



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Der Roman

**Keiter, Heinrich
Kellen, Tony**

Essen, Ruhr, 1912

7. Die Spannungstechnik.

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

7. Die Spannungstechnik.

Man kann drei Arten von Spannungswirkungen annehmen:

1. Innere Spannung. Diese ist durch die Motive gegeben. Der Leser wird durch die Leidenschaft mitgerissen, seine Anteilnahme am Schicksal der Personen läßt ihn mit diesen und für diese Furcht und Hoffnung empfinden.

2. Die Spannung, die durch ein Abweichen von der regelmäßigen Chronologie erzielt wird, durch Verschweigen von Geschehenem oder durch Vorwegnehmen künftiger Ereignisse. Hierher gehört auch die vielfach gepflegte Spannungstechnik, die durch das Nebeneinanderlaufen mehrerer Stämme (Hauptpersonen oder Gruppen) bedingt ist, an spannender Stelle abzubrechen und nun einen andern Stamm vorzuschieben.

a) Das Vorwegnehmen einer Handlung. Manche Erzähler lieben es, gleich bei Beginn eines Romans eine bestimmte Situation zu schildern und dann erst zu erklären, wie es dazu gekommen ist. Sie greifen also dann in die Vergangenheit zurück. Es gibt sogar Erzählungen, die direkt mit dem Schluß einsetzen, z. B. die „Affaire Clémenceau“ von Alexander Dumas Sohn: der Held des Romans hat seine Frau umgebracht, und er schreibt nun für seinen Rechtsanwalt eine Verteidigungsschrift, in der er ausführlich auseinandersetzt, wie er zu diesem Verzweiflungsschritt gekommen ist.

b) Die Verzögerung (das retardierende Moment). Es ist ein beliebter Kunstgriff der Erzähler, an gewissen Stellen, wo die Handlung einen Höhepunkt erreicht hat, eine Verzögerung eintreten zu lassen. Dies kann deshalb geschehen, weil man einen Zustand, der längere Zeit dauert, nicht durch zu rasches Weiterführen der Handlung als momentan erscheinen lassen will. In der Regel aber wird man durch jenes Verfahren nur die Spannung des Lesers zu erhöhen suchen.

Dies darf allerdings nicht in so roher Weise geschehen, wie es in Kolportageromanen der Fall zu sein pflegt.

Karl Gottlieb Cramer und sein Genosse Christian Heinrich Spieß, zwei bekannte Verfasser von Räuberromanen, hatten eine merkwürdige Art, Spannung zu erzeugen. Sie schlossen die Kapitel vielfach mit Fragezeichen oder einigen Reihen von Gedankenstrichen ab, so daß sich der Leser das Entsetzliche, das nun folgen konnte, selbst ausmalen durfte. In Cramers Roman „Die Geheimnisse der alten Ägyptier“ endet das 2. Kapitel des 3. Bandes mit der Ohnmacht eines jungen Mädchens. Das nächste Kapitel aber lautet:

D r i t t e s K a p i t e l .

Frage: Wer ist denn das ohnmächtige Mädchen?
Antwort: Vielleicht erfahren wir's bald.

3. Eine dritte Art der Spannung ist die, wo der Leser bewußt getäuscht wird. Das kann durch wirkliches Nichtwissen der Personen in der Erzählung geschehen; es kann aber auch durch die Darstellung bewirkt werden, indem der Dichter durch unklare, irreleitende Darstellungen das Gegenteil des Geschehenen erraten läßt.¹⁷⁾

Die Mittel zur Spannung und Erweiterung der Geschichte lassen unzählige Modifikationen zu. Zumeist geschieht es in der Weise, daß die Erzählung sich bald an die eine, bald an die andere Figur anschließt und wir erst später den ganzen Vorgang übersehen. Oder die Handlung wird uns so geschildert, daß wir das Rätsel sehen, aber nicht lösen können, daß wir eine Aufklärung vermuten, die sich später vielleicht als irrig erweist. Oder das Verhältnis der Personen zu einander ist ein anderes als sie selbst glauben oder als der Leser glaubt. Oder die Handlung wird durch unerwartete Ereignisse verzögert usw.

Derartige Kunstgriffe, die Jahrzehnte lang beliebt waren, sind heute durchweg nur mehr in gewöhnlichen Unterhaltungsromanen und in Kolportageromanen üblich, doch können sie, geschickt angewandt, auch in besseren Romanen verwendet werden.

Am öftesten wird die Spannung hervorgerufen durch das Bestehen ungelöster Fragen, z. B. geheimnisvoller Exi-

¹⁷⁾ Dr. R. Müller-Ems, a. a. O. S. 39.

stenzen und Beziehungen, Absichten, deren Ziel nicht zu ergründen, Taten, deren Urheber zu ermitteln schwer ist, u. a. So ist Oliver Twist in Boz' gleichnamiger Erzählung eine rätselhafte Existenz. Für ihn interessieren sich viele Personen — warum? erfahren wir erst am Schlusse. Ralph (in Coopers „Sionel“) nimmt unerklärlichen Anteil an den Schritten des jungen Majors. Das Ende erst bringt die Lösung. Sonnenkamp in Auerbachs „Landhaus am Rhein“ hat eine dunkle Vergangenheit. Der Dichter weist vielfach darauf hin, z. B. durch Sonnenkamps Benehmen bei gewissen Gelegenheiten, durch die Bemerkungen des Fräulein Milch, durch die Abneigung des Dr. Fritz und des Professors Crutius, endlich durch das Erschrecken Sonnenkamps beim Anblick des Negers. Das Rätsel selbst löst sich am Schluß. Aber die Spannung darf nicht auf unnatürliche Weise erhalten werden. Der Dichter muß den Leser unvermerkt zu fesseln suchen. Dagegen fehlt Auerbach einmal im „Landhaus am Rhein“. Fräulein Milch, die die Vergangenheit Sonnenkamps kennt, erzählt der Frau Professorin alles. „Sie rückte näher, und leise, kaum hörbar, teilte sie der Professorin einige Tatsachen aus Sonnenkamps Leben mit. Die Professorin hielt sich mit beiden Händen an der Nähmaschine, die vor ihr stand. Es wurde kein Wort gesprochen.“ Besser wäre es gewesen, der Dichter hätte auch die Professorin im Unklaren gelassen, als so ungeschickt die unbewusste Spannung zu zerstören.

Jean Paul sagt in seiner „Vorschule der Ästhetik“, das Unentbehrlichste am Roman sei das Romantische. Heute sind wir aber darüber hinaus. Gewiß ist der Reiz des Überraschenden, des Wunderbaren geeignet, einen poetischen Zauber über die Handlung auszugießen und gewiß finden die romantischen Romane, sofern sie sonst billigen ästhetischen Ansprüchen genügen, auch heute noch dankbare Leser beim gebildeten Publikum, allein die ganze Richtung unserer Zeit verweist den Dichter auf das realistische Genre (realistisch im guten Sinne des Wortes).

Wenn der Dichter die Spannung auf eine Weise löst, die der vermutlichen Erwartung nicht entspricht, so ruft er **U b e r r a s c h u n g** hervor. Es ist dem Dichter erlaubt, den

Leser auf diese Weise zu täuschen, nur muß die Überraschung wohl begründet sein.

8. Die Einheitlichkeit.

Die Handlung muß endlich einheitlich sein. Die Einheit verleiht dem dichterischen Kunstwerk jene Solidität und Harmonie, die wir an den vollendeten Werken der Baukunst bewundern.

Goethe liebte es, ein geschaffenes Werk zu schematisieren, das heißt, die nackten Grundlinien seines Aufbaues herauszuheben. Hier haben wir bereits eine Bedingung dessen, was eine gute Geschichte zu nennen ist. Lassen sich nicht die einfachen Grundlinien des Aufbaues leicht ausziehen und bestimmt wiedergeben, läßt sich nicht kurz und kenntlich die Achse bezeichnen, um die sich das Ereignis dreht, zeigen sich vielmehr vielfältige Vernietungen und Verknotungen und beruht die Wirkung hauptsächlich in dem Ornamentalen, so liegt im Grundwesen eine Unzuträglichkeit, die den Einsturz und die Verwitterung im Laufe der Zeit unabwendbar macht.¹⁸⁾

Wie aber wird die Einheitlichkeit erreicht?

Nicht dadurch, daß die Vielheit des Geschehenen sich auf einen Helden bezieht — „denn vieles, ja unzähliges begegnet ja dem einzelnen, wovon manches sich nicht zu einer Einheit zusammenschließt; auch vollzieht der einzelne viele Taten, aus denen sich durchaus keine einheitliche Handlung ergibt“ (Aristoteles) —, sondern dadurch, daß jene Vielheit mit der Idee, d. i. dem Streben des Helden, in innerem Zusammenhange steht. An sich ohne Bedeutung und unverständlich erhält eine jede Begebenheit Wert und Erklärung durch ihre Beziehung auf das Ganze; keine Begebenheit darf vorkommen, die ohne Einfluß auf das Ganze dastände. Keine Situation, und wäre sie noch so poetisch dargestellt, ist berechtigt, wenn sie nicht dem Ganzen sich einfügt. Die notwendigen Begebenheiten und Situationen müssen

¹⁸⁾ Berthold Auerbach: Deutsche Abende. Neue Folge. Stuttgart, Cotta, 1867. S. 13.