴⁾

Die größte Schwierigkeit beim historischen Roman besteht darin, daß dem Dichter die unmittelbare Beobachtung, das „Experiment“ fehlt. Manchmal wird ein gewisses Umrechnen der Gegenwart in die Vergangenheit sich nicht vermeiden lassen, und das ist ja auch unbedenklich, da gewisse Grundzüge im Wesen der Menschen zu allen Zeiten die gleichen sind.

Menschen sind die Menschenkinder
Aller Zeiten, aller Zonen,
Ob sie unter Birkenbüschen,
Ob sie unter Palmen wohnen.

(Fr. Wilh. Weber: Dreizehnlinden. XVII.)

Der Verfasser eines historischen Romans muß die Menschen und die Verhältnisse der von ihm gewählten Periode so genau kennen, wie dies durch geschichtliche Studien möglich ist. Er muß fast intuitiv den Charakter der damaligen Menschen zu erfassen vermögen.

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 anderen 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.

⁵²⁾ G. Freytag: Erinnerungen. S. 346—377. Paul Ulrich: Freytags Romantchnik. Marburg, 1907. S. 18.

⁵³⁾ Leo Gregorovius: Die Verwendung historischer Stoffe in der erzählenden Literatur. München 1891.

⁵⁴⁾ Dr. Lothar Jenthe, a. a. O., S. 157 f.

Die Grenze liegt im Können, in der Veranlagung des Dichters, nicht im Stoff.

Mich hält kein Land, mich fesselt keine Schranke.
Frei schwing ich mich durch alle Räume fort.
Mein unermesslich Reich ist der Gedanke,
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort.
Was sich bewegt im Himmel und auf Erden,
Was die Natur tief im Verborgnen schafft,
Muß mir entschleiert und entsiegelt werden,
Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft.

(Schiller: Huldigung der Künste.)

Der historische Roman ist also berechtigt, und in Ausnahmefällen mag es einem Dichter auch gelingen, historische Personen sogar in den Vordergrund zu stellen.

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.

Kreyffig⁵⁵⁾ wirft mit Recht in einer Analyse der Gutzkow'schen „Ritter vom Geist“ die Frage auf, ob es dem Dichter vernünftigerweise erlaubt sei, ganz unzweideutig bezeichnete historische Persönlichkeiten in phantastisch-willkürlicher Weise umzugestalten. Entweder erfinde man die Handlung ganz frei und begnüge sich mit treuer Wiedergabe der zeitgenössischen Charaktertypen, Stimmungen, Sitten oder wenn man einmal historische Ereignisse und Persönlichkeiten einführen und deutlich bezeichnen will, lasse man ihnen auch ihr Recht widerfahren.

Bei historischen Romanen ist der Verfasser nicht in allem an die geschichtliche Wahrheit gebunden, aber er darf sich doch nicht zu viel Freiheit gestatten. Er kann z. B. aus dem Leben Napoleons Ereignisse 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.,

⁵⁵⁾ Vorlesungen über den deutschen Roman der Gegenwart. Berlin, Nicolai, 1871. S. 180.

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 Rebellenhäuptling 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 ist schon 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 erfundene Handlung ein, daß die Geschichte gegen diesen neuen von ihr nicht verzeichneten 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 Romanzyklen 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“.⁵⁶⁾

Was die Theorie vom historischen Roman verlangen muß, ist „eine mächtige Handlung, bedeutende historische Gestalten im Hintergrunde der Dichtung, im Vordergrund aber frei erfundene, für die Zwecke des Werkes unbedingt verwendbare Charaktere, historische Treue der Färbung und des Kostüms, ohne Anekdotenjägerei und Schloß-Kastellan-Stil, Enthaltung von den Effekten der Antiquitäten-Sammlung, bei entschlossener Betonung des bleibend Nationalen und Menschlichen in den Gestalten der Vorzeit“ (Fr. Kreyssig).

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.⁵⁷⁾

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 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 übersicht-

⁵⁶⁾ Gietmann: Poetik. S. 270 f.

⁵⁷⁾ Einen Überblick über die für historische Romane geeigneten Motive aus der deutschen Geschichte mit Hinweis auf die bisherigen Bearbeitungen gibt Richard Graf Du Moulin Eckart: Der historische Roman in Deutschland und seine Entwicklung. Berlin, Verlag der Deutschen Stimmen, 1905. S. 30—71.

lichen Gruppen aufgehen, und die Staubwirbel der Leidenschaften und Parteiungen müssen sich teilen.⁵⁸⁾

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, so daß wenigstens der gewählte Teil als ein abgeschlossener hervortritt. So hat Spielhagen die Ereignisse des Jahres 1848, ja sogar die Lassallesche Bewegung in geschickter Weise verwertet.

Das Außergewöhnliche im Zeitroman hat Gregor Samarow geleistet. Seine Romane haben zu ihrer Zeit großes Aufsehen erregt und in ganz Deutschland Verbreitung gefunden. Zur Ehre der deutschen Lesewelt sei aber festgestellt: sie las 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 kannte nun allerdings manche Vorgänge in der Politik, aber einen Charakter verstand 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 „Um 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 am Faden 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

⁵⁸⁾ Eichendorff: Geschichte des Dramas, S. 10.

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 Deuillot das Programm der ultramontanen Taktik entwirft, ihn 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 Polizei-Intrigen, der verwegenen Gewalttaten und frevelhaften Ränke, wobei dann jede Spekulation auf die Reize des Sinnenkügels, der Grausamkeit, des dämonischen Schauders vor dem Gräßlichen erlaubt und zur Hand ist.“⁵⁹⁾

Trotz der im Vorhergehenden geäußerten Bedenken wollen wir dem Dichter von der Wahl der historischen Stoffe durchaus nicht 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 Benützung des historischen Materials möglich machen. Den ersten Weg haben wir bereits angegeben: man stellt frei erfundene Charaktere in den Vordergrund und eine mächtige Handlung, 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 Ver-

⁵⁹⁾ Kreyffig: Deutsche Rundschau, 1875, 12. Heft.

widlungen 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“.⁶⁰⁾ 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 unwandelt. 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 verwerten, ohne sich an der Geschichte versündigen 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.“⁶¹⁾

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.

Nichts kann falscher sein. Wohl darf der eine oder andere Zug an diese oder jene Person, diese oder jene Begebenheit er-

⁶⁰⁾ Rudolf von Gottschall: Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts. 7. Aufl. 4. Band. S. 16.

⁶¹⁾ Unsere Zeit. 1875, 15. Heft.

innern, nie aber das Ganze eine bloße Kopie des geschichtlichen Vorganges sein.

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

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 ist das Produkt seiner Phantasie.