



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Der Roman**

**Keiter, Heinrich  
Kellen, Tony**

**Essen, Ruhr, 1912**

a) Die Gestalt.

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

so daß wir unsere erste Vorstellung nur noch in ihren Grundzügen zu erkennen vermögen.<sup>13)</sup>

Neben diesem Hauptmittel der Darstellung stehen dem Dichter noch andere zu Gebote, die wir bei den einzelnen Abteilungen berühren werden. Es sind dies: Darstellung durch Schilderung der Wirkung und Darstellung durch andere.

## 1. Die Darstellung der Personen.

### a) Die Gestalt.

Homer hat uns die Kunst der Darstellung gelehrt, und auf ihn stützt sich in dieser Hinsicht, wie in so mancher andern, die Ästhetik auch jetzt noch. Seine Gestalten stehen, wie aus Marmor gehauen, voll ausgerundet vor uns. Wie aber erreicht er diese Anschaulichkeit? Nicht durch unkünstlerische Beschreibungen, sondern auf echt dichterische Weise. Er reiht einen sinnlichen Zug an den andern. Stets gibt er ein Beiwort oder eine ausgeführtere Andeutung. So ist ihm Odysseus anfangs nur der „göttergleiche“. Das ist eine Bezeichnung für den Gesamteindruck einer Person. Um sie recht wirkungsvoll zu machen, wiederholt er sie häufig. Das Bild, das durch diese Anregung in der Phantasie der Leser auftaucht, muß im Wesentlichen dasselbe sein. Jeder wird sich den Helden als einen hoch, mächtig und majestätisch gebauten Menschen vorstellen. Er wird über sein Antlitz alle Hoheit ausgießen, die er sich vorstellen kann; es wird ihm das Gepräge eines kraftvollen Geistes sein. Solche Wirkung bringt dieser eine, so unbedeutend scheinende Zug hervor! Homer erreicht mit einem Worte mehr, als andere mit einer Seite von Worten. Nun will der Dichter aber diese allgemeine Vorstellung nach allen Seiten ausfüllen, und bringt deshalb den Helden in vielseitige Beziehung zur Außenwelt. Da sitzt er am Meere und schaut mit „wachsamen“ Augen in die ferne.

<sup>13)</sup> So erinnere ich mich aus meiner Jugendzeit, daß meine Phantasie die Begebenheiten der Bibel mit einer fast zwingenden Notwendigkeit an bekannte Plätze verlegte. So die Szenen, wo der Herr mit Abraham spazieren geht, wo die Sodomiten Loths Haus stürmen wollen, wo Absalon unter dem Tore sitzt. Und ich erinnere mich nicht, daß ich diese Vorstellungen jemals wieder hätte los werden können.



Er kämpft mit den Wogen, und wir bewundern seine „n e r = v i c h t e n “ Arme. Beim Bade hebt der Dichter die „b r e i = t e n S c h u l t e r n “ hervor; und als Odysseus mit den Freiern kämpft, erwähnt Homer sein „m ä c h t i g e s H a u p t “. Mehr Andeutungen gibt Homer nicht. Dagegen bringt er noch weitere Mittel zur Vervollständigung des Bildes zur Anwendung. Zunächst Schilderung durch Darstellung der Wirkung.

Dieser Kunstgriff ist von Wichtigkeit. Nach dem Maße der Wirkung beurteilen wir die Kraft, die sie hervorbringt. Sie gibt uns eine lebendige Vorstellung der Ursache. Wenn wir sehen, wie pfeilschnell das Dampfschiff die Wellen durchschneidet, so erhalten wir eine Vorstellung von der Schraube, die eine solche Last zum Fortgang bringt. Eine Glocke, deren Geläute die ganze weite Stadt durchtönt, können wir uns nur als groß, mächtig vorstellen. In diesem Falle wird also eine Schilderung des Gegenstandes selbst unnötig. Sie wird unnötig durch die Darstellung der Wirkung. Wenn die Helden Homers die Lanzen mit einer solchen Wucht schleudern, daß sie dem Gegner durch den Schild in die Brust und durch diese aus dem Rücken herausdringen, so können wir uns die Schleuderer nur als machtvolle Personen denken. So bewundern wir die Geschicklichkeit des Odysseus beim Zimmern des Floßes; seine Gewandtheit und seine Kraft beim Werfen des Diskus, beim Spannen des mächtigen Bogens, beim Ringen mit Iros, beim Kampf mit den Freiern, die Majestät seiner Erscheinung in dem Eindruck, den er auf Naussifaa macht. Überall wird seine Gestalt in ein helleres Licht gerückt.

Endlich wendet Homer noch einen dritten Kunstgriff an: er schildert eine Person durch andere. So sagen in dem Augenblicke, wo Odysseus den Diskus wirft, die Phäakenjünglinge zu einander:

Unedel ist seine Gestalt nicht,  
Seine Lenden und Schenkel und beide nervichte Arme,  
Und die hohe Brust und der starke Nacken.

Die Freier bewundern staunend den mächtigen Körper des Odysseus, als er sich zum Kampfe mit Iros rüstet, und bedauern den Bettler, der notgedrungen unterliegen muß.<sup>14)</sup>

<sup>14)</sup> Dr. E. Wittich: Homer in seinen Bildern und Vergleichen. Stuttgart, J. F. Steinkopf, 1908.



Wenn der Dichter den letzteren Kunstgriff anwendet, so muß er die Individualität der schildernden Person streng berücksichtigen. Denn wohl jeder betrachtet den andern durch eine eigene Brille. Dem Liebhaber ist seine Geliebte das schönste Mädchen; er ist nach Bodenstedts Autorität sogar imstande, ihren Buckel für einen zweiten Busen zu halten, während die gewöhnlichen Menschenfinder darin nur einen häßlichen Aufsatz zu sehen vermögen. Dafür gibt George Sand ein schönes Beispiel. Anzoleto wird von einem vornehmen Herrn über seine Geliebte ausgefragt:

- . . . „ich glaube mich zu erinnern, daß sie nicht hübsch war.“
- „Nicht hübsch?“ fragte Anzoleto bestürzt.
- . . . „ein sehr fähiges Mädchen, aber sehr häßlich.“
- „Sehr häßlich?“ wiederholte Anzoleto ganz erstaunt. (Sand: „Consuelo“. Buch I, Kap. 6.)

Goethe hat sich die Manier des großen Dichters, die echt dichterische Darstellungsweise angeeignet. Er schildert seine Personen nie in einem zusammenhängenden Signalement, ja, er läßt uns manche Figuren zuerst mehrmals begegnen (wie z. B. Mignon), ehe er sie zu näherer Betrachtung darstellt. Meist läßt Goethe die äußere Gestalt der eintretenden Personen nur in der Bewegung sehen, wo bald dieser bald jener Zug erhascht wird, indem er eben jetzt wirkt. Er geht in der physiognomischen Bezeichnung nur so weit, daß der Leser eine volle Gestalt aus seinem Bekanntenkreise einsetzen mag, daß der bildende Künstler, der diese Gestalt zeichnen wollte, festen Anhalt in den Angaben des Dichters und doch wieder Freiheit genug zur selbstschöpferischen, physiognomischen Ausprägung hat. Indem Goethe die Persönlichkeiten nicht sofort ganz ausmalt, werden sie um so lebendiger durch die einzelnen Züge. Der Leser muß sich die Figur ausgestalten, und das macht sie um so lebendiger. Wer kann mit Bestimmtheit sagen, wie eine so lebhaft in der Phantasie stehende Figur wie Philine aussieht? Wir können sie uns etwas wohlbeleibt, bequemlich gekleidet denken, aber dem Leser bleibt die Freiheit, eine Lebensbegegnung, wie dem bildenden Künstler eine ebenmäßige Phantasiegestalt dafür zu setzen.<sup>15)</sup>

<sup>15)</sup> Auerbach, a. a. O. S. 42—44.  
Der Roman.



In „Wilhelm Meister“ nennt Goethe den Helden nur wohlgebildet; daß er von einem sehr einnehmenden Aeußeren gewesen, schließen wir aus dem Eindruck, den er auf seine Umgebung, besonders die weibliche und unter dieser wieder vorzüglich auf Philine macht. Letzterer widmet der Dichter eine größere Ausführlichkeit.

Bei der ersten Erwähnung nennt Goethe Philine nur ein „wohlgebildetes Frauenzimmer“. Das ist eine Gesamtvorstellung, die ein ganzes Bild schafft. Auch dadurch wird sie uns bedeutender, daß Wilhelm, der Geliebte der schönen Mariane, sich lebhaft von ihr angezogen fühlt. Als sie sich nach Wilhelm umsieht, zeichnet der Dichter ihre „blonden Haare“. Recht lebhaft wird die Vorstellung durch die weitere Schilderung:

Das Frauenzimmer kam ihnen auf ein Paar leichten Pantöffelchen mit hohen Absätzen aus der Stube entgegen getreten. Sie hatte eine schwarze Mantille über ein weißes Negligee geworfen, das, eben weil es nicht ganz reinlich war, ihr ein häusliches und bequemes Ansehen gab; ihr kurzes Röckchen ließ die niedrigsten Füße von der Welt sehen.

Ein solches Wesen kann nur leicht und behend, seine Bewegungen können nur zierlich und feurig, ein ewiges Tänzeln muß seine höchste Lust sein. Und so ist Philine. Mit großer Leichtigkeit und Zierlichkeit ordnet sie dem neuen Freunde das Haar. Diese Szene wirft das hellste Licht auf Philine. Vor unseren Augen bewegt sich die reizende zierliche Gestalt des lustigen Mädchens, wie es vor Wilhelm steht, und mit seiner Arbeit keineswegs zu eilen scheint. Sie berührt ihn mit ihren Knien und drängt sich so nahe an ihn heran, daß er in Versuchung kommt, auf den blühenden Busen einen Kuß zu drücken. Die Leichtigkeit ihrer Bewegungen ist besonders anschaulich dargestellt.

Diese Darstellungsweise gibt die anschaulichste Vorstellung vom geschilderten Gegenstande. Und darum ist auch sie allein die echt künstlerische. Sie trennt den Gegenstand nie von der Handlung, sondern zeigt ihn immer nur in Verbindung mit ihr. Daher ergibt sich das Bild stets zwanglos aus dem Romangangen; um es vollständig zu haben, kann man es nicht (wie in den meisten Romanen) aus der ersten oder zweiten



Seite schneiden. An jedem Zuge klebt ein Stück Handlung. Handlung und Darstellung sind unzertrennlich.

Heinse begnügt sich in seinen Romanen mit abstrakten Begriffen und begeisterten Superlativen, aber dadurch erhalten seine Figuren eine Farblosigkeit des Außern, unter der sich jeder vorstellen kann, was er will.<sup>16)</sup>

Bei einzelnen Dichtern finden wir stets lange Porträts. Namentlich Balzac pflegte seine Personen eingehend zu beschreiben, jeden Zug ihres Gesichtes, ihr Außeres, jede Geste, die sie zu machen pflegten.<sup>17)</sup> Diese Porträtschilderungen waren zuweilen so lang, daß der Leser die Übersicht verlor und am Schluß vielleicht nicht mehr wußte, wie die Beschreibung angefangen hatte.

Unter der Einwirkung Balzacs wurden auch in den deutschen Romanen die Porträts eingehender gezeichnet. Neuerdings aber verzichten die Romandichter immer mehr auf lange Porträtschilderungen. Viele begnügen sich mit ein paar markanten Strichen, andere überlassen es dem Leser, sich ein Bild von den betreffenden Personen zu machen.

An dieser Stelle soll auch noch auf einige andere Punkte aufmerksam gemacht werden.

Weder Homer noch Goethe in seinen Romanen schildern äußerliche Schönheit. Homer folgte hier dem dunklen Gefühle, Goethe dem klar erkannten Gesetze, daß es nicht Aufgabe der Dichtkunst sein könne, körperliche Schönheit zur Darstellung zu bringen. Denn „körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile nebeneinander liegen müssen; und da Dinge, deren Teile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen. Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich.

<sup>16)</sup> Näheres hierüber bei Dr. Edmund Rieß, a. a. O., S. 84 ff.

<sup>17)</sup> So umfaßt das Porträt der Frau von Mortsauf, d. h. nur ihres physischen Außern in „Le lys dans la vallée“ (Seite 31—35) 106 Druckzeilen in kleiner Schrift.



Er fühlt es, daß diese Elemente, nacheinander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, nebeneinander geordnet, haben; daß der konzentrierende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewährt; daß es über die menschliche Einbildung geht, sich vorzustellen, was dieser Mund und diese Nase und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition erinnern kann. Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständliche Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebaut. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxuriert haben!<sup>18)</sup>

Allerdings luxurieren neuere Schriftsteller stark darüber! Man lese nur die folgenden Schilderungen:

Aber die dunklen Augen in dem zart ovalen Gesicht und die goldene Haarfülle bildeten auch die einzige Schönheit der Mademoiselle Eglantina Ruzzolane, deren Figur so sylphenhaft schlank war, daß es wie ein diskreter Liebesdienst von den langen Locken erschien, wenn sie gleich einem glänzenden Mantel über Hals und Schultern wallten. (Nataly von Eschstruth: „Hofluft“, S. 15.)

Es ist ein wunderschönes Frauenantlitz. Die Stirne stolz und klar, das Profil rein geschnitten, das ganze längliche Oval von idealem Ausdruck, an Leonardo da Vincis sanft durchgeistigte Porträts gemahnend. Die fein gezogenen Brauen bilden eine fast sich berührende Linie; es liegt dadurch wie ein Schatten über dem Gesicht, den des Volkes Deutung als unglückbringend bezeichnet. (Detlef: „Vater und Sohn“, I. S. 9.)

Eine ähnliche und doch so unähnliche Darstellung bietet sich in Spielhagens „Hohenstein“:

Er starrte wie trunken, wie geblendet auf diesen herrlichen Kopf, den weiche Locken in ambrosischer Fülle umgaben, in diese mattglänzenden großen braunen Augen, die unter den dunklen Lidern mit berückendem Zauber sanft und fest zugleich blickten, auf dies Antlitz mit den reinen, wie von zartester Künstlerhand geformten Zügen und besonders auf diesen Mund, den stummen, beredten Mund mit den schwellenden, liebeatmenden, liebehauchenden Lippen. Und wie ein Blitz durchzuckte es den stolzen, von faustischer Sehnsucht sein Leben lang gequälten Mann: dies ist das Weib, das deiner würdig

<sup>18)</sup> Lessing, a. a. O. XX.



ist; hier steht das Bild, das durch deine entzückendsten Träume mit halb verhülltem Antlitz lautlos glitt und dein ahnendes Herz in Wollust schauern machte, voll glühenden Lebens in strahlender Wirklichkeit leibhaftig vor dir da. (S. 137.)

Auch hier ist körperliche Schönheit geschildert; aber die Darstellung der Schönheit ist zugleich eine Darstellung ihrer Wirkung auf eine Person und darum wird sie so wirkungsvoll und künstlerisch berechtigt.

Immerhin betrachten manche Künstler auch heute noch für Darstellung körperlicher Schönheit das von Lessing aufgestellte Mittel als das beste. Lessing ruft den Dichtern zu: „Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennt, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisiert, welches nur eine solche Gestalt erregen kann?“<sup>19)</sup>

In Scotts „Quentin Durward“ (Kap. 5) finden wir u. a. folgendes Porträt:

Eudowif Lesly oder Le Balafre war über sechs Fuß hoch, stämmig, stark gebaut und von groben Gesichtszügen; diese wurden gräßlich entstellt durch eine entsetzliche Narbe, die, an der Stirn beginnend, knapp am rechten Auge vorbei, den Backenknochen bloßgelegt hatte und von da bis zum Ohrläppchen hinunterging: eine tiefe Furche, die zuweilen scharlachrot, zuweilen purpurn, zuweilen blau, zuweilen auch fast schwarz, aber immer scheußlich aussah, weil sie stets von der Farbe des Gesichts abwich, in welchem Zustande es auch sein mochte, ob erregt, ob ruhig, ob rot von ungewöhnlicher Leidenschaft, ob wetter- und sonnengebräunt wie gewöhnlich.

<sup>19)</sup> Bereits früher ist angeführt, welchen Eindruck Odysseus auf die Phäaken gemacht. Ein weiteres bietet die Begegnung des Helden mit Nausikaa, wo Odysseus einen so tiefen Eindruck auf das Herz der edlen Jungfrau macht. Durch diesen Kunstgriff wird der Phantasie des Lesers der weiteste Spielraum gelassen. Jeder kann sich das Bild der Person nach seinem Geschmacke ausmalen. Wird dadurch aber die Absicht des Dichters erreicht? Ist es ihm gleichgültig, daß jedem Leser ein anderes Bild vorschwebt? Wohl schwerlich! Denn er will ja seine Bilder in die fremde Phantasie so überführen, wie die seine sie geschaffen. Dazu aber reicht trotz Lessing dieser Kunstgriff allein nicht aus. Wohl aber wird er in Verbindung mit anderen dem Dichter von Nutzen sein.



Seine Kleidung und seine Waffen waren glänzend. Er trug seine Nationalmütze, auf der ein Federbusch steckte und ein Marienbild von schwerem Silber als Brosche. Des Schützen Halskragen, Armstücke und Handschuhe waren vom feinsten Stahl, kunstreich mit Silber ausgelegt und sein Panzerhemd war so glänzend wie der Frost eines Wintermorgens auf Farnkräutern oder Dornsträuchern usw.

Aus deutschen Romanen seien hier folgende Beispiele wiedergegeben:

Man konnte ihr Gesicht die Vollendung orientalischer Züge nennen. Dieses Ebenmaß in den feingeschnittenen Zügen, diese wundervollen dunklen Augen, beschattet von langen, seidnen Wimpern, diese kühn gewölbten, glänzend schwarzen Brauen und die dunklen Locken, die in so angenehmem Kontrast um die weiße Stirn und den schönen Hals fielen, und den Vereinigungspunkt dieser lieblichen Züge, zarte rote Lippen und die zierlichsten weißen Zähne noch mehr hervorhoben; der Turban, der sich durch ihre Locken schlang, die reichen Perlen, die den Hals umspielten, das reizende und doch so züchtige Kostüm einer türkischen Dame — sie wirkten verbunden mit diesen Zügen eine solche Täuschung, daß der junge Mann eine jener herrlichen Erscheinungen zu sehen glaubte, wie sie Tasso beschreibt, wie sie die ergriffene Phantasie der Reisenden bei ihrer Heimkehr malte. (Hauff: „Jud Süß.“ Kap. 4.)

Wie reizend stand sie im Schloßhofs! Das lange enganschließende Reitkleid war von einem silbergrauen leichten Stoffe und ließ die lieblichsten Formen der schönen Gestalt bewundern. Von dem Halskragen, der über dem hoch oben geschlossenen Kleide zierlich gefältelt lag, bis zu den Hüften herab zeigte sich das schönste Ebenmaß der äußern Bildung. Die Schultern hoch und gerundet. Wenn sich der holde liebliche Kopf, mit den braunen brennenden Augen dem schönen Munde und den weißen Perlenreihen der Zähne lächelnd über die Schulter wandte, gab der Winkel, der sich dann aus dem Kopf und der Schulter bildete, die reinsten Schönheitsform. Halb noch auf den schwarzen, hinten über Flechten zurückgekämmten Locken saß ein kirschrotes, silbergesticktes kleines Samtgewinde, über dem der Reithut mit blauem Schleier gewunden war. (Gutzkow: „Ritter vom Geiste“ I. S. 211.)

In diesen Darstellungen zeichnet der Dichter die Person durch Aufzählen der einzelnen Teile. An sich sind diese Schilderungen frisch und farbig, die beiden letzten sogar glänzend. Sie geben von den einzelnen Teilen, wenn man sie von anderen Zügen ablöst, eine lebendige Vorstellung. Aber bei solchen Beschreibungen kann der Leser die aneinander gereihten Züge nicht leicht im Gedächtnis behalten und sie sich zu einem Ganzen vereinen.

Levin Schücking gibt eine Darstellung des Außern seiner Gestalten und schließt dann auf das Innere. Nur bei historischen



oder sonst merkwürdigen Personen gibt er eine zusammenfassende Charakteristik. Oft finden sich bei ihm physiognomische Bemerkungen von verblüffender Feinheit. Lavaters Bestrebungen und die naturwissenschaftlichen Bemühungen um die Phrenologie von Gall hatten bewirkt, daß das Physiognomische ein wichtiges Element in den Romanen geworden war.<sup>20)</sup> Auch Scott macht reichen Gebrauch von der Physiognomik. So sagt er: „Rowenas Gemütsstimmung war von Natur die, welche Physiognomiker immer bei einer schönen Hautfarbe annehmen: sanft, milde, schüchtern.“<sup>21)</sup> Ähnlich beruft sich Schücking in der „Sphinx“ (S. 5) auf die Phrenologen.

Für die Gräfin Hahn-Hahn waren die feinen Porträts ihrer aristokratischen Helden und Heldinnen zu einer Spezialität geworden, aber diese Adelsgestalten erstarrten allmählich zu konventionellen Typen, und Schücking hat von diesen typischen Gestalten manches für die Porträtierung seiner Helden gelernt. Meist verwendet er die Physiognomie beim Auftreten der Personen; er schildert sogleich die Gesichtszüge des Menschen und macht dann Rückschlüsse auf den Charakter. Diese Technik wird bei ihm fast zur Manier; nicht nur die Hauptpersonen, sondern auch unbedeutende Episodenfiguren geben den Anlaß zu physiognomischen Studien.<sup>22)</sup>

In geschickter Weise hat Paul Heyse in den „Kindern der Welt“ (1. Band, S. 123 ff.) ein Porträt des Kandidaten Lorinser eingeschaltet:

. . . Der so Angekündigte trat jetzt mit einer leichten Verbeugung herein, warf einen raschen, seltsam bohrenden Blick auf Edwin und küßte dann mit einer linkschen Manier wie ein Knabe, der es zum erstenmal einem Erwachsenen nachmacht, der Professorin die Hand. Als sie ihm Edwins Namen nannte, verbeugte er sich mit gesuchter Höflichkeit, warf sich aber dann, wie in großer Erschöpfung auf das Sofa und nahm weiter keine Rücksicht auf den neuen Bekannten. Vielmehr fing er an, sich sehr zwanglos gleichsam seines Hausrechtes zu bedienen, eine enge schwarze Binde, die ihm den starken Hals umschnürte, abzureißen und ein Glas südlischen Weines, den ihm die

<sup>20)</sup> Ausführlicher hierüber Riemann: Goethes Romanteknik. Leipzig 1902. S. 217 ff.

<sup>21)</sup> Ivanhoe, Kapitel 9.

<sup>22)</sup> Beispiele bei Kurt Pinthus, a. a. O., S. 126 f.



Professorin einschenkte, mit sichtbarem Behagen auszuschlürfen, wobei er beständig mit halblauter, unmelodischer Stimme von allerhand Laufereien und Besorgungen erzählte, die er im Auftrage der Professorin trotz der heißen Mittagsstunde noch ausgeführt hatte.

Edwin hatte Muße, ihn zu betrachten. Er fand die Warnung, durch den ersten Eindruck sich nicht völlig abschrecken zu lassen, sehr nötig. Wäre er seiner Stimmung gefolgt, so hätte er keine Minute länger die Lust mit diesem wunderlichen Heiligen geteilt. Nun blieb er und beschloß, ein Studium aus ihm zu machen.

Hiermit ist das ziemlich ausführliche Porträt, das jetzt folgt, wohl begründet.

Aus demselben Roman seien hier noch zwei andere charakteristische Porträts wiedergegeben:

Es war eine wunderliche Figur von mittlerer Größe, in groben aber sauber gehaltenen Kleidern, wie ein Arbeiter, der eben feierabend gemacht hat. Auf der unansehnlichen Gestalt saß ein derber, von dicken, glänzend schwarzem Haar und Bart umwucherter Kopf, der zu diesem Rumpf so wenig zu passen schien, wie die großen Hände und Füße. Doch war das unschöne blasse Gesicht anziehend durch einen Zug von harmloser, fast kindlicher Treuherzigkeit, und wenn der Trübsinnige, was selten geschah, die roten dicken Lippen zu einem Lächeln öffnete, glänzten schöne weiße Zähne aus dem kohlschwarzen Bartgestrüpp hervor, und die Augen unter den dichten Brauen konnten dabei so sanft und feurig blicken, daß er auch wohl einem Mädchen gefallen mochte. (Paul Heyse: „Kinder der Welt“, 1. Buch, 10. Kapitel.)

Sie schien ganz mit der Führung der Pferde beschäftigt . . . Sie hatte offenbar nicht gehört, was er sagte. So hatte er alle Muße, sie zu betrachten, und (er) mußte sich gestehen, daß ihre Schönheit in der Tat an geheimnisvollem Reiz noch zugenommen hatte. Das Gesicht war länglicher, das Näschen schien sich gestreckt zu haben, die Augen (schiene) größer und dunkler geworden zu sein, aber ihr Lächeln war nicht mehr das alte. Es war nicht jenes seltsame müde und traurige Frauenlächeln, das sich einstellt, wenn man zu stolz ist, um zu zeigen, daß man Grund zum Weinen hätte. Es war noch viel trostloser: etwas fremdes, Wildes und Unversöhnliches zuckte um die Lippen, wie es nach großen Stürmen, in denen alle Hoffnungen gescheitert sind, zurückzubleiben pflegt, oder dem Irrsinn vorangeht. (Paul Heyse: „Kinder der Welt“, 5. Buch, 6. Kapitel.)

Frenssen ist in der Charakteristik seiner Personen zumeist sparsam mit Worten. Aber er läßt seine Gestalten vor unseren Augen wachsen, bis sie dastehen, wie lebendige Menschen dastehen müssen.

Elsbe Uhl, die ihrer Mutter das Leben gekostet hatte, war voll überstarker Lebenslust, wie man oft bei solchen Menschen findet, die, von großen und starken Eltern geboren, kurz von Statur geblieben



sind. Sie war für ihre elf Jahre klein; aber sie hatte Saft und Kraft und war dabei rank wie eine junge Esche.

Dann schildert der Dichter, wie sie nachmittags vom Dorfe her über die Wiesen kam:

Die ganze kleine Person war in Bewegung, die Füße glitten und schritten; an Knie und Hüften schlug das Kleid, die Arme bewegten sich, als müßten sie sich durch hohes Reth hindurch arbeiten, statt durch schweren Wind. („Jörn Uhl“, 5. Kapitel.)

Frenssen schildert in demselben Roman (3. Kapitel) die zwei Sorten Menschen auf dem Donn, wie sie der Lehrer an den Kindern erkannte:

Das Strohdach hing als müde, schwere Augenwimper über die Fenster herab; das Tageslicht fiel sehr schräge und sehr gering herein: in diesem still-schrägen Dämmerchein sah man unter den Kindern verstreut viele runde, rote Köpfe, so brandrot das Haar, mit so starken roten Sommersprossen, daß sie Licht ausstrahlten. Und heller noch wirkt das Leuchten, und bunter noch wird der Schein, wenn sie die klugen und flinken Augen, unsterblich oft und verschlagen, hin und her spielen lassen, wie junge Katzen in der Sonne springen. Das sind die Kreien und ihre Anverwandten.

Man sah aber zweitens zwischen den Rot- und Rundköpfen verstreut, nicht so zahlreich wie sie, unter Knaben und Mädchen schmale hellblonde Gesichter, das Haar so blond wie Roggen kurz vor der Ernte, Gesichter von starken, oft edlen Formen mit ruhigen, stolzen, klaren Augen. Wenn einer von diesen Hellen aus der Bank tritt, zeigte sich eine schmale, sehnige Kindergestalt. Das sind die Uhlen und ihre Sippe.

Die Charakterisierung ist recht nett, und wenn auch Landeskundige behaupten, daß die beiden Sippen in der erwähnten Gegend nicht vorkommen, so verschlägt das wenig, da eine solche Verschiedenheit doch sicher möglich ist.

Bei Schilderungen aus bekannten Gegenden muß der Verfasser sich natürlich an den Charakter der Bewohner halten, nicht aber ihnen Vorzüge oder Fehler zuschreiben, die sie nicht haben.

Clara Diebig begeht in ihren Romanen und Erzählungen aus der Eifel viele Verstöße gegen die Objektivität in der Schilderung von Personen und Ortlichkeiten. Ihre Bauern, Frauen und Mädchen aus der Eifel tragen zwar mancherlei der Wirklichkeit entsprechende Züge an sich, aber die Verfasserin bevorzugt das Anormale, das Exzentrische, das Grausame und nicht zuletzt auch das Sexuelle und das Un-



sittliche, und sie verallgemeinert das, was vielleicht bei einzelnen Individuen vorkommt. Dabei enthalten ihre Schilderungen und Beschreibungen eine Menge Einzelheiten, die unrichtig oder unmöglich sind.<sup>23)</sup>

Zuweilen werden Personen, insbesondere Frauen, mit den Gestalten dieser und jener Götter, oder dieser und jener Maler verglichen. So z. B. in den nachfolgenden Versen aus einem Gedichte von Bürger:

Im Denken ist sie Pallas ganz,  
Und Juno ganz an edlem Gange,  
Terpsichore beim Freudentanz,  
Euterpe neidet sie im Sange;  
Ihr weicht Aglaja, wenn sie lacht,  
Melpomene bei sanfter Klage.

Es kann nicht bestritten werden, daß diese Vergleiche in ihrer ungemeynen Schlagfertigkeit blitzschnell eine Reihe von Vorstellungen erwecken können — aber wohlgemerkt, nur bei solchen Lesern, die der Mythologie vollkommen mächtig sind. Bei anderen verfehlen sie ihre Wirkung vollständig.

In einem modernen Roman aber sind solche Vergleiche, wie sie früher so beliebt waren, überhaupt nicht mehr angebracht.

Leonid Andrejew gebraucht in seiner Erzählung „Der Gouverneur“<sup>24)</sup> sehr kühne Bilder in bezug auf Maria Petrowna, die Gattin des Gouverneurs:

Ihre gelben Wangen hingen herab, wie bei einem Wachtelhund, der Puder stob von ihren Backen, und die braunen, großen, kugelförmigen Lieder senkten sich wie eiserne Rolläden in einem Magazin und hoben sich wieder.

Pascal hat einmal das Auge den „Spiegel der Seele“ genannt. Für Dichter, wie für Schriftsteller scheint es wirklich diese Rolle zu spielen, denn wenn man ihnen glaubt, vermögen sie aus den Augen den geistigen Gehalt oder die augenblickliche Stimmung eines Menschen vollständig abzulesen. Ja Schopenhauer geht soweit, beim Erkennen der geistigen Eigenschaften dem Auge die erste Rolle zuzuschreiben, wenn

<sup>23)</sup> P. Görg: Die Objektivität und Realistik in Clara Viebig's Eifelwerken. Die Bücherwelt (Bonn), 4. Jahrgang, 1907.

<sup>24)</sup> Deutsch von August Scholz, S. 114.



er sagt: „Vor allem aus dem Auge, vom kleinen, trüben, mattblickenden Schweinsauge bis zum strahlenden und blitzenden Auge des Genies hinauf.“ Ein Fachgelehrter, Prof. H. Schmidt-Rimpler unterzieht die Angabe der Dichter und Schriftsteller über das menschliche Auge einer Kritik vom Standpunkte des Augenarztes aus.<sup>25)</sup> In dem reichen Material, das er zusammengetragen hat, finden sich zuweilen außerordentlich gute Angaben über das Auge, zuweilen aber auch solche, bei denen der Dichter gründlich daneben gehauen hat und allen medizinischen Kenntnissen ins Gesicht schlägt.

Am bekanntesten sind wohl die „feurigen Augen“.<sup>26)</sup> Der Augenarzt muß hierzu sagen, daß das Feuer und das Leuchten der Augen nicht von innen heraus erfolgt, sondern daß es einfach der Reflex des äußeren Lichtes ist, gerade so wie ein glänzender haarloser Schädel leuchtet, ohne daß man vom Feuer der Kahlköpfe spricht. Wenn man das bedenkt, betrachtet man dichterische Augenschilderungen gleich mit andern Augen, etwa das „dunkle schwärmerische, vom römischen Feuer glühende Auge“, das Gaudy kennt, oder des „Himalayas dunkler Augen dunkle Glut“ bei Eiliencron. Es sind übrigens meistens die dunkel gefärbten Augen, die dem Dichter feurig erscheinen, während die blauen als sanft und rein gedeutet werden. Als Gegenbeispiel mag sogleich eine treffliche Beobachtung Georg Hermanns angeführt werden, die sich in „Tettchen Gebert“ findet. Dort heißt es vom Onkel Jason, daß „das Alter ihm graue Ringe in das Auge gezogen habe.“ Hierbei handelt es sich offenbar um den sogenannten „Graisenbogen“. Die Fläche der durchsichtigen Hornhaut hat sich verkleinert, es hat sich ein grauer Rand um sie gebildet. Geradezu unermüdlich sind die Dichter im Besingen der Schönheit des Auges und dabei mischen sie wieder Wahres mit falschem. Bei Pontoppidan heißt es z. B. in dem Romane „Hans im Glück“: „Ein paar große dunkle Augen, deren Weißes einen bläulichen Schimmer hatte, der zu Zeiten beinahe schwarz werden konnte!“ Der schwarze Farbstoff in der Gefäßhaut ist aber unveränderlich, und so hat sich der Dichter einen Fehler zu Schulden kommen lassen. Andere, mögliche Veränderungen des Auges schildern Dichter dagegen zuweilen mit außerordentlicher Naturtreue, so z. B. die Pupillenerweiterung, die beim Blick in die Ferne, die Verengerung, die beim Blick in die Nähe erfolgt, und die Pupillenerweiterung als Folge seelischer Erregung. Pontoppidan, dem Schmidt-Rimpler einen Fehler nachgewiesen hat, mag auch mit einer durchaus richtigen Beobachtung herangezogen werden. Bei einem Zwist steht Frau Inger „mit verfärbtem Antlitz,

<sup>25)</sup> Deutsche Revue. Februar 1912.

<sup>26)</sup> Heinse bevorzugt große, blitzende, feurige, schwarze Augen. Nur Hildegards Augen sind klar, Isabella hat „wollüstige“ Augen, Eugénias Augen werden aufdringlich oft genannt. (Dr. Edmund Kieß. a. a. O., S. 87).



die Arme unter der Brust verschränkt; die Augen waren nichts als eine schwarze Pupille.“ Ähnlich heißt es bei Thomas Mann („Königliche Hoheit“) von Miß Spölmann: „Ihre Augen tiefschwarz vor Erregung und übergroß.“ Otto Ernst dagegen kennt die dem Augenarzte unbekannte Verengung der Pupillen im Affekt: „Aber ich muß etwas von einer steilen Mauer an mir gehabt haben, denn er zuckte zurück, und machte seine Pupillen so klein wie Stecknadelsköpfe.“

Der Augapfel an sich bietet wenig Möglichkeiten zum Ausdruck seelischer Empfindungen. Betrachtet man ihn aber gleichzeitig mit dem Blick, mit der Bewegung, also das bewegte Auge, so kann man ihm tatsächlich mehr entnehmen. Die Blickrichtung allein, der auf das Christuskind gerichtete innige Blick der Madonnen und der nach oben gerichtete Blick der Frommen wie der falschen Frommen sind die bekanntesten Beispiele; der in der Ferne gerichtete Blick deutet Entrücktsein an, in allen Fällen aber ist die Einstellung der Augen auf einen bestimmten Gegenstand ein Anzeichen eines besonderen Interesses, und abspringende Bewegungen verraten dann, daß Anderes die Aufmerksamkeit fesselt. So entstehen dann bei den Dichtern aus Augenbewegungen „lange beredete Blicke“. Der äußere Augenmuskel wurde deswegen sogar Muskel der Verliebten, *Musculus amatorius* getauft! Eigentlich aber verdient er diesen Namen nicht, denn wenn er allein bei einem Auge in Tätigkeit träte, ergäbe sich Schielen. Bei geringen Formen des Schielens kennen die Dichter allerdings doch den „interessanten Blick“, so z. B. Theodor Fontane, der in „Cécile“ von einer schönen Frau sagt: „Ihre Augen stehen scharf nach Innen, wie wenn sie sich suchten und lieber sich selbst als die Außenwelt sähen. Eine Besonderheit, die von Splitterrichtern wahrscheinlich ihrer Schönheit zum Nachteil angerechnet und mit einem ziemlich profaischen Namen bezeichnet werden wird.“ Bei andern Dichtern wird das Schielen sogar völlig falsch gedeutet. Bei Raabe schielen sich Wirt und Wirtin mit giftigen Seitenblicken an. Auch Dinge, die von dem bewegten Auge durchaus nicht abgelesen werden können, sehen die Dichter, wahrscheinlich indem sie dem Auge allein beilegen, was allenfalls das ganze Gesicht verraten könnte. In Gottfried Kellers „Mißbrauchten Liebesbriefen“ schlägt Annchen die Augen empor: „Es war freilich kein echter ursprünglicher Blick, sondern einer aus der Fabrik, ein böhmischer Brillant.“ Goethe kennt einen „weit herzlicheren Blick“, Schiller den „stillen, durchdringenden Blick eines vollendeten Menschenkenners“, Clara Viebig „Augen, die immer kalt und gleichgültig blicken, und doch aufflammen können“, Charlotte Niese einen „schalkhaften Blick“, Sudermann den „stechenden Blick“, den „scheuen Seitenblick“, den „giftigen Blick“ und den „sinnenden Blick“, Richard Voss ebenfalls den „giftigen Blick“ und „feindselige, fieberglühende Augen“, Helene Christaller den „eiskalten Blick“ und Georg Hermann sogar etwas wie einen freundlich streichelnden Blick. Noch schwerer verständlich ist eine Eigentümlichkeit, die Dichter dem Auge besonders häufig zuschreiben, nämlich das Flackern, Flimmern und Flattern. Georg Asmussen redete vom „irren Flackern der Augen“ und bei



Kerschner heißt es sogar: „Während ihre großen dunklen Augen wie aufgeschenchte Fledermäuse zur breiten Flügeltür flatterten“. Der Schwede Siwerts kennt „kleine lebendige, aber unschuldige Pfefferkörner von Augen“; bei Raabe erzählt das Dienstmädchen: „Fräulein hat mich angesehen aus Augen wie gekochte Krebse“, Hermann kennt „kleine schwarze Jetaugen“, und Dickens sagt: „Und sein satanisches häßliches Selbst blinzelt aus kleinen Augenwinkeln von konzentrierter Essigsäure“.

Hier mögen noch einige Schwächen unserer Romandichter erwähnt werden, die ihren Grund teils in Gewohnheit, Oberflächlichkeit, teils in Neigung zur Überschwenglichkeit haben. Manche Dichter geben nämlich mit staunenswerter Genauigkeit das *Alte* r ihrer Personen an, auch wo es zur Charakterisierung durchaus nicht notwendig ist. Eine Genauigkeit in der Angabe des Alters fordert niemand vom Dichter, sobald sie für die Darstellung der Charaktere unwichtig ist. Dann aber liegt in solchen Angaben auch ein Unsinn verborgen, der dem Leser leicht entgeht. So treten sich z. B. zwei Personen gegenüber, die sich entweder noch gar nicht kennen, oder von denen nur eine der anderen bekannt ist. Mit richtigem Takt glaubt der Dichter den Augenblick gekommen, einiges über die noch unbekannt Person zu sagen. Nach künstlerischer Einsicht kann er aber nur das sagen, was die Augen der sich beobachtenden Personen sehen können. Zum Beispiel: „Endlich trat ihm der Erwartete gegenüber. Ein Mann von mächtigem Körperbau usw.“ Wenn nun aber der Dichter hinzufügt „im Alter von zweiundzwanzig Jahren“, so sagt er doch wohl mehr, als er sagen kann.<sup>27)</sup>

ferner statten viele Dichter ihre Helden mit allen möglichen *körperlichen Vorzügen* aus, die häufig, selbst nach dem Zeugnisse der Dichter, zu ihrem sonstigen Äußern in geradem Gegensatz stehen. Da tritt z. B. ein schlanker, schwächiger junger Mann mit bleichen Wangen auf, dessen Bewegungen eben nicht auf große physische Stärke schließen lassen. Nun aber gerät er mit einem Strolche oder einem Räuber von herkulischen Gliedmaßen in Streit und entwickelt bei dieser Gelegenheit eine Muskelkraft, die bei allen Ju-

<sup>27)</sup> Aber das Lebensalter der Romanfiguren Heineses vgl. Dr. Edmund Rieß, a. a. O., S. 99—101, über das der Gestalten Stifters vgl. Ernst Bertram, a. a. O., S. 69 ff.



schauern höchste Bewunderung hervorruft. Auf ungebildete Leser machen diese, namentlich französischen Romanen angehörigen Personen tiefen Eindruck, einen gleichen Eindruck wie bei uns die von Frauen geschaffenen Männergestalten mit bleicher Stirn und brauner Wange. Gewiß soll den Romandichtern nicht das Recht genommen werden, ihre Helden mit körperlichen Reizen auszustatten — aber wir dürfen verlangen, daß sie dieselben nicht zu Halbgöttern machen.

Hat ein Romandichter eine Person beschrieben, so achte er darauf, daß er sich später mit dieser Beschreibung nicht in Widerspruch setzt.

In einem Roman von Friedrich Bartels ist die schöne Heldin anfangs rothaarig; im 2. Bande umflattert ihr Haar sie gleich „schwarzen Riesenschlangen“ und gegen Ende hin wird ihr üppiges Goldhaar über Nacht grau. Auch bei Hackländer soll eine solche Wandlung ohne Färbemittel vorkommen.<sup>28)</sup>

Wie flüchtig Levin Schücking oft arbeitete, erkennt man, wenn er die Gräfin Albany im „Schloß am Meer“ (I, S. 107) rabenschwarzes und S. 109 blondes Haar haben läßt, oder wenn im „Staatsgeheimnis“ (II, S. 204) Herr Tafelmacher von den französischen Flüchen „keine Silbe“ und S. 206 doch „jedes Wort“ versteht.<sup>29)</sup>

Auch bei französischen Romandichtern sind Versehen nicht selten. Alexander Dumas Vater z. B. rühmt im 4. Kapitel eines Romans den Goldglanz derselben Locke, die er im 1. um ihrer Schwärze willen gelobt hat.

#### b. Die Namen.

Ein Punkt, der von einzelnen Romandichtern sehr nachlässig behandelt wird, ist die Wahl der Namen.<sup>30)</sup>

<sup>28)</sup> Der deutsche Roman um 1800. Berlin, Edmund Meyer, 1908, S. 13.

<sup>29)</sup> Kurt Pinthus, a. a. O. S. 140.

<sup>30)</sup> Eduard Boas: Namen-Symbolik in der deutschen Poesie, 1839. — Herweghs Werke. Berlin, Bong & Co., 1909. 2. Teil, S. 63. — Ernst Eckstein: Wie tauf ich meine Helden? in „Leichte Ware“. Literarische Skizzen. Leipzig, Hartknoch, 1874.