



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Der Roman**

**Keiter, Heinrich  
Kellen, Tony**

**Essen, Ruhr, 1912**

III. Die Ojektivität in der Erzählung.

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

### III.

## Die Objektivität in der Erzählung.

---

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

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

Glaubert hatte den Grundsatz — und äußerte ihn häufig — daß ein Autor nirgends in seinem Werke hervortreten dürfe. Den Grundsatz hat er z. B. in seiner „Madame Bovary“ aufs peinlichste befolgt. Nirgends unterbricht die Persönlichkeit des Autors den Lauf der Erzählung; mit großer Sorgfalt ist alles vermieden, was auf ihn hinweisen könnte. So sehr Balzac auch Realist war — er vermochte doch nicht ganz hinter seinen Werken zu verschwinden. Häufig schaltet er Ausrufe, Betrachtungen usw. ein,<sup>1)</sup> so daß man z. B. mit seinen Aussprüchen über die Frauen einen ganzen Band füllen konnte.<sup>2)</sup> Alphonse Daudet apostrophiert sogar häufig seinen Leser, unterhält sich mit ihm, sucht ihm Interesse für seine Gestalten einzuflößen. Eigene Bemerkungen und Be-

<sup>1)</sup> Vgl. z. B. Eugénie Grandet. Paris, Calmann Lévy, 1900. S. 35, 77, 92, 124.

<sup>2)</sup> Gabriel Deville: La femme et l'amour d'après H. de Balzac. 2. édition. Paris, Calmann Lévy, 1888.

trachtungen schaltet auch Raabe häufig ein. Es ist dies eine Eigenart dieser Dichter, die zwar auf realistischer Grundlage arbeiten, insofern sie immer von der Beobachtung ausgehen, deren Schaffenskraft aber nach der Seite der Phantasie hin überquillt.

Überhaupt ist es dem Romandichter nicht leicht, sich seines Ich so gänzlich zu entäußern, daß es spurlos in der Dichtung verschwindet. Es treten ihm schwer zu überwindende Hindernisse entgegen, Hindernisse, die teils in der Neuzeit, teils im Dichter selbst, teils in seinem Darstellungsmittel, der Sprache (spezieller der Prosa) begründet sind.

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

„Der Dichter einer naiven und geistreichen Jugendwelt, sowie derjenige, der in den Zeitaltern künstlicher Kultur ihm am nächsten kommt, ist kalt, gleichgültig, verschlossen, ohne alle Vertraulichkeit. Streng und spröde, wie die jungfräuliche Diana in ihren Wäldern, entflieht er dem Herzen, das ihn sucht, dem Verlangen, das ihn umfassen will. Die trockene Wahrheit, womit er den Gegenstand behandelt, erscheint nicht selten als Unempfindlichkeit. Das Objekt besitzt ihn gänzlich; sein Herz liegt nicht, wie ein schlechtes Metall gleich unter der Oberfläche, sondern will wie das Gold in der Tiefe gesucht sein. Wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, so steht er hinter seinem Werke; er ist das Werk, und das Werk ist er; man muß des ersteren schon nicht

wert oder nicht mächtig oder schon satt sein, um nach ihm nur zu fragen.“<sup>3)</sup> Wenn Schiller dem naiven Dichter eine scheinbare Unempfindlichkeit zuschreibt, so hat er das Richtige getroffen. Der naive Dichter bewundert nichts und tadelt nichts; keine glänzende Eigenschaft, weder Tapferkeit, Weisheit, Edelmut, weder aufopfernde Liebe der Gattin noch ausharrende Treue des Dieners; keine Schönheit der Natur, kein noch so freudiges oder schmerzliches Ereignis vermag ihn aus seiner scheinbaren Teilnahmslosigkeit aufzurütteln. Homer berührt mit keinem anerkennenden Wort die unerschütterliche Treue Penelopens, sie ist ihm durchaus selbstverständlich. Mit keinem Worte berührt er die leise aufkeimende Neigung Nausikaa zu dem göttlichen Helden Odysseus; selbst dann nicht, als der Moment des Abschieds naht, als Nausikaa, „geschmückt mit göttlicher Schönheit“, den göttergleichen Odysseus betrachtet und schmerzliche Gefühle ihren Busen durchziehen — selbst da nicht tritt er hervor, um mit zündenden Worten die schmerzlich-wonnige Empfindung des holden Mädchens zu schildern. Mit keinem Worte erwähnt Homer die freigebige Gastfreundschaft der Phäaken, sie ist ihm etwas, was sich von selbst versteht, etwas durchaus Natürliches. Er lebt eben in seinem Stoffe und dieser in ihm; der Stoff ist ein Teil seines Selbst geworden, darum kann er nicht über ihn reflektieren, ihn betrachten und seine Freude kundgeben.<sup>4)</sup>

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

<sup>3)</sup> Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. Schillers sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe von Günther und Witkowski. Leipzig, Max Hesse, 1910. 17. Band. S. 499<sup>f</sup>.

<sup>4)</sup> „Die Alten stellten die Existenz dar, wir (die Neueren) gewöhnlich den Effekt; sie schilderten das Furchterliche, wir schildern furchterlich; sie das Angenehme, wir angenehm. Daher kommt alles Übertriebene, alles Manirierte, alle falsche Grazie, aller Schwulst: denn wenn man den Effekt und auf den Effekt arbeitet, so glaubt man ihn nicht fühlbar genug machen zu können.“ (Goethe: Italienische Reise, 17. 5. 1787.)

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

Auch die Individualität des Dichters ist ein Hindernis. Er will seine Person nicht aufgeben, nicht sie in den Hintergrund drängen, ja sie verschwinden und nur sein Werk stehen lassen. Er will sich geltend machen, will zeigen, daß er, trotzdem er in seiner Dichtung mit so vielen Zungen redet, doch eine eigene Meinung besitzt. Und daraus entspringt die leidige Sucht, in einem Werke der Phantasie allgemeine Betrachtungen anzustellen.

Solche Bemerkungen sind umso weniger gerechtfertigt, als sie zumeist in einem losen Zusammenhang mit der Handlung stehen. Gerstäcker erzählt z. B., wie ein Packmeister auf der Eisenbahn einen Reisenden, der keinen Platz mehr finden konnte, im Packwagen mitnimmt, nachdem er von ihm eine Zigarre erhalten, und dann glaubt er folgende Betrachtungen anhängen zu sollen:

Eine Zigarre wirkt überhaupt oft Wunder, und die Menschen, die sich diesen Genuß aus dem einen oder andern Grunde versagen, wissen und ahnen gar nicht, wie sehr sie sich oft selber dadurch im Lichte stehen.

Mit einer Zigarre ist jeder imstande, augenblicklich auf indirekte Art eine Unterhaltung anzuknüpfen, indem man nur einen Reisegefährten um Feuer bittet. Ist dieser in der Stimmung, darauf einzugehen, so reicht er die eigene Zigarre zum Anzünden. Paßt es ihm aber nicht, so bleibt ihm immer noch ein Ausweg — er reicht dann dem Bittenden einfach ein Schwefelholz. Der Empfänger dankt, zündet seine Zigarre an, wirft das Holz weg und betrachtet sich als abgewiesen.

Mit einer dargebotenen Zigarre gewinne ich mir außerdem das Herz unzähliger Menschen, die der nicht rauchende Reisende in gemeiner Weise durch schnöde fünf- und Zehn-Groschenstücke gewinnen muß. („Der Polizeiagent.“ 1. Kapitel.)

Gerstäcker läßt in demselben Roman (6. Kapitel) einen seiner Helden einen flüchtigen Verbrecher verfolgen, den er auch in Ems sucht. Nach einer kurzen Beschreibung des Kurhauses heißt es über die (seither bekanntlich aufgehobenen) Spielsäle:

Es ist eine Schmach für Deutschland, daß wir noch diese vergoldeten Schandhöhlen in unseren Gauen dulden — es ist eine doppelte Schmach für die Regierungen, die sie begünstigen und gestatten, und alle die Opfer, die alljährlich fallen, müssen einst auf ihren Seelen brennen.

Napoleon III. hat die Spielhöhlen aus seinem Reich verbannt und die Spieler damit über die Grenzen getrieben. Geschah das aber nur deshalb, daß sie in Deutschland ihre gesetzliche Ausnahme finden sollten? Und müssen wir nicht vor Scham erröten, wenn wir dieses französische Unwesen mit französischen Marken und Marqueuren im Herzen unseres Vaterlandes eingeknistet finden? Aber es ist so. Trotz der gerechten Entrüstung, die allgemein darüber herrscht, müssen wir jetzt geschehen lassen, daß andere Nationen die Achseln darüber zucken und uns bedauern oder — verachten, müssen wir es geschehen lassen, sage ich, denn

„wollten wir alle zusammen schmeißen,  
wir könnten sie doch nicht Lügner heißen.“

Wenn wir es denn aber trotz allem und allem unter unseren Augen so frech fortgeführt sehen, so gehört es sich, daß sich jeder rechtliche Mann wenigstens dagegen verwahrt, diese Schandbuben gutzuheißen. Das Ausland möge erfahren, daß die deutsche Nation unschuldig ist an diesem Werk und keinen Silberling von dem Blutgeld verlangt, das es einzelnen Fürsten einbringen mag. Hammerschlag auf Hammerschlag folge auf das Gewissen der Vertreter deutscher Nation, bis sie endlich wachgerüttelt werden — sie sollen sich wenigstens nicht beklagen dürfen, daß man sie nicht geweckt hätte.

Hamilton dachte freilich an nichts derartiges, als er das hell erleuchtete Portal betrat, an welchem ein galonierter Portier und ein sehr einfach gekleideter Polizeidiener — zur Wache, daß das heilige Spiel nicht etwa gestört würde — auf Posten standen.

Die ganze Einschaltung wirkt umso störender, als der Verfasser selbst sagt, daß Hamilton an nichts Derartiges dachte.

Mag der Autor über eine Sache denken, was und wie er will, wir Leser wollen seine Meinung nicht hören. Einem objektiv darstellenden Dichter wird man nie diese oder jene Meinung beilegen können. Er steht den Parteien parteilos, den Meinungen meinungslos gegenüber.

Ein drittes Hindernis liegt in dem Mittel der Darstellung, der *Sprache*. Die Sprache ist das Werkzeug des Verstandes und muß für die Phantasie erst vom Dichter umgearbeitet werden. Diese Umarbeitung gelingt aber selten so vollständig, daß die Sprache ganz und gar innerhalb der Grenzen des Dichterischen bleibt, sondern sie schweift immer noch leicht seitab in das Gebiet des Verstandesmäßigen; d. h. statt des sinnlichen Inhalts bietet sie Betrachtungen. Beim Romandichter ist die Verführung noch größer, weil die Prosa sich auf leichte Weise handhaben läßt und sich gern dem Willen des Dichters fügt. Viele Bemerkungen würden in metrischer Form unerträglich sein, während sie in Prosa ganz leidlich gut klingen. So entstehen die zahlreichen moralischen und philosophischen Betrachtungen in unseren neueren Romanen.

Jede Einmischung des Dichters in die Darstellung ist aber zu verwerfen. Betrachtungen dürfen nur durch *Personen* angestellt werden, und nur durch solche Personen, die sie wirklich anstellen können, und nur bei solchen Gelegenheiten, wo sie aus der Situation herauswachsen.

Aber unsere neueren Romandichter beachten das Gesetz der Objektivität sehr wenig. Sie haben, nach Spielhagens Ausdruck, den Roman zu einem Vehikel für alles mögliche Wissenswürdige und nicht Wissenswürdige gemacht, in dem sie alle klugen und dummen Gedanken, die ihnen so durch den Kopf gehen, niederlegen können.

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

Première Partie: Lettre 35, De la jalousie. — L. 46, Différence morale des sexes. — L. 48, Réflexions sur la musique française et sur la musique italienne. — L. 57, Raisonement sur le duel. — L. 62, Réflexions de Mylord Edouard sur la noblesse. — Deuxième Partie: L. 14, Fausses amitiés. Idée du ton des conversations à la mode. — L. 15, Critique de la lettre précédente. — L. 16, Où et comment il faut étudier un peuple. — L. 17, Difficultés de l'étude du monde. — L. 21, le portrait des Parisiennes. — L. 23, Description critique de l'Opéra de Paris. — Troisième Partie: L. 18, Réfutation solide des sophismes qui tendent à disculper l'adultère. — L. 21, de l'amant de Julie à mylord Edouard. Ennuyé de la vie, il cherche

à justifier le suicide. — L. 22, Réponse. Mylord Edouard réfute avec force les raisons alléguées par l'amant de Julie pour justifier le suicide. — Quatrième Partie: L. 9, Sur la politesse maniérée de Paris. — L. 10, La sage économie qui règne dans la maison de M. de Wolmar relativement aux domestiques et aux mercenaires, qu'il détaille à son ami, amène plusieurs réflexions et observations critiques. — L. 11, La description d'une agréable solitude, ouvrage de la nature plutôt que de l'art, où Mr. et Mme. de Wolmar vont se récréer avec leurs enfants, donne lieu à des réflexions sur le luxe et le goût bizarre qui règnent dans le jardin des riches. Idée des jardins de la Chine. — Cinquième Partie: L. 1, Eloge d'Abauzit, citoyen de Genève. — L. 2, Critique du luxe de magnificence et de vanité. Raisons de la charité qu'on doit avoir pour les mendiants. Egards dûs à la vieillesse. — L. 3, Education des enfants de Mr. et de Mme. de Wolmar. Critique judicieuse de la manière dont on élève ordinairement les enfants. — Sixième Partie: L. 5, Caractère, goûts et moeurs des habitants de Genève. L. 6, de madame de Wolmar à St. Preux. Elle combat ses maximes sur la prière et sur la liberté. — L. 7, de St. Preux à madame de Wolmar. Il défend son sentiment sur la prière et sur la liberté. — L. 8, Douceur du désir et charme de l'illusion. — L. 13, Vive peinture de l'amitié la plus tendre et de la plus amère douleur.

Solchen Abschweifungen gegenüber konnte Moses Mendelssohn mit Recht fragen, warum Rousseau nicht einen Band gesammelter Abhandlungen herausgegeben hätte.<sup>5)</sup> Dieselbe Frage könnte man an Victor Hugo hinsichtlich der „Elenden“ richten.

In den „Misérables“ (in der ersten Ausgabe 10 Bände) nehmen nämlich die Episoden und die Abschweifungen mindestens ein Drittel des Raumes ein. Schon bald nach Erscheinen des Romans wies Courtat in seiner „Étude sur les Misérables“ darauf hin, daß in den 8 letzten Bänden, in denen es in dieser Hinsicht am schlimmsten bestellt ist, sich folgende Abschweifungen befinden:

3.	Band:	Waterloo . . . . .	140	Seiten
4.	"	Le Petit-Picpus . . . . .	116	" "
5.	"	Les amis de l'A-B-C . . . . .	68	" "
7.	"	Quelques pages d'histoire . . . . .	79	" "
	Id.	L'Argot . . . . .	52	" "
8. u. 9.	"	Les Barricades . . . . .	400	" "
10.	"	Les égouts de Paris. . . . .	100	" "
			955	Seiten

<sup>5)</sup> Vgl. auch Jules Lemaitre: Jean-Jacques Rousseau. Paris, Calmann Lévy, 1909. S. 209.



Von den 8 Bänden mit 2783 Seiten sind also 3 Bände mit Abschweifungen gefüllt. Zudem hat Courtat nicht berücksichtigt: eine Abschweifung über den spanischen Krieg (im 3. Band), eine andere über Paris (im 5. Band, 55 Seiten), ferner die Kapitel Les Mines et les mineurs und Le Basfonds (im 6. Band, 22 Seiten), sodaß die Episoden also ein Drittel des ganzen Werkes bilden.<sup>6)</sup>

Auch Wilhelm Heinse hat in seine Romane ungemein viel Theoretisches und Belehrendes über Kunst, Musik usw. eingefügt. Emil Utitz<sup>7)</sup> wirft die Frage auf, warum Heinse wohl zur Darstellung seiner wissenschaftlichen Ansichten, die er in „Hildegard von Hohenthal“ niederlegte, die Romanform gewählt habe und gibt dafür drei Gründe an:

1. die damalige Zeitgewohnheit, auch rein wissenschaftliche Anschauungen in dichterischer Form vorzutragen;
2. Beeinflussung durch die von Heinse viel gelesenen griechischen Dialoge;
3. Hoffnung, seine wissenschaftlichen Anschauungen durch den Roman einem größeren Publikum bekannt machen zu können.

Wie sehr das Erzählende in Heinses Romanen durch die theoretischen Teile quantitativ übertroffen wird, kann man aus folgender Berechnung ersehen (die Seiten sind nach der Heinse-Ausgabe Schüddekopfs gezählt):

	Summe der Seiten	erzählend	didaktisch
„Laidion“	168	113	55
„Ardinghello“	390	192	198
„Hildegard“	536	235	301
„Anastasia“	273	27	246
Zusammen	1367	567	800

Das Didaktische nimmt also in den späteren Werken Heinses immer mehr zu. Didaktisch sind in „Laidion“ 33 Prozent, in „Ardinghello“ 50 Prozent, in „Hildegard“ 56 Prozent,

<sup>6)</sup> Edmond Biré: Victor Hugo après 1852. Univers, 27 juillet 1893.

<sup>7)</sup> Wilhelm Heinse und die Ästhetik zur Zeit der deutschen Aufklärung. Halle a. S., 1906. S. 36.

in „Anastasia“ 90 Prozent. Mit der Handlung der Romane stehen die theoretisierenden Teile in keinem Zusammenhang; weder illustrieren sie weiter den Charakter der Personen, noch wachsen sie aus der Handlung heraus. Namentlich in der „Hildegard“ und ganz grob in der „Anastasia“ drängt sich die Empfindung auf, daß für Heinse die theoretischen Stücke die Hauptsache sind und die Handlung nur der notwendige Beihelf zur Darstellung ist.<sup>8)</sup>

Spielhagen verlangt von einem „dichterischen“ Roman: „daß er zuerst — und ich möchte sagen: und zuletzt — wie das homerische Epos, nur handelnde Personen kennt, hinter denen der Dichter völlig und ausnahmslos verschwinde, so, daß er auch nicht die geringste Meinung für sich selbst äußern darf: weder über den Weltlauf, noch darüber, wie er sein Werk im Ganzen, oder seine spezielle Situation aufgefaßt wünscht; am wenigsten über seine Personen, die ihren Charakter, ihr Wollen, Wähnen, Wünschen ohne seine Nach- und Beihülfe durch ihr Tun und Lassen, ihr Sagen und Schweigen exponieren müssen. Weiter: daß die handelnden Personen, wie im homerischen Epos, ständig in Bewegung sind, so daß die Gesamthandlung — an welcher sie alle, jede in ihrer Weise, partizipieren — nicht einen Augenblick ins Stocken gerät und daß die Gesamthandlung, über die laxere Praxis des homerischen Epos hinaus, wie einen bestimmten Anfang, so ein bestimmtes Ende hat und wenn sie ihren Lauf vollendet, wie bei jedem wahrhaften Dichterwerk, ein bedeutendes Stück Menschenleben und Treiben übersichtlich vor dem Leser liegt, so daß es als pars pro toto zwanglos genommen werden kann.“<sup>9)</sup>

Merkwürdigerweise ist Spielhagen selbst in seinen Romanen der Forderung vollständiger Objektivität nicht immer gerecht geworden. „Nie erhebt er sich vollständig frei über den Horizont des liberalen Parteigängers, und wie lebhaft er auch in seiner feinsinnigen ästhetischen Abhandlung für die Forderung eintritt, daß der Epiker vor allem sich unbedingte Objektivität der Anschauungen zu wahren suchen müsse, so

<sup>8)</sup> Dr. Edmund Rieß, a. a. O., S. 77 ff.

<sup>9)</sup> Neue Beiträge. S. 55.

wenig ist er selbst in der Praxis dieser Forderung gerecht geworden, und es ist in diesem Sinne für ihn bezeichnend, daß er diejenigen seiner Romanfiguren, denen er eine von der seinigen abweichende politische Überzeugung zuerkennt, auch in bezug auf die geistigen und moralischen Qualitäten, ja selbst auf ihre körperliche Beschaffenheit als minderwertige Geschöpfe darzustellen liebt, während er seine politischen Gesinnungsgenossen jederzeit als Gentlemen vom Scheitel bis zur Sohle hinstellt, wohlgeübt in allen geistigen und leiblichen Künsten.“<sup>10)</sup>

Einen andern Standpunkt vertritt Dr. Käte Friedemann in ihrer Abhandlung: Die Rolle des Erzählers in der Epik.<sup>11)</sup> Sie ist der Ansicht, daß Spielhagen im großen und ganzen durchaus konsequent verfährt, daß aber seine Theorie falsch ist, weil sie dem Wesen der Erzählungskunst widerspreche (S. 3). Sie glaubt, daß das Wesen der epischen Form gerade in dem Sichgeltendmachen eines Erzählenden bestehe. Das ist natürlich ein Irrtum, denn die epische Dichtung hat den Zweck, Ereignisse zu schildern.

Die ganze Beweisführung ist eigentlich überflüssig, denn es leugnet niemand, daß auch der objektivste Roman immer noch etwas Persönliches in der Auffassung, der Darstellung und der Sprache enthält. Das gibt sogar Zola in seiner bekannten Definition: „un coin de la nature, vu à travers un tempérament“ zu.

Zola will sagen: Der Schriftsteller gebe die Natur möglichst genau wieder, so wie er sie sieht, denn aus seinem Temperament kann er ja nicht heraus.

Dieses Temperament hat Zola so stark in sich gefühlt, daß man ihm sogar die Berechtigung bestritten hat, sich einen Naturalisten zu nennen.<sup>12)</sup>

<sup>10)</sup> Paul Heinze: Geschichte der deutschen Literatur von Goethes Tode bis zur Gegenwart. 2. Auflage. Leipzig, F. A. Berger, 1903. S. 314.

<sup>11)</sup> Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, herausgegeben von Prof. Dr. Oskar F. Walzel. Neue Folge, 7. Heft, Leipzig, H. Haessel, 1910.

<sup>12)</sup> Georg Brandes: Menschen und Werke. Frankfurt a. M. 1894. S. 225 ff. — Arno Holz: Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze. Berlin 1891. S. 133.

Die ältere Romantik erkannte das Gesetz der Objektivität nicht an. Für sie war die von Jean Paul geschaffene subjektive Darstellungsform, die romantische Ironie, vorbildlich. Jean Paul, der darin seinerseits wieder auf Sterne fußte,<sup>13)</sup> hat die Neigung, seine Gestalten von Zeit zu Zeit beiseite zu stoßen und die Leser grausamen Lächelns daran zu erinnern, daß das Dargestellte nur ein Dargestelltes ist, nichts Wirkliches. Der Einfluß Jean Pauls tritt besonders deutlich im „Godwi“ hervor.<sup>14)</sup> Auch hier beruft sich Brentano wie Jean Paul im „Hesperus“ auf Dokumente, die er von andern zur Bearbeitung erhalten haben will.

Auch de la Motte Fouqué konnte sich nicht von der Sitte seiner Zeit losmachen. Er, wie alle Romanschriftsteller der damaligen und auch noch der folgenden Epoche des Jungen Deutschlands, unterläßt es nicht, den Leser anzureden; nur in einigen seiner ersten Werke hat er dies vermieden.<sup>15)</sup>

Karl Gutzkow stellt gern philosophische Betrachtungen an; Gustav Freytag setzt in der „Verlorenen Handschrift“ oft über die Grenzen hinweg, um für seinen Humor Raum zu gewinnen; Holtei ist reich an sentimentalen Ergüssen. Am schlimmsten treibt es Brachvogel. In „Friedemann Bach“ beginnt er mit einem Nachruf an die entschwundene Rokoko-Zeit; das vierte Kapitel hat zehn Seiten ähnlichen Inhalts; einige Blätter weiter reflektiert er über die Empfindungen, die die Umgebung eines großen Mannes im Betrachter hervorruft. Im ganzen sind in „Friedemann Bach“ nahe an 200 Seiten auf Darstellungen zu rechnen, die nicht zur Sache gehören.

An sich sind diese Abschweifungen geistreich, manche glänzend, aber sie beeinträchtigen den ästhetischen Genuß, sind mithin unkünstlerisch.

Selbst Goethe, der doch eine so treffende Erklärung der Objektivität gegeben, vermochte nicht, dem klar erkannten

<sup>13)</sup> Johann Czerny: Sterne, Hippel und Jean Paul. Ein Beitrag zur Geschichte des humoristischen Romans in Deutschland. (Forschungen zur neueren Literatur, herausgegeben von Munder, Band 27). Berlin, Alex. Duncker, 1904.

<sup>14)</sup> U. Kerr: Godwi. Ein Kapitel deutscher Romantik. Berlin 1898.

<sup>15)</sup> Dr. Lothar Jenthe, a. a. O., S. 51.

Gesetze zu folgen. In „Wilhelm Meister“ schildert er das Wiedersehen der beiden Liebenden mit folgenden Worten:

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

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

Solche Ergüsse von seiten des Dichters entspringen zwei Beweggründen. Einmal ist das Gefühl des Dichters so sehr erregt von der dargestellten Situation, daß er seiner Bewegung nur durch einen Ausbruch Herr werden kann. Zweitens sucht er den Leser noch mehr für das Geschilderte zu erwärmen, als nach seiner Meinung die bloße Erzählung vermöchte. Er gibt sich also ein Armutzeugnis; er gesteht seine Ohnmacht ein, solche Szenen ergreifend darzustellen. Und doch soll der Leser nur durch die Handlung bewegt werden, nicht durch die Worte des Dichters.

Man glaube nicht, daß die strenge Objektivität dem Dichter den Stempel der Unempfindlichkeit ausdrückte. Im Gegenteil, leuchtet nicht aus den homerischen Gedichten das tiefste Gefühl für Vaterland, Heimat, Familie, Freunde und alles, was dem Menschen teuer sein kann? Aber Homer liebt es nicht, mit diesen Gefühlen zu prunken; bescheiden legt er sie den Personen in den Mund.

Gutzkow verletzt das Gesetz der Objektivität in einer manchmal sehr plumpen Weise. Das folgende Beispiel stehe hier statt vieler:

Von Schlurck aber, den wir zum erstenmal in seinem geschäftlichen Tone kennen lernen, müssen wir gestehen, daß er nicht ganz derselbe war, wie wir ihn bei dem Kredenzen von Jaquesson und Geldermann-Deutz kennen lernten. Vielleicht findet er bei dem Italiener Lippi wieder den gewohnten Gleichmut seiner Stimmung und stärkt sich zu den Geschäften, die ihn in das Hotel des Prinzen Egon rufen, von denen das über Ackermann angedeutete ebenso sehr unsere Neugier spannen wird usw. usw. („Ritter vom Geiste“ III. S. 33.)

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

Ähnlich macht es Bulwer an vielen Stellen, z. B.:

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

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

Der Tod! Der Tod!

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

Schwer lastet auf uns die Hand des Allmächtigen!

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

Blutige Tage, schwarze Nächte sind im Anzuge. Der Engel der Verwüstung hat sich auf den Weg gemacht. (Jofai: „Traurige Tage“, Kap. 1.)

Einige Dichter verletzen das Gesetz der Objektivität, indem sie aus ihrem referierenden Vortrage heraustreten und die Funktionen eines Richters sich anmaßen. Sie fördern das ethische Urteil des Lesers heraus und unterziehen die Handlungen dieser oder jener Person einer Kritik:

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

oder

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

Ähnlich macht es Fielding häufig in „Tom Jones“.

Abgesehen davon, daß in diesen Beispielen das Gesetz der Objektivität in gröblichster Weise verletzt wird, sind sie denn doch wohl das Argste, was dem Leser geboten werden

kann. Heißt das nicht, ihn in seiner Denkkraft bestärken? Heißt das nicht, ihm ein anderes Urteil unterschieben, ihm sein eigenes rauben?

Levin Schücking pflegte in seinen Romanen die Leser anzureden. Er spielt gleichsam den Regisseur, indem er Erläuterungen zu den geschilderten Szenen gibt. Erst in seinen späteren Werken wandte er sich mehr der objektiven Technik zu.

Nicht allein Reflexionen sind unkünstlerisch, sondern überhaupt jedes Erscheinen des Künstlers hinter seinem Werke, jeder Versuch, mit dem Leser in persönliche Beziehung zu treten. Hierhin gehören z. B. die in vielen Romanen üblichen Wendungen: „Unser Held“ oder „unsere Leser“, „unsere Geschichte“,<sup>16)</sup> sowie auch jede Anrede an den Leser.

Und doch finden sich sogar bei den gewandtesten Erzählern solche Verstöße sehr häufig:

In dem Augenblick, wo wir den Faden unserer Erzählung wieder aufnehmen, finden wir Edwin am offenen Fenster eines Gasthofes sitzend, ziemlich in demselben Aufzuge, in dem wir ihn damals in jener ersten Mondnacht kennen lernten. (Paul Heyse: „Kinder der Welt“, 5. Buch, 1. Kapitel.)

Um dies zu erklären, müssen wir ein Geheimnis enthüllen, das unsere Künstlerin bisher sorgfältig vor jedermann und, so gut es anging, vor sich selbst gehütet hatte. (Paul Heyse: „Im Paradiese“, 7. Buch, 3. Kapitel.)

Das zweite Buch seiner „Kinder der Welt“ beginnt Paul Heyse wie folgt:

Wer es unternimmt, eine „wahre Geschichte“ zu erzählen — und die unsere ist so aktenmäßig beglaubigt, wie irgend eine, die ein Romanschreiber jemals als „aus Familienpapieren mitgeteilt“ auf sein Gewissen nahm — wer das Leben darstellt, wie es erlebt, nicht erdichtet wird, muß sich auf allerlei Einrede und Widerspruch gefaßt machen. Das Unwahrscheinlichste ist bekanntlich das, was am häufigsten geschieht, und nichts findet wiederum weniger Glauben, als was niemand bezweifelt: daß es Ausnahmen von der Regel gibt. Auch auf der Bühne sind wir es nicht gewohnt, daß ein Liebhaber eine Charakterrolle spielt, so wenig es den Lesern dieser durchaus wahr-

<sup>16)</sup> Paul Heyse („Kinder der Welt“, 1. Bd., S. 5): „In der Nacht, in der unsere Geschichte beginnt, war es usw.“ Zola gebraucht in solchen Fällen regelmäßig den Ausdruck: Ce jour-là (An jenem Tage). So unbestimmt diese Wendung auch ist — sie ist auf alle Fälle genügend.

haftigen Geschichte einleuchten wird, wenn wir die urkundlich nachgewiesene Tatsache berichten, daß Edwin, seinem freiwilligen Gelübde getreu, wirklich das Ende der Woche heranzwartete, ehe er das gefährliche Haus in der Jänergasse wieder betrat, ja daß er selbst noch eine Verschärfung hinzufügte, indem er erst es Nachmittag werden ließ und bis dahin sich wie sonst beschäftigte. Daß wir wissen, wie alt er geworden, ehe ihn die erste Liebe besiel, macht die Sache nur unglaublicher, da „Kinderkrankheiten“ in reiferen Jahren nur um so heftiger aufzutreten pflegen. Von seiner Philosophie, von dem Einfluß dieser gestrengen Wissenschaft auf seine Gemütsart haben wir noch zu wenig Proben erhalten, um seine stoische Enthaltensamkeit daraus zu erklären. Wie sich's damit aber auch verhalten mag: als er endlich an jenem Sonnabend nachmittag den verhängnisvollen Weg antrat usw. . . .

Was in dieser Einleitung enthalten ist, ist entweder überflüssig, da wir einen Dichter nie danach fragen, ob seine Geschichte wahr ist oder nicht, oder hätte in einer anderen Form gesagt werden müssen, die nicht gegen die Objektivität verstößen hätte.

Der humoristische Roman freilich setzt sich absichtlich über die oben formulierte Regel hinweg. Er legt es darauf an, mit dem Leser in steter persönlicher Beziehung zu bleiben. Eine gemütliche Unterhaltung mit ihm ist dem Dichter Bedürfnis. Er ironisiert sich selbst, den Leser, die Personen, die er schildert, und spricht den Gesetzen der Poetik offen Hohn.

Auch besonders gemütvolle Dichter, wie Wilhelm Raabe, Gustav Frenssen, nehmen für sich die Freiheit in Anspruch, sich entweder zu dem Helden oder an den Leser zu wenden:

Die verehrlichen Leser werden gebeten, sich den Erzähler vorzustellen, wie er steht, seine Historie gleich einer Frucht in der Hand hält, wie er mit bedenklicher Miene sich abmüht, den Kern aus der Schale zu lösen, und sehr in Sorge ist über die inhaltvolle Frage: was wird man dazu sagen?

Da gibt es Leute, die haben sehr scharfe Zähne und gebrauchen sie mit Lust, und Leute gibt's, welche gar keine Zähne haben. Wieder gibt es Leute, welche sehr leicht „lange“ Zähne bekommen, und Leute, welche an hohlen leiden. Zähne „wie Perlen“ sollen ziemlich selten geworden sein in der Welt, und falsche Zähne sollen im Überfluß vorhanden sein. Letzteres behaupten die bösen Zungen, und das kann dem Erzähler in einer Hinsicht angenehm sein, denn es bringt ihn auf diese nützlichen Glieder selber. O, was für Zungen es in der Welt gibt! Spitze, scharfe, stumpfe, laute, leise, süße, bittere, silberne, biedere, giftige, wohlmeinende, falsche, ehrliche, glatte: — und für so viele und vielgeartete Zungen nur e i n e Frucht!



Das Amt eines Geschichtenerzählers ist viel schwerer, als sich die Leute meistens vorstellen, und am Ende kann der Beste nicht mehr tun, als seinen Apfel schälen und sprechen: Da, nehmt, oder laßt's bleiben. Kern oder Schale, wie es euch beliebt. Haltet euch lobend an das eine oder tadelnd an das andere; oder lobt und tadelt beides oder keines von beiden. Unser einer muß auch in manchen sauren Apfel beißen, und ihr Leute, die ihr euch über irgend ein Buch ärgert, wißt gar nicht, wie glücklich ihr seid, daß ihr es nicht zu schreiben brauchtet. (Wilhelm Raabe: „Die Leute aus dem Walde“. 13. Kapitel.)

In „Jörn Uhl“ (7. Kapitel, S. 132 ff.) bringt Frenssen folgende Apostrophe:

Jörn Uhl! Wer ist in der Zeit dein Bildner gewesen, da der Menscheng Geist weich wie Wachs ist, das auf Eindruck wartet? Wer war dein Führer in der Zeit, wo die Eltern uns nicht mehr halten können und andere Leute nicht nach den Zügeln greifen, die hinter uns dreinschleifen, wo wir die Straße hinunterrasen, die auf den Marktplatz des Lebens führt, auf jenen Platz, wo das Schicksal so ernst fragt: „Was bist du wert?“ Denn so steht es ja: In allen Lebenszeiten haben wir bestellte Ratgeber und Führer, Eltern, Schule und Gesetze, Erfahrungen, Frauen, Sorge und Not; aber in den Jahren, wo ein Frühlingssturm nach dem andern den jungen überschlanfen Bäumen über die Köpfe fährt, da sind wir ungestützt und unberatener. Hei, wie knackte es! Wie stoben die Blätter! Wir haben Narben davon an der Seele und kahle Stellen im Gezeig.

Der alte Dreyer ist Jörn Uhls Lehrer in allen Dingen des praktischen Berufs gewesen; Jasper Krey aber hat ihn auf die weiten, weglosen Felder der allgemeinen Lebensweisheit geführt. Klaus Uhl saß im Wirtshaus und redete kluge Worte und wußte und kannte alles. Sein Sohn mußte zu dem kleinen krausen Jasper Krey hinübergehen und wurde dort unter dem Strohdach zu eigenem Nachdenken geführt, und holte sich dort unter der Hauswand die erste Lebenskunde. Die Bedeutung dieser Stunden war aber um so größer, als hier Mannesalter und Knabenalter zusammenkamen, so daß beide sich gleich hoch einschätzten und es also zu geraden, ehrlichen Debatten kam. Wo lernten wir am meisten? In den Schulen? In den Hörsälen? Von den Professoren? Wir lernten das Meiste, als wir auf freies Feld gingen und aufzusliegen versuchten, so gut es ging.

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

der Welt“, 1. Buch, S. 23) ein Kapitel beginnt mit den Worten:

Wir haben hier das Wenige nachzuholen, was von dem bisherigen Leben der beiden Brüder zu sagen ist. Oder wenn er, um einen Uebergang zu finden, folgende Wendung gebraucht:

Das Billett der Madame Ludmer führt uns in die lange nicht betretene Salonsphäre zurück, oder wenn er, um das Benehmen seines Helden zu erklären, selbst hervortritt, wie Keller im „Grünen Heinrich“. Oder wenn er, um Auslassungen zu erklären, folgende Entschuldigung gibt:

Jetzt begann der Richter. Es ist höchst zu bedauern, daß wir kein umständliches und ins Einzelne gehende Memoire über diese Verhandlung haben, als eben nur die Verteidigung des Gefangenen. (Zulwer: „Aram“ V. 5.)

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

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

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

Goethes „Wilhelm Meister“ hat im ganzen einen hohen Grad von Selbständigkeit. Nach ihm sind Spielhagen, Freytag und Auerbach zu nennen. In neuerer Zeit haben sich besonders die realistischen Romandichter bemüht, objektiv zu bleiben.