



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Der Roman

**Keiter, Heinrich
Kellen, Tony**

Essen, 1908

Dritter Abschnitt. Der Inhalt des Romans.

urn:nbn:de:hbz:466:1-34214

Dritter Abschnitt.

Die Form des Romans und
der Erzählung.

1845
Der Herrmann von ...
...

I.

Die Form überhaupt.

Während wir im zweiten Teile dieses Werkes festzustellen suchten, wie der Stoff des Romans beschaffen sein soll, um der dichterischen Darstellung würdig zu werden, welche Gesetze für seine Zusammenfügung zu einem Ganzen der Dichter zu beobachten habe, um das Gefallen des Lesers zu erregen, wobei wir darauf aufmerksam machten, daß manche dieser Gesetze eben nur für den Roman, als eine scharf abgegrenzte Dichtungsart, Geltung haben — wenden wir uns in diesem dritten Teile zur Form, die der Roman zum Teil mit den übrigen epischen Dichtungsarten gemein hat.

Der Zweck der Darstellung ist, daß sie zur Reproduktion der Anschauung reize und helfe; sie soll, was der Dichter angeschaut hat, nun auch für andere anschaulich machen.

Gietmann¹⁾ bemerkt, daß im Grunde die Darstellung und Erweckung einer Gemütsbewegung oder Stimmung das eigentliche Ziel der künstlerischen Tätigkeit ist. Alle Gegenstände der Beschreibung und Erzählung sind nur Mittel dazu, und auch aus diesen selbst, so sehr sie vorzuziehen scheinen, muß eine Stimmung hervorzunehmen, wenn sie den poetischen Zweck erfüllen sollen. So wird es leichter verständlich, weshalb die Schönheit des Stoffes nicht für alle Fälle wesentlich ist.

Die Form ist eine Grundbedingung des ästhetischen Gefallens. Ist sie mangelhaft, so kann der schönste Inhalt zerstört werden. Daß die Form bei den übrigen Künsten, z. B. der

¹⁾ Poetik. S. 26.

Bildhauerei, Malerei, Architektur ein Grundwesentliches ist, gesteht ein jeder zu, und nirgends ist man bei Abweichungen schneller mit dem Tadel bei der Hand; nur in der Dichtkunst glauben nicht allein die Dichter sich von den bestehenden Gesetzen losmachen zu dürfen, sondern die Leser ertragen auch mit ungewöhnlicher Nachsicht die Ausschreitungen der Verfasser.

Ob schon die Formen des Romans und der Novelle an sich die freieste und ungehemmteste Entfaltung des individuellen Talents verbürgen, soll der Dichter sich doch an gewisse Schranken halten, denn „die Pflege der poetischen Form im höheren Sinne, des Ebenmaßes und der Harmonie der Teile, der klaren, durchgeführten Entwicklung, der konsequenten Charakteristik und Detaillierung, der Durchbildung des Vortrags und der Sprache, kann und soll in Roman und Novelle ebenso stattfinden, wie in jeder anderen poetischen Gattung“ (Adolf Stern).

Leider finden sich in keiner Kunst so viele Formlosigkeiten, wie gerade in der Dichtkunst. Man denke nur an Jean Paul, dessen Werke zum Teil ungenießbar sind, ja, der nur bei sehr gesteigerter Aufmerksamkeit verständlich wird.

Der Dichter hat aber nicht das Recht, an den Leser die Forderung einer besonderen Anstrengung zu stellen. Nur Aufmerksamkeit, nicht Anstrengung kann er verlangen. Darum fort mit aller Unklarheit, die sich den Anschein des Tieffinns geben will! Fort aber auch mit jedem Werk, das zwar keine Anstrengung fordert, uns aber auch nicht zur Aufmerksamkeit zu zwingen vermag! Und besonders fort mit allen Romanen, die den Beweis künstlerischer Unfähigkeit und nachlässigen Schaffens an sich tragen! Denn es glaubt ja ein jeder, der sonst nichts leisten kann und dem andere Dichtungsarten zu viel formelle Schwierigkeiten bieten, doch wenigstens einen Roman schreiben zu können. Ohne Kenntnis der notwendigsten Formgesetze setzen sich die Stümper und Dilettanten hin, suchen in ihrem Erfahrungsschatze herum nach einem passenden Stoffe, oder noch besser, schlagen die Geschichte nach, oder am allerbesten, nehmen eine vermischte Nachricht oder eine Begebenheit aus den Kriminalakten, hüllen den gefundenen Stoff in die übliche Form ein und glauben dann Wunder was geschaffen zu haben. Wie viel dadurch diese Dichtform an Achtung verloren hat, ist leicht zu ermessen. Deshalb ist „das einzige Mittel, dem Roman

zur Ebenbürtigkeit mit den übrigen Produkten der Phantasie zu verhelfen, die Strenge der Form. An diesem Fels müßte der bloße Dilettant, der handwerksmäßige Pfuscher Schiffbruch leiden“.²⁾

Daher ist es notwendig, die Formgesetze der Dichtkunst, hier der erzählenden, mit aller Strenge zu betonen.

Das Ziel der Form ist höchste Anschaulichkeit; diese ist nur zu erreichen durch höchste Selbständigkeit des Kunstwerks, d. h. durch durchgängige Objektivität.

Das Kunstwerk soll sich selbst erklären; ohne jede subjektive Zutat von Seiten des Künstlers muß es in allen seinen Teilen klar und durchsichtig vor den Augen des Betrachters stehen. Da darf keiner hinweggehen, ohne es in seinem Ganzen begriffen zu haben. Welche Künste ihren Werken den höchsten Grad von Selbständigkeit zu verleihen vermögen, ist hiernach klar: die Skulptur und die Malerei. Die Gruppe des Bildhauers, das Gemälde des Malers, beide können nur durch ihr bloßes Dasein wirken, beide können ihre Erklärung nur in sich selbst finden. Denn wer will sie geben? Der Künstler kann es nicht, er ist nicht mehr gegenwärtig; er hat sich entfernt, nachdem er versucht hat, in sein Werk alles zu legen, was zu seiner Erklärung notwendig ist. Und wenn nun trotzdem der Betrachter noch fragend vor einem Teile steht und vergebens nach einer Lösung des Rätsels sucht; wenn trotzdem der Künstler hervortreten muß, um zu sagen: „Das mußt du so verstehen und das ist so gemeint“, so leidet sein Werk an Unselbständigkeit und diese zerstört den reinen Genuß. Dann gleicht das Kunstwerk einem verfehlten Mechanismus, der jeden Tag stehen bleibt und immer der Nachhilfe des Meisters bedarf.

Nicht anders ist es in der Poesie und besonders in der erzählenden. Auch hier darf nie der Dichter hinter seinem Werke hervortreten, um dunkle Vorgänge zu erklären, anscheinende Widersprüche zu heben, Ereignisse durch Abhandlungen zu motivieren, um mit eigenen, betrachtenden Bemerkungen den Gang der Handlung zu begleiten oder Schilderungen des Innen- und Außenlebens anders zu geben als durch die

²⁾ J. Mähly: Der Roman des XIX. Jahrhunderts. S. 8.

Handlung, denn sonst verläßt er das Gebiet des schaffenden Künstlers. Die Selbständigkeit soll so sein, wie sie Humboldt an „Hermann und Dorothea“ rühmend hervorhebt: „Wir fühlen so wenig, daß wir bloß Zuhörer des Dichters sind, daß wir unmittelbar vor dem Gemälde seines Pinsels zu stehen glauben“. Dichtwerke, die einen hohen Grad von Selbständigkeit besitzen, hat man nicht mit Unrecht den Werken der Skulptur gleichgestellt und sie mit der Bezeichnung plastisch beehrt.

Solche Dichtwerke üben einen mächtigen Einfluß auf uns aus. „Wir fühlen uns von einer Klarheit umgeben, von der wir sonst keinen Begriff haben; wir empfinden eine Ruhe, die nichts zu stören vermag, weil wir alles, wofür wir nur irgend Sinn haben, in diesem einen Gegenstande und dort in vollkommener Harmonie antreffen; alle Kräfte des Gemütes gehören der Phantasie und diese ausschließlich der einen hohen, reinen und idealischen Form an, die aus einem solchen Kunstwerke uns entgegenstrahlt.“³⁾

Ein solches Kunstwerk wird auf uns keinen andern Eindruck machen, als den vollkommener Einfachheit. Wir kommen aus dem Erstaunen nicht heraus. Wir fühlen uns angezogen, erhoben, ergötzt, gerührt, und sobald diese Empfindungen dem prüfenden Verstande Platz gemacht haben, fragen wir uns verwundert: wie hat der Dichter nur eine solche Wirkung erreichen können? Wir untersuchen und sehen, daß er nichts getan hat, als die nackte Tatsache erzählen. Homer tut nichts, als in höchster Einfachheit Naufikaas Benehmen zu schildern und ein paar ihrer Worte wiederzugeben — und doch fühlen wir lebendig, was im Herzen des schönen Mädchens vorgeht; wir fühlen, wie die Bewunderung für den herrlichen Mann streitet mit dem Schmerz über die frühzeitige Trennung. Und so angeregt fühlen wir uns, daß noch lange die Erinnerung in unserer Seele nachklingt. Der Dichter hat eben in echt objektiver Weise die innere Erregung durch die äußere Handlung kundgegeben. Ja, diese Darstellungsweise macht den Leser selbst zum Dichter. Seine Teilnahme ist einzig und allein auf die geschilderte Empfindung gerichtet — alle Saiten seines Gemütes, die mit diesen Empfindungen zusammenhängen, werden

³⁾ Humboldt, a. a. D. XX.

angeregt, und seine Phantasie ruft ihm alles Erlebte ins Gedächtnis, welches mit dem Dargestellten zusammenklingt. Er dichtet mit. Seine Einbildungskraft, getrieben von den Worten des Dichters, malt die geschehenden Handlungen mit höchster Lebhaftigkeit aus. In fast greifbarer Deutlichkeit stehen die Gestalten vor seinem geistigen Auge, er lebt sich ein in ihr Denken, Fühlen und Handeln, er denkt, fühlt und handelt mit. Und diese echt dichterische Stimmung, die nötig ist zur Aufnahme einer Dichtung, wird einzig hervorgerufen durch höchste Objektivität.

Zusammengefaßt stellt Goethe seine Forderungen auf, indem er in den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten die Baronesse sagen läßt: „Die Gegenstände Ihrer Erzählungen gebe ich Ihnen ganz frei, aber lassen Sie uns wenigstens an der Form sehen, daß wir in guter Gesellschaft sind. Geben Sie uns eine Geschichte von wenig Personen und Begebenheiten, die gut erfunden und gedacht ist, wahr, natürlich und nicht gemein, so viel Handlung als unentbehrlich und so viel Gesinnung als nötig; die nicht still steht, sich nicht auf einem Flecke zu langsam bewegt, sich aber auch nicht übereilt; in der die Menschen erscheinen, wie man sie gern mag, nicht vollkommen, aber gut, nicht außerordentlich, aber interessant und lebenswürdig. Ihre Geschichte sei unterhaltend, so lange wir sie hören; befriedigend, wenn sie zu Ende ist, und hinterlasse uns einen stillen Reiz weiter nachzudenken.“

Der geistliche Hausfreund erwidert hierauf: „Wie selten möchte man Ihnen nach Ihrem Maßstabe Genüge leisten können.“

Es gibt volkstümliche Dichter, die sich nicht einer strengen Form anpassen können. Ein solcher war z. B. Jeremias Gotthelf. Form bedeutet für ihn soviel wie Kultur, und Kultur war ihm der Anfang einer verweichlichenden Dekadenz, die er um jeden Preis von sich fernzuhalten bemüht war. Seine Formlosigkeit beruht teils auf nationaler Eigentümlichkeit, teils entsprang sie seiner tatkräftigen Natur, die sich wohl zum Stillsitzen fürs Schreiben bequemte, nicht aber zur Korrektur. Ein ganzes Leben beinahe hatte er gebraucht, um den Menschen und Mann in sich zu erziehen; für seine rebellische Natur hätte

es zwei Leben gebraucht, um den formvollendeten Dichter aus ihm zu machen.⁴⁾

Der Roman verlangt erstens Ruhe, Haltung, Abweisen jeder Art Ungeduld, zweitens je größer, d. h. länger und reicher er ist, desto mehr eine gewisse Außerlichkeit. Die kleine Novelle oder Novелlette wird ohne große Innerlichkeit so wenig gedeihen als die Ballade, das erzählende Lied. Je umfangreicher das erzählende Gedicht, je weniger ist ein auf psychologische Entwicklung gestelltes Problem durchzuführen, weil, wenn nicht der Leser, doch der Autor nicht imstande ist, sich in soviel Personen zugleich zu vertiefen und sie so vertieft auseinander zu halten, dann weil es etwas sehr Feinliches für beide hat, beständig das innere Auge so anzustrengen für die feinen Züge, noch mehr, wenn das Auge sich bald für die Übersicht erweitern und gleich immer wieder für das Einzelne verengern soll. Es muß durchaus ein richtiges Verhältnis bestehen zwischen der Größe des Bildes und der Größe der einzelnen Züge. Die einzelnen Glieder der einzelnen Figuren eines Freskobildes dürfen nicht Miniaturmalerei sein.

Da ein umfangreicher Roman uns lange in Anspruch nimmt, so muß er all unsere Kräfte beschäftigen, wenn nicht Ermüdung eintreten soll. Besonders ist krankhafte Einseitigkeit zu meiden, wie z. B. bei Thackeray die stete Wehmut, wenn auch lächelnde Wehmut, mit der er seine Figuren und ihr Tun anschaut. Vielmehr muß eine kräftige heitere Gesundheit die Stimmung des Autors beherrschen, und zwar eine immer gleiche. Der Schatten muß die Figuren herausheben und die Gruppen; er darf bloß Mittel sein. Thackeray macht uns den Eindruck eines Kindes, das statt mit einem Spielzeug zu spielen, es zerlegt und findet, daß es aus Holz oder Leig gemacht ist, und Wehmut über die Zerlegung empfindet und doch nicht Liebe und Lust genug zu den Dingen hat, um sie ganz zu lassen.

Dann muß der Dichter die Dinge kennen, die er schildert. Nur so kann er unsern Glauben wecken und erhalten und die Mittelglieder zwischen den Effektszenen hinlänglich beleben und uns interessant machen.⁵⁾

⁴⁾ Dr. Gilli Haller: Jeremias Gotthelf. S. 16 f.

⁵⁾ Otto Ludwig, 6. Band, S. 207.

Die Selbständigkeit des Kunstwerks muß sich zunächst in der Erzählungsweise, dann in der Darstellung des Seelenlebens und der Außenwelt kund geben. Somit teilt sich der vorliegende Abschnitt in folgende Kapitel:

1. die Selbständigkeit in der Erzählung,
2. die Darstellung der Charaktere und des Seelenlebens,
3. die Darstellung der Außenwelt
 - a) der Personen,
 - b) der Gegenstände,
 - c) des Ortes,
 - d) der Umwelt und der Natur,
4. die Darstellung der Zeit,
5. die Handlung und die Gespräche,
6. die Erzählung und der Stil.

Hieran werden wir dann noch einige Erörterungen über den Titel schließen, der dem Verfasser oft ebensobiel Sorge macht wie dem Verleger.

II.

Die Selbständigkeit 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 Ausdruck 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,¹⁾ so daß man z. B. mit seinen Aussprüchen über die Frauen einen ganzen Band füllen konnte.²⁾ Alphonse Daudet apostrophiert sogar häufig seinen

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

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

Leser, unterhält sich mit ihm, sucht ihm Interesse für seine Gestalten einzulösen. Eigene Bemerkungen und Betrachtungen schaltet auch Naabe häufig ein. Es ist dies eine Eigenart dieser Dichter, die zwar auf realistische 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 angekränkelt, 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 streng und spröde, wie die jungfräuliche Diana in ihren Wäldern; ohne alle Vertraulichkeit 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 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 schon satt sein, um nach ihm nur zu fragen.“³⁾ Wenn Schiller dem naiven

³⁾ Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung.

Dichter eine scheinbare Unempfindlichkeit zuschreibt, so hat er das Richtige getroffen. Der naive Dichter bewundert nichts und tabelt 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 Wort berührt er die leise aufkeimende Neigung Naufikaas zu dem göttlichen Helden Odysseus; selbst dann nicht, als der Moment des Abschieds naht, als Naufikaa, „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 schmerzliche-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.⁴⁾

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 alles verloren, was den alten auszeichnet, 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 Oasen in der Wüste der Zeit und er wird leicht verführt, seinen Empfindungen Luft zu machen und

⁴⁾ „Die Alten stellten die Existenz dar, wir (die Neueren) gewöhnlich den Effekt; sie schilderten das Fürchterliche, wir schildern fürchterlich; sie das Angenehme, wir angenehm. Daher kommt alles Uebertriebene, alles Manierierte, 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, Ital. Reise, 17. 5. 1787.)

die dargestellten Handlungen mit ihrischen 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 seinem Gedichte 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 Gründe 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 schöne 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 (seit her 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 jährlich fallen, müssen einst auf ihren Seelen brennen.

Napoleon III. hat die Spielhöllen aus seinem Reich verbannt und die Spieler damit über die Grenzen getrieben. Geschah das aber nur deshalb, daß sie in Deutschland ihre gesetzliche Aufnahme 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 wach gerüttelt 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 Reflexionen. 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 Behälter 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 „Heloise“ 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, Raisonnement sur le duel. — L. 62, Réflexions de Mylord Edouard sur la noblesse. — Seconde 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 ob-

servations 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, Éloge 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. 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: | Description de Waterloo . . . | 140 | Seiten |
| 4. | „ | Le petit Picpus | 116 | „ |
| 5. | „ | Les amis de l'A-B-C | 68 | „ |
| 7. | „ | Quelques pages d'histoire . . . | 79 | „ |
| | Id. | Les Racines. L'Argot | 52 | „ |
| 8. u. 9. | „ | Les Barricades | 400 | „ |
| 10. | „ | Les égouts de Paris | 100 | „ |
| | | | 955 Seiten | |

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 Bas-fonds (im

6. Band, 22. Seiten), sodaß die Episoden also ein Drittel des ganzen Werkes bilden.⁵⁾

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 lagere 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.“⁶⁾

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 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

⁵⁾ Edmond Biré: Victor Hugo après 1852. Univers, 27 juillet 1893.

⁶⁾ Neue Beiträge. S. 55.

jederzeit als Gentlemen vom Scheitel bis zur Sohle hinstellt, wohlgeübt in allen geistigen und leiblichen Künsten.“⁷⁾

Auch andere Romandichter verstehen nicht, rein objektiv darzustellen. 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 hervorrufen. 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 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 hier zu 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 Iyrische 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

⁷⁾ Paul Heinze: Geschichte der deutschen Literatur von Goethes Tode bis zur Gegenwart. 2. Auflage. Leipzig, F. A. Berger, 1903. S. 314.

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 ausdrücke. 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.

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

Von Schluß 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-Deuk 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 2c. 2c. („Ritter vom Geiste“ III. S. 33.)

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

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 Zwiegespräch aufgebürdet habe und nun nochmals für kurze Zeit auf seine Nachsicht rechne. („Aram“ 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. (Jokai: „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 fordern das ethische Urteil des Lesers heraus und unterziehen die Handlungen dieser oder jener Person einer Kritik:

Hacert 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? (Guzkow: „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 Ärgste, was dem Leser geboten werden kann. Geißt das nicht, ihn in seiner Denksfaulheit bestärken? Geißt das nicht, ihm ein anderes Urteil unterschieben, ihm sein eigenes rauben?

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“,⁸⁾ sowie auch jede Anrede an den Leser.

⁸⁾ 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.

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 Hense: „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 Hense: „Im Paradiese“, 7. Buch, 3. Kapitel.)

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

Wer es unternimmt, eine „wahre Geschichte“ zu erzählen — und die unsere ist so aktenmäßig beglaubigt, wir 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 wahrhaftigen Geschichte einleuchten wird, wenn wir die urkundlich nachgewiesene Tatsache berichten, daß Edwin, seinem freiwilligen Gelübde getreu, wirklich das Ende der Woche heranwartete, ehe er das gefährliche Haus in der Jägergasse wieder betrat, ja daß er selbst noch eine Verschärfung hinzufügte, indem er es erst Nachmittag werden ließ und bis dahin sich wie sonst beschäftigte. Daß wir wissen, wie alt er geworden, ehe ihn die erste Liebe befiel, 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 verstoßen hätte.

Der humoristische Roman freilich setzt sich in toller Laune 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 Ueberfluß 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 „Törn Uhl“ (7. Kapitel, S. 132 ff.) bringt Frenssen folgende Apostrophe:

Törn 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 Rügeln 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: Zu allen Lebenszeiten haben wir bestellte Ratgeber und Führer, Eltern, Schule und Gesetze, Erfahrungen, Frauen, Sorge und Not; aber in den Jahren, wo ein Frühlingsturm nach dem andern den jungen überschuldeten Bäumen über die Köpfe fährt, da sind wir ungestützt und unberatet. Sei, wie knackte es! Wie stoben die Blätter! Wir haben Narben davon an der Seele und kahle Stellen im Gezweig.

Der alte Dreher ist Jörn Uhl's Lehrer in allen Dingen des praktischen Berufs gewesen; Jasper Arh 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 Arh 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 aufzufliegen 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 Hülfe 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 Geyse („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:

Nekt begann der Richter. Es ist höchlich zu bedauern, daß wir kein umständliches und ins Einzelne gehende Memoire über

diese Verhandlung haben, als eben nur die Verteidigung des Gefangenen. (Bulwer: „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, Freitag und Auerbach zu nennen. In neuerer Zeit haben sich besonders die realistischen Romandichter bemüht, objektiv zu bleiben.

III.

Die Darstellung der Charaktere und des Seelenlebens.

Der Dichter muß uns mit den Personen seines Romans in jeder Weise bekannt machen. Sie sollen uns werden wie gute Freunde, deren Fehler und Vorzüge wir kennen, deren Herz bis in die entferntesten Winkel offen vor uns liegt. Im Romane sollen auch „die geheimnißvollsten und zusammen-
gesetztesten Geschöpfe der Natur vor uns handeln, als wenn sie Uhren wären, deren Zifferblatt und Gehäuse man von Krystall gebildet hätte; sie zeigen nach ihrer Bestimmung den Lauf der Stunden an und man kann zugleich das Räder- und Federwerk erkennen, das sie treibt“ (Goethe). Die Darstellung muß demnach naturwahr sein, und das kann sie nur dann, wenn der Dichter tiefste Kenntniß der Menschheit im allgemeinen wie des menschlichen Herzens im besonderen besitzt. Wer die Menschen nicht kennt, weiß nicht, wie die Leidenschaften wirken und sich kundgeben. Talent allein reicht nicht hin, wie die Jugendwerke der meisten Dichter beweisen. Man könnte in gewisser Hinsicht jener sonst engherzigen Bemerkung recht geben: der Romandichter dürfe nicht vor dem vierzigsten Jahre zu produzieren anfangen.

Daß zur naturwahren Darstellung der Leidenschaften auch tiefes Gefühl gehört, ist selbstverständlich. „Der Schriftsteller, der mich zum Weinen bringt,“ sagt Horaz, „muß selber vorher geweint haben,“ und Fielding setzt hinzu, er habe über alle Stellen, die seine Leser zum Lachen gebracht, selbst zuerst das herzlichste Vergnügen gehabt.

Lebendige Erfahrung ist also für den Romandichter eine Grundbedingung. „Deshalb ist gerade bei diesem Teile des künstlerischen Schaffens durch Lehre weniger zu helfen, als bei jedem anderen. Die Poetik des griechischen Denkers, wie sie uns erhalten ist, enthält über die Charaktere nur wenige Zeilen. Auch in unserer Zeit vermag die Technik nichts, als dürftige Regeln aufzustellen, welche den Schaffenden nicht einmal wesentlich fördern. Was sie für die Arbeit geben können, trägt der Dichter im ganzen sicher in sich, und was er nicht hat, vermögen sie ihm nicht zu geben.“¹⁾ Regeln können nur den Zweck haben: über die Punkte Aufklärung zu geben, die der Dichter, bei dem tiefe Erfahrung sich mit hohem Talent verbindet, bei Darstellung der Personen unbewußt berücksichtigt, sowie jungen Dichtern einen Fingerzeig zu geben, wonach sie bei Ausbildung ihres Talentcs zu streben haben.

Das Gefühlsleben ist es, das im Roman zur Darstellung gelangt, also das Gemüt im weitesten Umfange, weil dieses das wahre Wesen des Menschen bildet. Der Dichter muß daher genaue Kenntniss des menschlichen Gemütes besitzen, wie es sich durch Nationalität, Geschlecht, Alter, Stand und Bildung zu einem Ganzen zusammensetzt.

1. Die Nationalität.

Die Nationalität zeigt sich besonders im Ausdruck der Leidenschaften, hauptsächlich der Liebe. Ein deutsches Mädchen liebt anders als ein französisches; deutsches Ehrgefühl gibt sich anders kund als das spanische. Fink in „Soll und Haben“ wäre gewiß nicht Fink, wenn er in Deutschland geboren wäre. Denn eine solche sonderbare Verachtung des Philistertums, aber auch eine solche Verspottung alles dessen, was deutschem Gemüte als ein Heiligtum gilt, findet sich nur bei einem Amerikaner. Auch innerhalb der Nationalität gibt es wieder Unterschiede; erinnert sei nur an die Rheinländer und Westfalen, die sich fast gegenüberstehen. Schüding hat in seinem „Paul Bronckhorst“, Immermann in seinem „Münchhausen“ westfälisches Fühlen und Denken in meisterhafter Weise dargestellt. Ebenso Auerbach im „Landhaus am Rhein“

¹⁾ Freytag: Technik des Dramas, S. 212.

das Leben der Rheinländer, Reuter in „Mit mine Stromtid“ das mecklenburgische. Doch müssen diese Eigentümlichkeiten den individuellen unbeschadet angewandt werden.²⁾

2. Das Geschlecht.

Der geschlechtlichen Eigentümlichkeiten und Unterschiede gibt es unzählige. Aber wer wollte sie aufzählen und was würde eine solche Aufzählung nutzen? Für den männlichen Dichter ist es schwer, weibliche Charaktere naturwahr darzustellen. Wie verunglückt ist Schillers Amalier! So äußert kein Mädchen bei normalem Geisteszustande seine Gefühle. Lessings Minna ist ein höchst liebenswürdiges Geschöpf, doch ist die Offensive, die sie gegen Tellheim ergreift, wohl wenig weiblich. Ungeheuerlich ist Hoffmanns Euphemia in den „Elizieren des Teufels“. Wie konnte der Dichter nur glauben, uns durch eine solche Mischung von wütender Wollust, kalter Grausamkeit und Niedertracht anzuziehen? In Sacher-Masochs Novelle „Venus im Pelz“ sieht Wanda Severin zum ersten Male und schon beginnt sie: „Mir ist die heitere Sinnlichkeit der Hellenen, Freude ohne Schmerz — ein Ideal, das ich in meinem Leben zu verwirklichen strebe. Denn an jene Liebe, welche das Christentum, welche die Modernen, die Ritter vom Geiste predigen, glaube ich nicht. Ja, sehen Sie mich nur an, ich bin weit schlimmer als eine Heberin, ich bin eine Heidin.“ Ist bei einem Weibe eine solche Kühnheit dem fremden Manne gegenüber wohl denkbar? In derselben Novelle aber findet sich ein feiner Zug: Severin erzählt Wanda von den feinen Händen seiner Tante. Wanda, die von aller Weiblichkeit emanzipierte Wanda, blickt unwillkürlich auf die ihren.

Unsere Romanliteratur hat natürlich auch Frauengestalten aufzuweisen, auf die wir stolz sein können; voran Goethes Philine in „Wilhelm Meister“. Diese Mädchengestalt ist in der That ein poetisches Kunststück. Wie wenig fehlte, und die holde Gestalt wäre widerwärtig, gemein geworden. Aber so hat Goethe ein Mädchen geschaffen, das eine verdorbene Unschuld genannt werden kann. Sie ist verdorben, aber sie weiß es

²⁾ Karl Bleibtreu: Das Nationale in der Poesie. Magazin für Literatur. 65. Jahrgang (1896) Nr. 12, Sp. 380—384.

nicht, es ist einmal ihre Natur und diese allein ist ihre Göttin. Wäre sie fromm, sie würde es mit derselben Grazie sein.

Guzkow schuf in Melanie („Ritter vom Geiste“) ein Mädchen, dem nichts in der Welt mehr ein Geheimnis ist, dem als vierzehnjährigem Mädchen das schlimmste widerfuhr — aber dieser Erscheinung fehlt die Natürlichkeit, die Philine auszeichnet. Melanie besitzt zu viel Selbsterkenntnis, als daß sie in dem Maße anziehend wirken könnte, wie Philine. Dafür aber ist sie pikant, feck, frivol; sie scherzt über das Heiligste mit übermütigem Bewußtsein und darin liegt ein dämonischer Reiz.

Erwähnt sei auch Freytags Ilse („Die verlorene Handschrift“), eine Frau voll Hoheit und Reinheit.

Endlich die reiche Gallerie der Spielhagenschen Frauengestalten. Melitta, Emilie von Breesen, Helene (in den „Problematischen Naturen“), Clärchen, Ottilie, Tante Bella, Antonie („Die von Hohenstein“) usw. Ein schönes Hausfrauenbild voll unmittelbarster Wahrheit hat Eliot in der „Mühle am Floß“ geschaffen. Besonders charakteristisch für ihr sorgsames Gemüt ist folgender Zug:

Als Tom, der lang ersehnte Tom in die Ferien kommt und vom Wagen steigt, ruft Frau Tulliver: „Da ist mein lieber Junge! Aber du himmlische Güte, er hat keinen Fragen um; gewiß hat er den unterwegs verloren, und nun ist das Durband nicht mehr voll.“ (I. S. 33.)

Die dichtenden Frauen wissen selten naturwahre männliche Charaktere darzustellen. Sie malen durchweg zu ideale Gestalten; Männer von eiserner Willenskraft, von imponierendem Auftreten, von staunenerregender Wissensfülle. So die Männergestalten der Marlitt, der Wilhelmine von Hillern, der Eliot.

3. Das Alter.

Auch die Einflüsse des Alters sind zu berücksichtigen, weil es in hohem Grade auf die Denk- und Fühlweise einwirkt. Gottfried Keller stellt zuerst seinen Helden als einen sehr intelligenten jungen Mann vor, dessen Gehirn sich mit Gedanken trägt, die sonst nur gereifte Männer belästigen. Die Selbstbiographie, die er entworfen, geht weit über die Kraft eines achtzehnjährigen Jünglings hinaus. Und wie kindisch ist später

das Benehmen des Zwanzigjährigen! Freytags Ilse fehlt der Duft der Jugend. Sie ist weit mehr in sich gefestigt, als sie es den Umständen nach sein kann. Laura andererseits ist doch zu sehr Backfisch. Übertrieben ist ihre Entführungsgeschichte. Laura ist trotz ihres Backfischthums schon zu gereift, um so etwas mit sich geschehen zu lassen.

4. Der Stand.

Die Verfasser der ersten neueren Romane waren um die sozialen Verhältnisse ihrer Helden sehr unbesümmert. Diese Helden leben und lieben in den Tag hinein; sie haben so viel innere oder äußere Erlebnisse, zeigen so viele schöne Gedanken und Empfindungen, haben so viele Abenteuer zu bestehen, daß die Frage, wovon und wie sie leben, kaum gestreift wird. Sie sind echte Dichterkinder, in denen ihr geistiger Vater allein dichtet und denkt und die an der Welt nur die Ideale interessieren, die die Menschheit sich geschaffen hat.³⁾ Heutzutage ist das in einem Roman nicht mehr zulässig.

Der Stand vermag das äußere Hervortreten des Charakters, häufig auch das ganze Wesen, umzugestalten. Der Arzt verhärtet in seinem Berufe; dem Advokaten verschieben sich die Grenzen des Rechts und Unrechts; der Bureaukrat wird steif und knöchern. Diese Veränderungen beeinflussen besonders die Wirkungsweise der Leidenschaften. Die Personen werden abgestumpft oder doch weniger empfänglich für Gemütsbewegungen. Trefflich finden wir das dargestellt in Auerbachs „Auf der Höhe“. Wie edel, wie ruhig trennen sich die königlichen Gatten! Aber welche Szenen würde dieselbe Ursache zwischen Ehegatten niederen Standes hervorgerufen haben! In demselben Roman tritt der unverdorrene Bauernstand zu den Hofkreisen in wirksamen Kontrast. In Freytags „Soll und Haben“ tritt uns der Kaufmann entgegen, repräsentiert durch den meisterhaft gezeichneten Schrötter. Jene Szene, in der Schrötter die von Anton für den Freiherrn erbetene Hilfe verweigert, ist ein höchst bezeichnender Zug. Sehen wir ferner den Freiherrn an, der in keinem Augenblick seine adelige Abkunft vergißt. Wie wird Anton von ihm behandelt! Und doch

³⁾ H. Mielke, a. a. O. S. 6.

sind diese moralischen Mißhandlungen nur auf Rechnung des Standes zu schreiben. Meisterhaft ist auch der alte Jude Moses in Reuters „Ut mine Stromtid“. In der „Verlorenen Handschrift“ gelangt der Gelehrtenstand in höchster Anschaulichkeit zur Darstellung. Der Gelehrte hat ein Ehrgefühl, das eben nur seinem Stande eigen sein kann. Betrachten wir ferner den so fest auf eigenen Füßen stehenden Herrn Hummel — ist er nicht das Urbild des Stockphilisters mit seinem *nil admirari*?

Gleichen Einfluß auf die Bildung des Gemüts behaupten Gewohnheit und Liebhaberei. Der „Altertümler“ (in Scotts Roman) vermag nicht, seine Studien und die Vorgänge des wirklichen Lebens auseinanderzuhalten; immer drängt sich seine Liebhaberei in die Urteile über Vorfälle des Tages. Die Tüchtigkeit eines Menschen taxiert er nach seiner Kenntnis der alten Geschichte und Gegenstände. Deshalb sind ihm die Weiber ein törichtes, unnützes Volk, und von der Weisheit seines Freundes Wardour hat er keine große Meinung, weil dieser verworrene Ansichten über die Piktensprache hegt. Der junge Lovel ist ihm ein lieber Gesellschafter, weil er auf die antiquarischen Fragen einzugehen versteht.

Der Gelehrte disputiert gern über jede Sache, die nicht unzweifelhaft festgestellt ist. Fragen der Wissenschaft zu erörtern ist ihm das Liebste; von familiären Gesprächen gelangt er urplötzlich in gelehrte Streite. Ganz trefflich ist eine solche Szene in Wilbrandts Novelle: „Fridolins heimliche Ehe“ dargestellt! Philipp bedauert, gegen seinen Bruder so heftig geworden zu sein

„Wie leider wieder heute nachmittag, als ich mich fortreißen ließ, unbrüderlicher Weise heftig zu werden, weil du in diesem unseligen Kampfe des Staates gegen die Kirche dich des geradezu gewalttätigen Staates mit einem Ungestüm annahmst“ Da plakt die Bombe! „Des gewalttätigen Staates“? rief Fridolin zurück, „mein teurer Philipp, gegen dieses Wort könnte ich dir Dinge sagen“ 2c.

Da sitzen beide wieder mitten im heftigsten Streit!

Der Stand bringt die Gewohnheit mit sich, ihn würdig zu vertreten. Der Prinzipal, der Chef, der Direktor, der Präsident, der General, alle besitzen eine Geschicklichkeit, sich würdig zu geben, die der Dichter, ohne den Eindruck der Natur=

lichkeit empfindlich zu schädigen, nicht aus den Augen lassen darf.⁴⁾

5. Die Bildung.

Die Bildung endlich (worunter man auch die Wege begreifen wolle, die zur Bildung führen) vermag den ganzen Menschen umzuwandeln. Hier ist der Punkt, an dem die Darstellungskraft so manchen Dichters eine Klippe findet. Entweder sind Tat und Rede der Personen über ihrer Bildung oder unter ihr. Vult in Jean Pauls „Flegeljahre“ zeigt eine außerordentliche Belesenheit. Wo hat er diese erworben? Etwa auf seinen Fahrten als Flötenbläser? Woher kennt er die nordische Mythologie so genau?

„Man sollte geschworen haben, Sie kämen soeben aus Gladhheim, statt aus dem Rosental her und hätten sich entweder die Freya oder die Sjöfna oder die Gunnur oder die Gierkopul oder die Miða oder sonst eine Göttin zur Ehe abgeholt.“ („Flegeljahre“, II. 18.)

In Gukstovs „Mittern vom Geiste“ tritt ein junger Kunstschüler auf, dessen Denken und Handeln über den wahrscheinlichen Bildungsgrad hinausgeht. Er tritt mit Sicherheit auf,

⁴⁾ Eine eingehende Untersuchung über die verschiedenen Stände in der Literatur, speziell der Romanliteratur, fehlt noch. Von einzelnen Abhandlungen seien erwähnt: Walther Wolff: Der Geistliche in der modernen Literatur. Literarisches Echo. IV (1901), Sp. 77 ff., 155 ff. — Oskar Kohnschmidt: Der evangelische Pfarrer in moderner Dichtung. Berlin, C. A. Schwetschke & Sohn, 1901. — Prof. Bötticher: Pfarrertypen in der modernen Literatur. Neue Christoterpe 1905. Halle a. S., C. Ed. Müllers Verlag, 1904. — Schacht: Der gute Pfarrer in der englischen Literatur. Dissertation. Berlin 1904. — Rektor Dr. Wohlrabe: Der Lehrer in der Literatur. Beiträge zur Geschichte des Lehrerstandes. 3. vermehrte Auflage. Osterwick (Harz), A. W. Zickfeldt, 1905. (Enthält: Romanliteratur und Verwandtes. S. 196—488.) — Dr. Georg Adam: Der Arzt in der Literatur. Literarisches Echo. V (1903), Sp. 1593 ff. — Hellmut Mielle: Proletariat und Dichtung. Magazin für Literatur. 60. Jahrgang (1891), Nr. 12. S. 182—186. — Sehr interessante Bemerkungen über die Personen im Roman (namentlich im französischen) findet man in dem Vortrag von René Bazin: Les personnages de roman (abgedruckt im Correspondant, 1898; auch als Sonderdruck). — Ueber die Stände in der russischen Literatur vgl. die Studie von Ivan Strannik: Les conditions sociales des lettres russes. Revue Blanche. 1903. 1. und 15. April Nr. 226 u. 237. S. 513—530, 589—603.

weiß sich in hohen Kreisen leicht zu bewegen, ist von nicht geringer politischer Einsicht, macht gar nicht üble Gedichte. — Das kann alles in einer Person niederen Standes zutreffen, aber der Dichter darf nicht vergessen, zu berichten, auf welchem Wege der junge Tischler diese Bildung gewann. Das hat Gutzkow unterlassen, und deshalb darf man trotz seines Protestes die Wahrheit dieses Charakters bezweifeln. Fanny Leuthold in Schückings „Schloß Dornegge“ leidet an demselben Fehler. Soviel Grazie wie Fanny kann eine wandernde Schauspielerin ja immerhin besitzen, nicht aber soviel Geschick zu Anspielungen, die auf ausgedehnte Lektüre schließen lassen. Towodei, die schöne Zigeunerin in Brachvogels „Friedemann Bach“, entwickelt eine Natur- und Weltanschauung, die den Neid eines Pantheisten erwecken könnte. Auch Spielhagens Georg Hartwig bleibt nicht immer innerhalb der durch seine Entwicklung gezogenen Grenzen. Manchmal macht er Anspielungen, gebraucht Wendungen, die erraten lassen, daß nicht er, sondern eigentlich Spielhagen durch seinen Mund erzählt. Der Dichter eines historischen Romans gerät bei diesem Punkte auf besondere Hindernisse. Denn es ist schwierig, den Bildungsgrad der Personen ihrer Zeit anzupassen. Da läuft trotz gründlichen Studiums mancher Anachronismus unter, und immerhin bleibt es schwierig, die durch Studium gewonnenen Resultate echt poetisch zu verwerten.

6. Die Leidenschaften.

Kenntnis des Gemüths allein genügt für den Romandichter noch nicht — er muß auch in das Wesen der menschlichen Leidenschaften tief eingedrungen sein. Die Leidenschaften spielen ja im Roman die größte Rolle, wie denn überhaupt „das Ideal des Dichters der leidenschaftliche Mensch ist“.⁵⁾ Auf die Leidenschaften selbst einzugehen, ist hier nicht der Ort, es kann nur darauf ankommen, darzulegen, was in künstlerischer Hinsicht bei Darstellung der Leidenschaften verlangt wird. Das ist Vollständigkeit und Klarheit. Ohne Mühe sollen wir in das Werden, Wachsen, Wirken und Vergehen der Leidenschaft eingeführt werden. In der „Ver-

⁵⁾ Deutscher Merkur, 1776, S. 1048—1050.

lorenen Handschrift“ herrscht eine solche Klarheit nicht überall. Die Frage: Liebt der Professor die Prinzessin? bleibt ungelöst. Ebenso findet die Leidenschaft des Fürsten nicht immer den gewünschten Ausdruck. In „Soll und Haben“ ist der Umschlag in der Liebe Antons zwar begreiflich, aber das ist nicht Verdienst des Dichters, sondern des Scharfsinns des Lesers. Die Andeutungen, welche Freytag über diesen Punkt macht, sind zu dürftig. Unklar ist auch in der Dindlage Roman „Tolle Geschichten“ die Szene, in welcher Moritz um Lolos Hand anhält. Wir fragen, mit welchem Rechte? Was ist zwischen ihm und Lolo vorgegangen? Liebte er sie und ist er ihrer Gegenliebe sicher? Höchst anschaulich ist dagegen Auerbach in „Auf der Höhe“. Da bleibt nichts rätselhaft, nichts im Dunkeln. Gleich meisterhaft ist die Entwicklung des Seelenzustandes Friedrichs in Kurz' Roman „Der Sonnenwirt“.

Besondere Rücksicht muß der Dichter nehmen auf die *Motive*, die Umwandlungen herbeiführen, Taten veranlassen, oder auf die Entwicklung der Leidenschaften einwirken können. Sie müssen stets „auf dem leicht verständlichen Grundzuge des Wesens der Personen beruhen und nicht auf einer Subtilität oder auf einer Besonderheit, welche als zufällig erscheint.“⁶⁾

Die Motive sind äußerer und innerer Natur. Die ersteren aber sind nur dann wirksam, wenn eine innere Anlage ihnen entspricht, wenn zu dem äußeren Antrieb sich gleichzeitig noch ein innerer gesellt. Es zeigt sich das besonders in der Liebe. Auf einen geistig und gemüthlich gebildeten Mann mit einem ausgeprägten Schönheitsgefühl wird ein schönes Weib immer Eindruck machen. Ob dieser Eindruck sich aber bis zur Liebe steigert, das hängt von dem Grade ab, in dem er sich ihrem Geiste und Gemüthe verwandt fühlt. Und so in vielen anderen Fällen. In ganzer Stärke wird ein Motiv wirken, wenn dem äußeren in gleicher Stärke ein inneres entspricht. So z. B. in der Liebe Münzers zu Antonie von Hohenstein (in Spielhagens Roman). Zuerst fühlt sich Münzer hingerissen von den unwiderstehlichen körperlichen Reizen Antoniens; sein Geist, erfüllt von den Schönheitsidealen der Alten, fühlt hier zum ersten Male die Majestät einer edlen Frauengestalt voll und ganz auf

⁶⁾ Freytag: Technik des Dramas, S. 261.

sich wirken (äußeres Motiv). Und in eben diesem Weibe findet er eine seinem Wesen durchaus verwandte Natur; wie er, erhebt auch sie sich stolz lächelnd über die Kleinlichkeit eines philiströsen Daseins; wie er, besitzt sie eine große Seele; wie er, ist sie imstande, einem Ideal Leib und Leben zu opfern; wie er endlich besitzt sie eine gewaltige Leidenschaft, deren Ausbruch nichts zu hemmen vermag (inneres Motiv). Deshalb glaubte Münzer diesem Weibe und keinem anderen seine Liebe schenken zu müssen. Sein eigenes Weib war ihm innerlich fremd und verstand nichts von seinem faustischen Drange, die ganze Welt in sich aufzunehmen; das innere Motiv fehlt. Ebenso bei Wolfgang in demselben Romane. Er liebt anfänglich Camilla, angezogen von ihrer äußeren Erscheinung. Bald aber fühlt er, daß sie eine ganz andere Geistesrichtung besitzt — er verläßt sie.

Sobald der Dichter nur ein äußeres Motiv wirken läßt, drängt sich dem Leser sofort das Bewußtsein der Unwahrscheinlichkeit auf. Das ist der Fall in Brachvogels Roman „Friedemann Bach“, in dem Graf Brühl jahrelang in den Schlingen der schönen Kallowrat liegt, ohne daß dieses Weib etwas anderes aufzuweisen hätte, als ihr bischen Schönheit. In Boz' „Oliver Twist“ lebt ein Mädchen, Nancy, in der niedrigsten Gesellschaft, in der Gesellschaft eines der rohesten Menschen, der keiner edlen Regung fähig ist und es jeden Augenblick mißhandelt. Trotzdem aber bleibt Nancy bei ihm und schlägt alle Anerbietungen von anderer Seite aus. Was ist es denn, das sie an Sikes fesselt? Unstreitig liebt sie ihn — aber was hat er Anziehendes für sie? Darüber läßt uns der Dichter vollständig im Dunkeln. Völlig verborgen bleiben uns auch die Beweggründe, aus denen sich dasselbe Mädchen für Oliver opfert. In Alexis' „Hegrimm“ sehen wir wohl den Ausbruch der Liebe Malchens zu dem Kandidaten Mauritz, nicht aber die Motive, die ihre Entstehung veranlassen.

Somit hat das berühmte Wort: „Liebe ist blind“ keine Geltung im Roman. Denn hier hat der Leser ein Recht nach dem Warum zu fragen, und der Dichter hat die Pflicht, ihm eine befriedigende Antwort zu geben. Jeder seelischen Erregung muß eine zureichende Ursache entsprechen.

Nun gelangen wir zu einer Aufgabe des Romandichters, die keineswegs die leichteste ist und der selten im rechten Grade entsprochen wird: Darstellung der Äußerungen der Leidenschaft.

Was wir zunächst vom Dichter verlangen, ist Wahrheit, Naturtreue. Die Äußerungen sollen weder geschraubt, noch schwach erscheinen, sondern vollkommen der Wirklichkeit entsprechen in Rede und Handlung. Es ist klar, daß auch hier gründliche Kenntnis der menschlichen Leidenschaften erste Bedingung ist.

Der Romandichter bewahre in der Schilderung der Liebe eine vornehme Zurückhaltung, und er bedenke, daß es auch noch andere Leidenschaften gibt, die im menschlichen Leben eine große Rolle spielen können. Vielleicht dürfte hier an die Ansicht Manzoni's erinnert werden. Man hat nämlich durch den Vergleich der noch erhaltenen Handschrift der „Promessi sposi“ mit der gedruckten Ausgabe festgestellt, daß Manzoni alle jene Stellen, die auf eine lebhaftere Darstellung der Liebesgefühle hinausliefen, im Drucke getilgt hat. Manzoni hat diese Änderungen auch begründet; er bekennt sich zu der Ansicht, daß man nicht so von der Liebe schreiben solle, daß der Geist des Lesers in diese Leidenschaft einwilligt. Er meint, daß die Welt die Liebe nötig habe, aber daß ihrer genug und wohl sechshundertmal mehr vorhanden sei, als zur Erhaltung unserer Gattung nötig wäre. Daher sei es nicht gut, sie zu züchten und dort zu erwecken, wo es nicht nötig ist. Es gebe andere Gefühle, daran die Welt keinen überfluß habe und die der Schriftsteller den Gemütern einpflanzen solle, wie etwa das Mitleid, die Nächstenliebe, die Nachsicht, die Selbstaufopferung. So spricht Manzoni, und trotzdem schuf er ein bleibendes Werk für die Weltliteratur.

Die Darstellung der Leidenschaften soll nicht bloß wahr, sondern auch widerspruchlos sein. Die Schilderung des Dichters muß mit dem Auftreten und Handeln der betreffenden Personen übereinstimmen. Ein Mensch, den uns der Dichter als einen geistvollen, witzigen Mann vorführt, muß sich auch in der Tat als einen solchen zeigen. An dieser Forderung scheitert so manche Romanfigur. Da soll ein Held mit der Macht seiner Rede alles bezaubern — aber o weh!

welch' ein Schwulst von Worten und hohlen Phrasen ist es, den er schließlich vorbringt! Der Leser hat gewiß eine ganz andere Empfindung, als die der „Verzauberung“. Ein anderer soll ein tiefdenkender Kopf sein, und seine Gedanken gehen nicht über den Horizont des gewöhnlichen Menschenverstandes hinaus. Trotzdem aber läßt der Dichter keine Gelegenheit vorübergehen, seinen Liebling mit den schmeichelhaftesten Prädikaten zu beehren. Fielding sagt in „Tom Jones“ (Buch 8) von einem Barbier: „Dieser Barbier ist voll Humor, Witz und drolliger Einfälle“ und „der Witz war bei ihm ein unverbesserliches Laster“. Der Leser findet aber leider nichts dergleichen. Ihm scheint der Barbier ein recht trivialer Gesell. Ein Spielhagen, ein Frehtag gehen mit solchen Titulaturen höchst sparsam um; wenn sie es aber tun, so haben sie auch Grund dazu. Fink ist in der Tat der Cavalier, als welchen Frehtag ihn schildert. Bernhard Münzer ist in der Tat eine solche hinreißende Persönlichkeit, als welche Spielhagen ihn vorführt.

Goethe läßt Werther wie Shakespeares Romeo aus einem eben abgebrochenen Liebeshandel vor uns erscheinen. Werther erzählt leichtthin, daß er mit Leonoren getändelt habe und die ihm entgegengetragene Liebe nicht erwidern könne. Wir sehen daraus sofort, daß Werther ein liebenswerter Jüngling ist und sind nun auch um so mehr beteiligt, wenn wir ihn weiterhin einer unerwiderten Liebe gegenübersehen.⁷⁾

7. Die Darstellung der Charaktere.

Allen Personen des Romans muß Recht geschehen; jede darf nur insoweit hervortreten, als ihre Stellung im Roman ganzen es erlaubt. Ilse (in der „Verlorenen Handschrift“) ist von überwiegender Bedeutung. Vor ihr treten alle anderen Personen in den Schatten, selbst ihr Gatte verschwindet neben ihr, und doch kam es gerade ihm zu, sich an ihrer Seite geltend zu machen.

Endlich sollen die Personen, wenigstens alle bedeutenden, des Romans volle, ausgerundete Menschen sein. Häufig genug verfallen die Romandichter in den Fehler, nur

⁷⁾ Auerbach, a. a. O. S. 14 f.

die Hauptseite eines Charakters hervorzuheben, die untergeordneten Seiten aber zu vernachlässigen. Sie setzten sich als Aufgabe, einen Charakter von dieser oder jener Richtung zu schildern, heften ihre Aufmerksamkeit hartnäckig nur auf eine Eigentümlichkeit, und bringen so eine durchaus schematische Charakterzeichnung hervor. Schematische Charaktere haben anfänglich besonders für den oberflächlich Gebildeten etwas anziehendes; durch das alleinige Hervortreten guter oder schlechter Charakterzüge gewinnt die Gestalt scheinbar an Frische und Anschaulichkeit. Deshalb ist auch diese Charakterzeichnung sehr beliebt bei allen Romanschriftstellern, deren Streben auf nichts anderes hinausgeht, als dem Geschmacke des Pöbels zu huldigen. Dieser schwärmt für tapfere Tugendhelden sans peur et sans reproche, und schimpft auf das moralische Ungeheuer, das der Dichter ihm zum Gruseln vorführt. Der gebildete Leser aber schreckt zurück vor diesen unwahren Gestalten.

Fügt der Dichter dem Hauptcharakterzuge andere kleinere Züge an, gibt er eine von der Einheit des Hauptzuges durchwaktete Mannigfaltigkeit, so erreicht er das Ziel der Kunst.⁸⁾ Er wird es umso leichter erreichen, je vielseitiger die Personen mit der Außenwelt in Berührung kommen. Die Darstellung der Personen hängt daher mit der Wahl des Stoffes und dem Aufbau der Handlung innig zusammen.

Unter den neueren Romandichtern ist Spielhagen auch in dieser Hinsicht rühmend zu erwähnen. Seine Personen, selbst die untergeordneten, sind nie einseitig, stets voll und ganz. Auch seine humoristischen Charaktere (bei denen doch die Gefahr der Einseitigkeit am nächsten liegt) können in dieser Beziehung nicht angefochten werden. Welch' ein prächtiger, nach allen Seiten entfalteter Mensch ist nicht Doktor Holm („Die von Hohenstein“). Auch Gutzkow ist hervorzuheben. Seine Advokaten Müll und Schlurck sind trotz ihrer stark ausgeprägten Hauptseite wirkliche Menschen. Endlich soll Frehtag nicht ver-

⁸⁾ „Der Charakter muß eine Hauptseite haben, innerhalb dieser Bestimmtheit aber die ganze Fülle und Lebendigkeit bewahrt bleiben, sodaß dem Individuum Raum gelassen ist, sich nach vielen Seiten hinzuwenden und den Reichtum eines in sich gebildeten Innern in vielfacher Aeußerung zu entfalten.“ (Hegel: Aesthetik, I. S. 306.)

gessen werden. Sein Zink ist eine meisterhafte Figur. Das gewandte Benehmen des kaufmännischen Kavaliere, sein weltmännisches Auftreten konnte leicht dazu führen, diese Seite allzustark zu betonen. Freitag aber versteht es, seinem Liebling auch andere Seiten abzutrotzen, ihm Gelegenheit zu bieten, den ganzen Reichtum seines Gemütes zu entfalten.

Frauen verstehen es selten, abgerundete, männliche Charaktere zu schaffen. Ihre Männer haben entweder eine schwarze oder eine helle Seite, und neben diesen kommen andere nicht auf. Gerade so ist es in den tendenziösen Romanen. Die Partei des Dichters hat nur edle Charaktere auf ihrer Seite; dem Gegner aber wird aller Auswurf aufgehalst. Gewisse Tendenzschriftsteller machen aus den Geistlichen der katholischen Kirche (besonders aus den Jesuiten) sittliche Ungeheuer. Einzelne katholische Schriftsteller machen es nicht besser mit den Freimaurern.

Wir gelangen nun zu den Mitteln, durch die der Dichter eine anschauliche Darstellung der Charaktere und des Seelenlebens erreicht.

Welche stehen ihm hier zu Gebote?

Alle, die dem Gesetz der Selbständigkeit des Kunstwerks, das die Forderung höchster Anschaulichkeit in sich schließt, nicht entgegenstreben. Somit bringt eine Beschreibung der Charaktere von seiten des Dichters die Selbständigkeit des Kunstwerks in Gefahr, gibt dem Leser keine deutliche Anschauung. Der Dichter soll deshalb die Charaktereigentümlichkeiten seiner Person mit nur wenigen Worten berühren; er soll ihnen nicht, nach Wagners treffendem Ausdrucke, ihren Charakter wie die Etiketten auf Weinflaschen von außen aufkleben. Eine sehr große Zahl unserer Romanschriftsteller macht es aber so. Sobald der Dichter eine Person einführt, macht er den Leser mit allen ihren Eigentümlichkeiten in langer Auseinandersetzung bekannt. So in folgendem Beispiel:

Cardin war ein feiner witziger Kopf, ein tiefer Denker, der die extremsten Konsequenzen verfolgte. Wie weit er damit kam, werden wir später sehen. Er war unzweifelhaft Franzose, aber einer, der vollkommen schön deutsch sprach, was damals viel sagen wollte. Er war ein Franzose, der Frankreich bis aufs Blut haßte. (Brachvogel: „Friedemann Bach“, S. 13.)

Montreal's Geist war wie eine wechselnde, sich bunt färbende Wolke; der heiterste Sonnenschein und der wildeste Sturm schwebten in reizend schneller Ablösung darüber hin; die Anlagen außerordentlicher Größe und Stärke, die auf geeignete Weise gebildet und zusammengehalten, ihn zum Segen und Ruhm seiner Zeit gemacht hätten, waren gepaart mit einem knabenhaften Leichtsinn, und erhoben sich zu Krieg und Verwüstung, oder sanken in Ruhe und Weichheit zurück — mit aller Unberechenbarkeit des Zufalls, mit aller Unbeständigkeit der Laune. (Vulwer: „Rienzi“ III. 2.)

Die Selbständigkeit des Kunstwerks ist zerstört. Die ganze Schilderung ist abstrakt, nicht anschaulich, sie stellt die Person dar, abgetrennt vom Romangangen. Der Dichter muß sich hier genau nach dem Leben richten. Niemand wird einen Freund vorstellen und im Ernst seine Vorzüge hervorheben, seine Fehler bemerklich machen. Im Gegenteil wird man, wenn einem daran liegt, das Gespräch so zu leiten suchen, daß der Eingeführte Gelegenheit erhält, sich nach vielen Seiten hin zu entfalten und seinen neuen Bekannten ein vielseitiges Bild seiner Person zurückzulassen. So muß es auch dem Leser, und ihm allein, überlassen bleiben, sich aus den Reden und Handlungen der Personen ihre geistigen Eigenschaften zu abstrahieren.⁹⁾ Man kann sagen, das Charakterbild, das der Dichter in obigen Beschreibungen von den Personen zu entwerfen sucht, das sollte der Leser sich aus dem Romangangen selbst zusammensetzen.

über die Charakteristik sagt Wilhelm Wadernagel: Einem Historiker ist es oft zweckdienlich, den Charakter irgend einer ausgezeichneten Person, deren Geschichte er erzählt hat oder erzählen will, noch zuletzt oder vorher zum Gegenstande einer besonderen Darstellung zu machen, damit derselbe durch diese psychologische Zusammenfassung in ein noch helleres Licht

⁹⁾ „Der Charakter darf von ihm nie als ein fertiges Ganzes geschildert werden, er muß Zug auf Zug in freier Entwicklung aus der Handlung selbst hervorgehen. Die äußere und innere Porträtmalerei der neuen Romanschriftsteller ist wenig künstlerisch. Wir wollen die runde Summe des Charakters nicht von Hause aus bar ausgezahlt erhalten; unsere Phantasie soll sie mittätig durch ein Additionsexempel der einzelnen Posten aufbauen. Es liegt in jedem Charakter etwas Unsagbares, eine unergründliche Tiefe, die aus den unberechenbaren Mischungsverhältnissen hervorgeht.“ (Gottschall: Poetik I. S. 87.)

trete. Denn vielleicht gestattet ihm der geringe Umfang oder die Bestimmung seines Werkes nicht, die Geschichte jener Person so umständlich zu erzählen, daß aus den erzählten Taten und Reden der Charakter in genügender Deutlichkeit hervorleuchtet, oder er hat auch vielleicht eine solche Fülle tatsächlicher Einzelheiten zu berichten, daß er fürchten muß, der Charakter werde dadurch eher verdunkelt. Dann ist ihm, dem Historiker, diese Aushilfe, eine abgelöste, besondere Charakteristik als Einleitung oder als Resapitulation am Schlusse wohl zu erlauben, während in einem Roman dergleichen von vornherein nur tadelhaft wäre, denn der Roman soll einmal, das ist ja ein hauptsächlichlicher Zug seiner Eigentümlichkeit, durch Taten und Reden charakterisieren, nicht außerhalb derselben.¹⁰⁾

Manche Dichter beginnen ein Charakterbild, führen es halb aus und sagen dann (wie Scott häufig): „Mehr wollen wir nicht sagen, weil der Charakter aus der Handlung klar genug hervorgehen wird.“ Wie ungeschickt! Die Spitze un-künstlerischer Charakterdarstellung aber ist es, wenn der Dichter die einzelnen Züge anekdotisch auführt, wie Viktor Hugo in den „Elenden“ es bei den Gestalten Myriels und Madeleine's tut. Der ganze Roman soll doch eine Entwicklung und Entfaltung der Persönlichkeit sein! Stufenweise soll sich ein Glied geistiger und sittlicher Bildung anschließen, bis endlich das Voll-Ganze erreicht ist. Man könnte sagen, der Dichter soll seine Personen auf die Probe stellen, um uns zu zeigen, wie ihr Inneres beschaffen ist; sie sollen uns selbst ihr Herz öffnen, ohne Gewaltthatigkeit von seiten des Dichters. Hier können tausend kleine Züge angebracht werden, die auf das Wesen der Charaktere das hellste Licht werfen. Solcher findet man sehr viele in Freytags „Soll und Haben“. Einige dieser Züge seien hier angeführt:

Dem Kontor ist Fink ein Fremder — den Kaufmann läßt er links liegen — verachtet die von allen Kontoristen heilig gehaltene Arbeitsstunde — benimmt sich auch Anton gegenüber anfangs sehr barsch und reizt ihn — seine Versöhnung wirft ein sehr helles Licht auf seinen Charakter — er wirft Anton ins Wasser, um seine Geistesgegenwart zu erproben — macht sich kein Gewissen daraus, Anton auf gewagte Weise in die Ge-

¹⁰⁾ Wackernagel, a. a. O. S. 344 f.

Jellschaft einzuführen — sein Benehmen in der Tanzstunde und der vornehmen Gesellschaft gegenüber — liebelt mit Rosalie und fügt sich Antons Willen — verspottet die Ehrentals mit köstlicher Ironie — wirbt kurz und bündig um Sabine, und resigniert sich rasch, als er einen Korb erhält — sprengt in Amerika die Kompagnie in die Luft, um sich frei zu machen — den polnischen Revolutionären tritt er mit schlecht verhaltener Ironie entgegen — verteidigt das Schloß mit größter Kaltblütigkeit — bewundert Lenore mit kühler Besonnenheit — verachtet den moralisch ohnmächtigen Freiherrn.

Solche Züge finden sich in Menge und aus ihnen ergibt sich schließlich ein anschauliches Gesamtbild. Aber der Dichter muß bei diesem Kunstgriff immer die rechte Gelegenheit abwarten. Diese kleinen Züge müssen mit Notwendigkeit aus der Handlung hervorbachsen, sie dürfen keine selbständige, der Charakteristik dienende Stellung einnehmen. Beispiele finden sich in Menge in Richardsons Romanen. Da werden tausend Eigentümlichkeiten der Personen in breitester Darstellung aufgezählt, ohne daß sie mit der Handlung zusammenhängen. Ja, manche dieser Züge werden gegeben mit der ausgesprochenen Absicht, den betreffenden Charakter in ein helles Licht zu setzen. Auch in unserer Romanliteratur finden sich Beispiele in Menge.

Ein kleiner Zug kann manchmal von größter Bedeutung für den Fortgang der Handlung sein. So in Schückings „Schloß Dornegge“. Anna schickt der armen Schauspielerin Geld, und diese hilft am Schlusse dazu, Dankmar nach Paris zu rufen. Hätte Jenny nicht im ersten Buche das Geld empfangen, so wäre es ihr im vierten gewiß nicht eingefallen, an Dankmar zu schreiben. (übrigens ist es ein raffinierter kleiner Zug, dem Schücking besser eine solche Bedeutung nicht gegeben hätte.

Frik Reuters Onkel Bräsig ist ein Held von echtem Humor, der sich seiner ganzen Umgebung weit überlegen zeigt, ein Vollblutsmensch, der geradezu entzückt und begeistert. Er erregt nicht bloß durch manche Sonderbarkeiten unsere Lachlust, sondern er ist auch ein Vertreter der reinen Humanität, der das Herz stets auf dem rechten Fleck hat. Wie trefflich öffnet uns Reuter das Herz seines Lieblings Bräsig, wie zart, wie hoch poetisch weicht er uns in dessen Liebe zu Madame Müßlern ein. Und doch geschieht alles nur durch die Handlung.

Wenn es dem Dichter nicht erlaubt ist, abstrakte Charakter-
schilderungen zu geben, so ist es ihm doch durchaus nicht ver-
wehrt, die geistigen Eigenschaften seiner Personen an zu-
deuten. So charakterisiert Homer seine Personen stets nur
mit einem einzigen, aber höchst treffenden Worte. Odysseus ist
der „erfindungsreiche“, Penelope „die kluge“, Alkinoos der
„weise“ Phäakenbeherrscher. Gebraucht der Dichter diesen
Kunstgriff, so müssen Reden und Handlungen der Personen mit
der Darstellung des Dichters übereinstimmen; d. h. Odysseus
muß sich als erfindungsreich, Penelope wirklich als klug, Alki-
noos wirklich als weise bewähren.

Eigentlich sollten alle Handlungen sich aus den
Charakteren ergeben und dadurch diese erläutern. Zuweilen
werden sogar Handlungen erzählt, die nur den Zweck haben, die
Charakteristik zu vervollständigen.

In Otto Ludwigs „Heiterethei“ sind soviel Nebenhand-
lungen, daß sie die Haupthandlung fast überwuchern. Da ist
gleich zu Anfang die Geschichte mit dem Schubkarren. Ludwig
hätte ja auch einfach berichten können, wie stark die Heiterethei
ist, aber er führt es lieber an dem konkreten Falle vor und be-
lebt dadurch aufs geschickteste die ganze Geschichte und führt uns
so die Stärke des Mädchens viel besser vor, als es irgend eine
andere Art der Charakteristik vermocht hätte. Hierher sind auch
die Streiche der großen Weiber zu rechnen, ferner der Zug,
wie die Heiterethei bei Nacht den Acker des Holdersfrik von Un-
fraut reinigt und viele ähnliche Züge. Alles dies wäre nicht
unbedingt nötig zur Fortleitung der Haupthandlung, trägt
aber sehr zur Belebung des Ganzen bei. Freilich hat diese
ganze Art eine große Behaglichkeit des Vortrags zur Voraus-
setzung.¹¹⁾

Ob in einer Erzählung viel oder wenig Dialoge vor-
kommen, jedenfalls sollen die Reden nicht bloß dazu bei-
tragen, die Handlung zu erklären oder fortzuführen, sondern
auch die Personen zu charakterisieren.

Es ist selbstverständlich, daß jede Person so sprechen soll,
wie sie es in Wirklichkeit tun würde. Hier ist dem Dichter

¹¹⁾ Dr. R. Müller-Gms, a. a. O. S. 78.

reichlich Gelegenheit geboten zu zeigen, wieweit er die Personen genau kennt, die er darstellen will.

Der Gedankenkreis kommt naturgemäß am einfachsten und deutlichsten in den Gesprächen zum Ausdruck. Die Reden sollen aber nicht, wie es z. B. bei den Romantikern häufig geschah, dazu mißbraucht werden, alle möglichen Ansichten, die der Verfasser hat, auszudrücken, sondern die Gespräche sollen sich innerhalb der Grenzen halten, die ihnen durch die Anschauungen der Redenden gesetzt sind.

Eines der wirksamsten Charakterisierungsmittel überhaupt ist das durch Urteile anderer Personen. Das kann auch noch zu Nebenwirkungen ausgenutzt werden. So wirkt das Urteil über einen anderen wieder zurückgreifend charakterisierend für den Sprecher. Auch braucht das Urteil nicht immer richtig zu sein, sondern durch schiefe, ja falsche Urteile, die erst weiterhin berichtigt werden, kann das Interesse des Lesers lebhaft erregt werden. Geschickt ist diese Art der Charakteristik z. B. in der „Heiterethi“ angewandt. Gleich im Anfang wird die Titelheldin auf diese Weise charakterisiert, indem sich die Reicker Wirtin, der Schmied, der Weber und der Schneider über sie unterhalten. Da die Stimmung dieser Leute gegenüber der Heiterethi sehr verschieden ist, so werden von den einen mehr die günstigen, von den anderen mehr die ungünstigen Seiten ihres Wesens betont. Auf diese Weise erhält der Leser ein sehr lebendiges Bild von ihr.¹²⁾

Ein gutes Mittel zur Verstärkung der Charakterisierung ist die Gegenüberstellung, der Kontrast. Parallele und kontrastierende Figuren tragen zur Belebung und Verstärkung der Charakteristik bei. So gewinnen die beiden Gestalten Fink und Anton ungemein an Deutlichkeit, weil sie Gegensätze bilden. Trefflich heben sich von einander ab Antonie und Alara („Die von Hohenstein“). Die eine ganz Glut, ganz stürmende, verzehrende Leidenschaft — bei der anderen stille Hingebung, Entsjagung, Geduld.

Ganz auffällige Kontrastwirkungen finden wir z. B. in der „Heiterethi“ sowie in „Zwischen Himmel und Erde“.

¹²⁾ Dr. R. Müller-Gms, a. a. D. S. 85.

Die direkte Charakteristik wird am besten nur bei Nebenpersonen angewandt, weil diese oft nur so kurze Zeit auftreten, daß es nicht möglich ist, aus ihren Handlungen und Reden auf ihren Charakter zu schließen.¹³⁾

8. Die Darstellung des Seelenlebens.

Auch für die Darstellung der Seelenbewegungen behauptet das Gesetz der Selbständigkeit seine Kraft. Es muß hier als Aufgabe des Dichters bezeichnet werden, in der Seele des Lesers dieselben Empfindungen anzuregen, die die Seele der Personen bewegen. Diese Aufgabe kann aber nicht erreicht werden durch kalte Beschreibung, Entwicklung der Gefühle in logischer Ordnung, sondern nur durch strenge Objektivität. Der Dichter soll mit nur wenigen Worten den Gemütszustand der Personen berühren, im übrigen aber es den Personen überlassen, sie zu offenbaren.

Homer, von dem unsere Romandichter gar vieles lernen könnten, verfährt auf dem engen Raume, den die alte Zeit dem Innern zuerteilte, folgendermaßen: in der knappestn Form deutet er an, was diese oder jene Person denkt und gibt so der Phantasie des Lesers mächtigen Anstoß. Wo z. B. eine Person einen Entschluß zu fassen hat, da bemüht er sich nicht, wie die Romandichter der Neuzeit, das Für und Wider mit juristischer Schärfe und Genauigkeit klarzulegen, sondern begnügt sich mit der einfachen Erzählung der Tatsache:

Da zweifelt Odysseus:

Ob er flehend umfaßte die Anie der reizenden Jungfrau,
Oder, so wie er war, von ferne mit schmeichelnden Worten
Bäte, daß sie die Stadt ihm zeigt' und Kleider ihm schenkte.
Dieser Gedanke erschien dem Zweifelnden endlich der beste.¹⁴⁾

Ferner vergleiche man die Schilderung der Neigung Naufikaas. Das ist überall die Praxis Homers. Wo der alte Dichter sich mit einigen Worten begnügt, gebraucht ein neuerer eine ganze Seite von Worten, ohne denselben Erfolg zu haben.

¹³⁾ Ueber die Charakteristik der Menschen bei Adalbert Stifter vergleiche Ernst Bertram: Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik. Dortmund, Fr. Wilh. Ruhfus, 1907. S. 65—74.

¹⁴⁾ Odyssee IV. 145.

Goethe hat sich den Kunstgriff Homers zu eigen gemacht und ihn mit Erfolg angewandt. Wo er in seinem Romane eine Empfindung zu schildern hat, stellt er sie in den meisten Fällen mit einem einzigen, aber höchst fruchtbaren Zuge dar.¹⁵⁾ So in folgendem Beispiel:

Er hörte Klarinetten, Waldhörner und Fagotte; es schwoll sein Busen.

Der Dichter kann aber die Offenbarung der Gefühle auch den Personen selbst überlassen; er kann dies in unmittelbarer und mittelbarer Weise.

Unmittelbar ist die Kundgabe der Seelenbewegungen durch den Monolog. Aber ihn kunstgemäß zu behandeln, ist nicht Sache eines jeden Dichters, das beweisen die zahlreichen mißlungenen Versuche, namentlich in den Lustspielen. An sich schon ruft der Monolog das Gefühl hervor, als sei er nicht natürlich. Vom Standpunkt der Erfahrung aus betrachtet, ist er es auch nur selten. Denn wie oft wird jemand seine Empfindung sich selbst laut vorzagen? Aber der Dramatiker kann diesen Kunstgriff zuweilen nicht entbehren; er ist für ihn, namentlich wenn die Person isoliert, d. h. ohne Vertraute steht, das einzige Mittel, den Leser mit dem Seelenzustande der Person bekannt zu machen. Doch sehr selten wird der Monolog den Gesetzen entsprechend angewandt. Manche Monologe sind geradezu widersinnig. Da tritt z. B. eine Person auf und erzählt sich selbst, was sie soeben getan hat, oder was ihr recht gut bekannt ist!¹⁶⁾ Hier wollte der Dichter dem Leser ein ihm noch unbekanntes Ereignis mitteilen; d. h. er wollte einen in der Anordnung der Handlung begangenen Fehler wieder gut machen. Aber die Weise ist denn doch zu plump. Im Drama ist ein schlecht angelegter oder schlecht ausgeführter Monolog noch zu entschuldigen, weil der bedrängte Dichter doch einige Rücksicht verdient. Im Roman aber, der dem Dichter doch Raum genug zur freiesten Bewegung bietet, kann ein solcher Monolog nur störend wirken. Oder ist der Eindruck ein anderer, wenn wir folgendes zu lesen bekommen:

¹⁵⁾ „Dasjenige allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können.“ (Lessing: Laokoon III.)

¹⁶⁾ Vgl. Lessings Minna. III. Aufzug, Szene 6.

„Kanalstraße, Nummer 8, das muß eins der sehr alten Häuser sein mit den langen, unheimlichen Gängen. Nun, es bringt mich nicht gerade übermäßig von meinem Wege ab, und da dem Grafen viel daran gelegen zu sein scheint, daß der Brief bald besorgt wird, so will ich den Gang selbst unternehmen. Ich treibe mich überdies gern in so einem alten Gebäude herum.“ (Hackländer: „Skavenleben“, Bd. II., S. 49.)

Die Unwahrheit liegt zu Tage.

Goethe wendet den Monolog noch häufig an. So setzt er z. B. in „Wilhelm Meister“ die Erwägungen Wilhelms am Scheidewege (Buch 4, Kapitel 19) in einen Monolog. Es soll dies eine innere Orientierungsszene des Helden wie des Lesers sein.

Während früher die Monologe und Gefühlsergüsse in den sentimentalen Romanen sich in unausstehlicher Breite und Wiederholung vorfanden, werden sie jetzt nur mehr soweit geduldet, wie sie im menschlichen Leben wirklich vorkommen und berechtigt erscheinen. Jedenfalls sollen sie die Handlung klären oder fördern, nicht aber aufhalten.

Unmittelbar ist auch die Mitteilung an andere Personen, entweder mündlich oder schriftlich. Der mündliche Ausdruck ist indessen dem Romane weniger angemessen, als dem Drama. Nur zu leicht erscheint tragisches Pathos in einem epischen Gedichte als hohle Deklamation. Der Dichter muß sich daher im Ausdruck der Empfindungen enge Grenzen ziehen. Er suche die wirksamsten Momente zu gewinnen, stelle diese aber in knapper, kräftiger Form dar.

Die schriftliche Mitteilung ist ein echt epischer Kunstgriff. Sie bietet dem Dichter große Vorteile. Hier läuft er nicht leicht Gefahr, tragikomisch zu werden und den ganzen Eindruck zu zerstören, weil diese Art der Mitteilung die natürlichste von der Welt ist und sich der Mensch bei ihrem Gebrauch durchaus keinen Zwang antut. Nur muß diese Mitteilung mit Notwendigkeit aus dem Romangangen herausgehen, sie darf nicht für sich selbst da sein. Sehr glücklich hat Schücking in „Schloß Dornegge“ diesen Kunstgriff angewandt. Baron Jauffroy verleumdet Anna Morel. Dankmar ist empört, kennt aber Annas Verhältnisse nicht so genau, um den Verleumder widerlegen zu können. Im Schiffe findet er nun die Briefe Annas, er liest sie und aus den Briefen lernen wir nicht allein Annas

Verhältnisse kennen, sondern blicken auch tief in ihr Gemüt. Dagegen sind die Mitteilungen aus Ottiliens Tagebuch in Goethes „Wahlverwandtschaften“, sowie Lauras Gemeinplätze in der „Verlorenen Handschrift“ keineswegs durch die Handlung geboten. Dürftig ist der Zusammenhang der Handlung mit Irmas Tagebuch in Auerbachs „Auf der Höhe“.

Ganz ungezwungen kann der Dichter die Gefühle der Personen auf mittelbare Weise kundgeben, wenn er sie nämlich so darstellt, daß sie sich zwanglos in den epischen Fluß einfügen, und den Dichter, durch den die Mitteilung geschieht, vergessen lassen. Man beachte die folgende Stelle aus einem Romane von Spielhagen, der diesen Kunstgriff meisterhaft zu handhaben versteht:

Und wie ein Engel des Himmels erschien sie Oswald, in dessen krankes Herz ihre guten, mitleidigen Worte wie ein milder Regen auf welke Bäume gefallen waren. Und zum erstenmale erinnerte er sich wieder des Gespräches, das er am Tage seiner Zurückkunft von Sassis mit dem Doktor gehabt hatte. Also wirklich! Das holde, herrliche Geschöpf sollte auch verkauft werden, wie Melitta verkauft worden war? Sie sagte es selbst, aus ihrem eigenen Munde hatte er es nur eben gehört: sie hatte keinen Freund! Sie stand allein da in der Welt! Sie konnte nicht für sich selbst handeln! Und sie hatte noch Mitleid und Trost für ihn, sie, die sie selbst des Mitleids und Trostes — nein, tätiger Hilfe so sehr bedurfte. („Problematische Naturen.“)

Man sieht, es ist dieser Kunstgriff eine Art indirekter Monolog, aber er erscheint bei weitem natürlicher.

Noch ein dritter Kunstgriff ist möglich. Der Dichter kann Gefühle schildern durch Darstellung ihrer tatsächlichen Äußerungen. Aus dem, was eine Person im Drange der Leidenschaft tut, wird man am sichersten der Leidenschaft Größe ermessen können. Dieser Kunstgriff ist echt episch. Denn der Epiker stellt nicht die Innerlichkeit des Menschen oder das Seelenleben als solches dar, sondern schildert die Taten, durch die es sich ein äußeres Dasein gibt.¹⁷⁾ So in folgenden Proben:

Sabine wußte, wer die Schreiberin war. Sie hielt den Brief an die Kerze und schleuderte das brennende Papier in den Kamin. Schweigend sah sie zu, wie die lodernde Flamme

¹⁷⁾ Carrière: Aesthetik, II. 532.

kleiner wurde und verlöschte, und wie die glimmenden Punkte auf der verfohlten Fläche umherfuhren, bis auch der letzte verging. Lange stand sie da, ihr Haupt an das Gesims gelehnt, den Blick auf das Häuflein Asche gerichtet. Ohne Tränen, lautlos hielt sie die Hand auf ihr zuckendes Herz. (Freitag: „Soll und Haben“. II. Buch.)

Er verlor sich im Andenken an sie, er umfaßte einen Baum, kühlte seine heiße Wange an der Rinde, und die Winde der Nacht saugten begierig den Hauch auf, der aus dem reinen Busen bewegt hervordrang. Er kühlte nach dem Halstuch, das er von ihr mitgenommen hatte, es war vergessen, es steckte im vorigen Kleide.

Die Musik hörte auf, und es war ihm, als wär' er aus dem Elemente gefallen, in dem seine Empfindungen bisher empor getragen wurden. Seine Unruhe vermehrte sich; da seine Gefühle nicht mehr von den sanften Tönen genährt und gelindert wurden. Er setzte sich auf ihre Schwelle nieder und war schon mehr beruhigt. Er küßte den messingenen Ring, womit man an ihre Tür pochte, er küßte die Schwelle, über die ihre Füße aus- und eingingen, und erwärmte sie durch das Feuer seiner Brust. Dann saß er wieder eine Weile stille und dachte sie hinter ihren Vorhängen, im weißen Nachtkleide mit dem roten Band um den Kopf in süßer Ruhe, und dachte sich selbst so nahe zu ihr hin, daß ihm vorkam, sie müßte nun von ihm träumen. Seine Gedanken waren lieblich, wie die Geister der Dämmerung. Ruhe und Verlangen wechselten in ihm; die Liebe lief mit schauernder Hand tausendfältig über alle Saiten seiner Seele; es war, als wenn der Gesang der Sphären über ihm stille stünde, um die leisen Melodien seines Herzens zu belauschen. („Wilhelm Meister“. I. Buch, Kap. 17.)

Diese Art der Darstellung verfehlt nie ihre Wirkung. Der Leser wird vollkommen in die Empfindung der Person hineingezogen, er glaubt selbst in ihren Gefühlen zu leben.

Daß der Dichter gegebenenfalls auch die religiösen Lebensäußerungen seines Helden verzeichnen muß, ist selbstverständlich. Veremundus (a. a. O., S. 9) führt folgendes treffende Beispiel an: Als Marhnia in dem Roman von Henryk Sienkiewicz „Die Familie Polaniecki“ vor ihrer Niederkunft erkrankt, verlangt sie den Beichtvater. Das ist vom katholisch-seelsorglichen Standpunkt durchaus in der Ordnung. Daß jedoch der Dichter diese Tatsache überhaupt erwähnt, hat seinen Grund nicht (und soll ihn nicht haben) in dem erzieherisch-pedantischen Bedenken, der allenfallige Tod einer katholischen Frau ohne sichtliche Vorbereitung könne für den

gläubigen Leser ein Ärgernis sein, sondern in der inneren Notwendigkeit, daß der durchaus religiöse Sinn Marynias sich auch in einem kirchlich-religiösen Akt betätige, wenn ihr schönes Charakterbild nach allen Seiten harmonisch abgeschlossen vor uns stehen soll. Mit anderen Worten: daß uns der Dichter mit ihrem Verlangen bekannt macht, geschieht nicht aus katholischer Ostentation und seelsorglichen Rücksichten (auch ein nicht katholischer Dichter hätte es nach den gegebenen Voraussetzungen tun müssen), sondern weil es psychologisch und durch die Situation, vor allem auch durch die von dem Dichter dadurch beabsichtigte Wirkung auf Polaniecki, ihren Gatten, bedingt ist.

IV.

Die Darstellung der Außenwelt.

Das Bild, das der erzählende Dichter in seinem Roman entwirft, muß ein möglichst umfassendes sein, also auch die Erscheinungswelt: das Äußere der Personen, die Gegenstände, den Schauplatz der Handlung bezw. die Natur in sich aufnehmen. Aber mit strenger Wahl.

Der Dichter hat seiner Darstellung Grenzen zu ziehen. Er darf nicht alles beschreiben, was sich in den Kreis der Erzählung ziehen läßt oder ihm persönlich nahe liegt, sondern nur das, was im Organismus der Handlung eine berechnete Stelle einnimmt. Diesem aber hat er gebührende Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Welches ist aber der Maßstab, mit dem der Dichter die Notwendigkeit einer Darstellung prüfen kann? Der Maßstab ist die Handlung. Alles, was auf irgend eine Weise mit der Handlung in Verbindung steht, muß dem Leser mit aller Anschaulichkeit vorgeführt werden. Dahin gehören zunächst die Personen, die in die Handlung eingreifen; die Gegenstände, die bei der Handlung oder bei den Personen notwendig sind; ferner der Ort, an dem ein Ereignis sich zuträgt; endlich auch die Natur und die Naturereignisse, insofern sie auf die Handlung oder die Personen einen Einfluß ausüben.

Keineswegs aber kann das Verfahren neuerer Romandichter gebilligt werden, die, ohne die Notwendigkeit der Darstellung geprüft zu haben, alles beschreiben, was ihnen nahe liegt, und alles, von dem sie glauben, daß es den Leser interessieren könnte. Daher rühren die eingehenden Beschreibungen des Kostüms und der alttümlichen Gegenstände, die Er-

örterungen über Baustile, die seitenlangen Schilderungen des Ortes und endlich die üppig wuchernde Naturbeschreibung.

Ein zweiter Grund mag in einer besonderen Gemütsanlage oder in einem zu sehr ausgebildeten Gange des Dichters liegen, wie z. B. bei Stifter und Scott. Des letzteren Fleiß, die altertümlichen Gegenstände gründlich kennen zu lernen, sein Eifer, sie dem Leser anschaulich vorzuführen, sind anerkennenswert. Aber oft sind seine Beschreibungen nicht gerechtfertigt und sie könnten dann fehlen, ohne daß der Eindruck des Romans abgeschwächt würde.

Drittens endlich benutzen einige Dichter die Beschreibungen als Ruhepunkte für sich und den Leser. Nach einer lebendigen, aufgeregten Szene folgt meist eine längere Beschreibung oder sie steht zu Anfang eines neuen Kapitels. Hier gibt sich der Dichter einer ruhigeren Produktion hin; er schaut auf das Bild, das ihm vorschwebt, prüft und mißt, und der Leser kehrt zur gewohnten Ruhe zurück.

Aus diesen Gründen finden wir denn in den meisten Romanen der Neuzeit, selbst der besten Autoren, eine Menge mehr oder weniger überflüssiger Beschreibungen.

Besonders die Realisten und Naturalisten haben es sich angelegen sein lassen, das Milieu, die Umwelt, bis in die kleinsten Einzelheiten zu schildern.

Unter Milieu versteht man die Einheit aller natürlichen und sozialen Bedingungen, die auf eine Handlung oder auf einen Charakter von bestimmendem Einfluß sind.¹⁾ Das Milieu soll denn auch nur insoweit geschildert werden, als die Personen des Romans in ihrem Handeln von der Natur und der Umgebung abhängig sind.

Voltaire sagt: „Die Details sind ein Ungeziefer, das die großen Werke frißt.“ Auch Brunetière (a. a. O., S. 117) ist der Ansicht, daß nicht die Fülle der Einzelheiten einem Roman eine lange Lebensdauer garantiert, sondern daß sie seinen Untergang beschleunigt. Ob dies gerade zutrifft, bleibt abzuwarten, da von den realistischen Romanen dieser Art noch keiner weit genug zurückliegt. Höchstens könnte man aus einer

¹⁾ H. Mielle, a. a. O., S. 5. — Vgl. auch Eugénie Dutoit: Die Theorie des Milieu. Inaugural-Dissertation. Bern 1899.

Analogie darauf schließen. Die Romane von Fr. v. Scudéry („Grand Cyrus“, „Clélie“) sind für uns heute ebenso ungenießbar wie die des jüngeren Crébillon („Egarements du coeur et de l'esprit“). Wenn man bei den einen absieht von dem, was sie Galantes, Romantisches und Heldenmütiges im Genre des 17. Jahrhunderts enthalten, bei den andern, was sie an Pikantem im Geschmack des 18. Jahrhunderts bieten, so bleibt eben nichts mehr übrig. Wird man später, wenn einmal die materiellen Verhältnisse sich völlig verändert haben, auch an den realistischen Romanen aus dem Ende des 19. Jahrhunderts nichts Lesenswertes mehr finden?

Jedenfalls haben Erzählungen, die große Leidenschaften schildern, aber von der Zeit und dem Milieu nur das notwendigste berichten, Aussicht auf eine viel längere Lebensdauer. Erinnert sei z. B. nur an Manon Lescaut (1731). Dieser Roman ist seinem Inhalt nach gewiß auch realistisch, aber wie lebenswahr erscheint er uns noch heute, und wie viel neue Ausgaben und Übersetzungen erlebt er jetzt noch immer!

Mit der Ewigkeit des Stoffes, sagt Hermann Gesse, läßt sich das, was man „Zeitkolorit“, „Milieu“ usw. nennt, sehr wohl verbinden. Obwohl Odysseus ein Sinnbild der ganzen Menschheit ist, gibt die Odyssee doch die wichtigsten und feinsten Details altgriechischen Lebens. Auch der grüne Heinrich ist nichts weniger als zeitlos, sein München ist nicht das von heute, und seine Schweiz ist nicht die Schweiz schlechtthin, sondern die seiner Zeit. Auch gibt es in den größten Dichtungen Elemente, die vor dem Veralten nicht sicher sind. In den Wahlverwandtschaften ist viel von Gartenanlagen die Rede, die uns kaum mehr interessieren, und bei Keller manches von einer Malerkunst, die uns altmodisch und verschollen dünkt. Aber die Ewigkeitswahrheit des Ganzen bewirkt, daß wir diese Züge nicht wie sonst lächerlich, sondern rührend finden. Was der grüne Heinrich erlebt hat, wird heute und morgen und in hundert Jahren von vielen wieder erlebt werden.²⁾

Die Schilderungen sind im neueren deutschen Roman nicht immer gleich beliebt gewesen. Nachdem sie durch Rousseaus Vorgang besonders Mode geworden waren und in Goethes

²⁾ März, 1. Jahrgang 1907. 5. Heft. S. 457.

Werther schöne Blüten getrieben hatten, traten sie wieder mehr zurück, wie Goethes Wilhelm Meister beweisen mag, um dann in Goethes Wahlverwandtschaften wieder aufzublühen. Im romantischen Roman, der besonders an Wilhelm Meister anknüpfte, spielen sie ebenfalls keine sehr große Rolle. Ja, der alte Tieck polemisierte sogar gegen die Schilderungen im Roman, als sie besonders infolge des Beispiels Scotts sich wieder breit zu machen begannen. Otto Ludwig folgte hierin jedoch seinem Lehrmeister Tieck nicht nach, denn er besaß eine große Neigung zum Schildern.³⁾

Die Verwendung von Milieu- und Naturschilderungen kann eine dreifache sein. Einmal können sie gegeben werden soweit sie zum Verständnis der Vorgänge nötig sind. Zweitens können auch durch Verwendung solcher Schilderungen Ihrische Wirkungen erstrebt werden; so wenn die äußeren Umstände psychologische Zustände verstärken, wenn sie symbolisch wirken sollen usw. Drittens können sie auch um ihrer selbst willen auftreten. Sie sollen dann retardieren oder ausschmücken oder sie dienen ethnographischen oder ähnlichen Zwecken des Dichters. Diese dritte Art wird schon seit Homers Zeiten, der bereits Rüstungen usw. ausführlich schilderte, besonders im Epos verwandt.

Diese Arten der Schilderungen können sowohl allein als auch mit einander verbunden auftreten.⁴⁾

Wenn der Dichter Beschreibungen nur mäßig und nur nach der Notwendigkeit der Handlung anbringt, so muß es sein weiteres Bestreben sein, die rechte Gelegenheit abzuwarten, sie dem Leser vorzuführen. Die Handlung muß entweder eine Beschreibung fordern, oder sie gestatten. Gefordert wird sie in allen Fällen, in denen eine Person, ein Gegenstand, ein Ort, ein Naturereignis auf die Handlung einwirkt; gestattet, wenn durch die Beschreibung in der Handlung kein Aufenthalt verursacht wird.

Die notwendige und richtig angebrachte Beschreibung aber muß an sich a u l i c h sein.⁵⁾ Wie das Gemälde des Malers,

³⁾ Vgl. Dr. Müller-Gms, a. a. D. S. 59 ff.

⁴⁾ Dr. R. Müller-Gms, a. a. D. S. 58.

⁵⁾ Der Kuriosität halber sei hier die berühmte „Käsesymphonie“ (symphonie des fromages) in Zolas „Ventre de Paris“ (Seite

die Statue des Bildhauers, so deutlich müssen die Bilder der Phantasie vor dem geistigen Auge des Lesers stehen. Da scheint es denn auf den ersten Blick, als seien die Mittel der Poesie zu unbedeutend für eine so große Aufgabe. Der Maler hat seine Farben und seine Pinsel, der Bildhauer seinen Marmor und seinen Meißel, der Dichter aber hat nur Worte und nichts als Worte, und als Material nur die unfaßbaren Gebilde der Phantasie. Und doch soll er mit diesem rein geistigen Material und Mittel dieselben Wirkungen erzielen, wie der Maler und der Bildhauer. Er soll seinen Gestalten dieselbe Frische, dieselbe Unmittelbarkeit verleihen, die den Betrachter des Gemäldes, der Statue hinreißt. Er soll plastisch sein auf dem Gebiete des Geistes. Seine Aufgabe erfordert es.

Das Streben, diese Aufgabe in echt dichterischer Weise zu lösen, führte auf ganz unkünstlerische Abwege. Man gebrauchte die Darstellungsweise der Malerei, um dichterisch=anschauliche Gestalten zu schaffen, und stellte endlich — nachdem man sie praktisch schon lange geübt — die Theorie auf, „die Dichtkunst sei eine redende Malerei und die Malerei eine stumme Poesie“. Als Konsequenz ergab sich also: der Dichter muß, wie der Maler, ein Ganzes schildern durch Aufzählung der einzelnen Teile, nur so entsteht ein anschauliches Bild eines Gegenstandes. Man ging sogar soweit, den besten Dichter für den besten Maler, den besten Maler für den besten Dichter zu erklären, und in Theorie und Praxis machte sich dieser Grundsatz breit. Da trat Lessing mit seinem „Laokoön“ hervor. Er zeigte in scharfsinnigster Weise, wie sehr in bezug auf die Darstellungsweise Malerei und Poesie von einander zu trennen seien und wie sehr man die Grenzen beider Künste verrückt habe, wie unkünstlerisch man bisher verfahren sei und welchen Mißdeutungen die Dichtungsweise Homers unterlegen gewesen.

Die Ergebnisse seiner Untersuchungen haben aber bei den Dichtern nur wenig Wirkung gehabt. Zwar wird niemand mehr wagen, die von Lessing in ihrer Haltlosigkeit aufgedeckten ästhetischen Grundsätze noch theoretisch offen auf seine Fahne zu schreiben, aber in der Praxis werden sie noch immer von

274—276) erwähnt, die nicht weniger als 63 Druckzeilen in Kompressor Schrift einnimmt.

der Mehrzahl unserer Romandichter angewandt. Noch immer glauben sie durch Malen, durch Aufzählen der einzelnen Teile eine künstlerische Wirkung erzielen zu können. Und die Schriftsteller, die die Art des dichterischen Schaffens überhaupt nicht kennen, wenden diese Darstellungsweise an, weil sie die bequemste ist. So entwerfen sie denn von den Personen ein vollständiges Kostümbild von Kopf bis zu Fuß, „von der Feder des Hutes bis zu den Sporen der Stiefel“ (Gottschall), beschreiben die Gegenstände mit ermüdender Genauigkeit, die Gebäude mit einer Gründlichkeit, die tiefe architektonische Studien voraussetzt, und widmen der Darstellung des Schauplatzes eine fast strategische Sorgfalt.

Und doch erreichen sie die Aufgabe des Dichters, ein anschauliches Bild der Erscheinungswelt zu geben, nicht. Der Leser gewinnt keineswegs ein volles anschauliches Bild des ganzen Gegenstandes — dieser oder jener Teil wird ihm wohl lebendig, nicht aber das Ganze.

Anderes ist es in der Malerei, die auch ein Ganzes durch Nebeneinanderstellung seiner Teile zur Anschauung bringt. Gesezt, wir hätten einen vom Maler dargestellten Gegenstand vor uns: „wie gelangen wir zu einer deutlichen Vorstellung desselben“? Hierauf antwortet Lessing:

„Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit so erstaunlicher Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Teile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen.“⁶⁾

Welche Resultate ergeben sich aber, wenn der Dichter die Darstellungsweise des Malers auch für seine Kunst gebraucht? Die entgegengesetzten! Wir gewinnen keine Totalvorstellung. „Denn gesezt auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zu dem andern; gesezt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was

⁶⁾ Laafoon XVIII.

das Auge mit einemmal übersieht, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wieder vergessen haben. Je dennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden; dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig, es kann sie abermals und abermals überlaufen; für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnis zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück, welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwaigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!" ⁷⁾

Mit einem Worte, der Leser hat beim letzten Zuge, den der Dichter anführt, schon den ersten wieder vergessen, oder, wie Gottschall es drastisch=treffend ausdrückt: „Sind wir auch glücklich bei den Stiefeln angelangt, so haben wir längst vergessen, wie der Hut aussieht.“

Der Irrtum des Dichters ist leicht erklärlich. Ihm schwebt gleich einem Gemälde das Bild der Person vor Augen. In ihm geht derselbe Prozeß vor, den Lessing eben an dem Betrachter eines Gemäldes andeutete. Der Dichter will dies Bild nun auch in derselben Form dem Leser vorführen und glaubt dies Vorhaben am besten dadurch zu erreichen, daß er das in seiner Phantasie fertige Bild aufs genaueste kopiert. Aber er übersieht, daß der Leser sich das Bild nach seiner (des Dichters) Darstellung erst schaffen muß. Wenn der Dichter nun das Bild in seinen Teilen, d. h. in einer Weise vorführt, die dem blitzschnellen Arbeiten der Phantasie weit nachhinkt, so ermüdet er den Leser.

überhaupt ist es ein Fehler aller Darstellung, wenn sie den Gegenstand isoliert, d. h. ihn aus dem Zusammenhange der Handlung herausnimmt und in seiner Absonderung beschreibt. Die dichterische Darstellung fordert Verbindung, Abhängigkeit; das einzelne soll nur dann hervortreten, wenn ein zweites es erregt usw., denn dadurch gewinnt die Darstellung an Anschaulichkeit.

⁷⁾ Lessing, a. a. O.

In Darstellung der Gegenstände und des Ortes verfahren neuere Romandichter in ähnlicher Weise, indem sie Einzelheiten auf Einzelheiten häufen, die Beschreibungen endlos ausdehnen, so daß der Leser schließlich den Überblick ganz verliert.

Wie weit es einige Schriftsteller in ihrer Schilderungssucht treiben, sehen wir an Brachvogel, der in „Friedemann Bach“ 26 Seiten auf die Beschreibung des alten Berlin verwendet; noch mehr an Victor Hugo, an Balzac mit seinen oft ermüdenden Beschreibungen, an Zola, der darin nie genug tun konnte.

Welches sind nun aber die Gesetze, die hier in Betracht kommen? Das ist eine Hauptfrage der Poetik.

Das Gesetz der Selbständigkeit des Kunstwerks, das, streng beobachtet, höchste Anschaulichkeit im Gefolge hat, übt auch hier seinen Einfluß. Der Dichter muß zurücktreten, die Gestalten müssen sich selbst zeichnen; die Darstellung muß mit einem Worte plastisch sein. Die Bilder des Epikers sollen nach Hegels bezeichnendem Ausdruck „Skulpturbilder der Vorstellung“ sein.

„Fest auf sich selbst beruhend, wie aus Erz und Marmor gegossen, klar, bestimmt, von zusammenhängenden Linien und Formen, bis ins einzelne ausgeprägt, sollen die epischen Gestalten vor unsern Augen stehen.“⁸⁾

Die Mittel der Poesie scheinen zu ärmlich, um solche Wirkungen hervorzurufen, wie die Plastik. Und doch kann sie es auf folgendem Wege. Durch Aufzählung der einzelnen Teile kann in der fremden Phantasie kein deutliches Bild des ganzen Körpers hervorgerufen werden. Wohl aber wird dies der Fall sein, wenn der Dichter mit einem einzigen treffenden Zuge den Eindruck wiedergibt, den entweder der Körper in seiner Gesamtheit oder ein Teil für sich macht. Dieser Zug wird von um so stärkerer Wirkung sein, wenn er von einer Bewegung begleitet ist. Denn ein bewegter Körper läßt in der Phantasie einen ungleich stärkeren Eindruck zurück, als ein ruhender. Daraus und aus den eben entwickelten Gründen folgt das von Lessing aufgestellte Gesetz: die Poesie schildert Körper nur andeutungsweise und nur durch Bewegung,

⁸⁾ Gottschall: Poetik II. S. 114.

durch Handlung. Nur andeutungsweise! „Denn wie die Malerei ihren Gegenstand gleichsam mit der Fackel erleuchtet, so die Poesie mit einem Blitze“ (Gottschall). Der Dichter muß in geschickter Weise charakteristische („produktive“)⁹⁾ Züge über die ganze Dichtung verteilen, so daß ein Zug zwanglos dem anderen sich anfügt und so nach und nach ein Bild des ganzen Körpers entsteht. Jeder charakteristische Zug muß ein solcher sein, der das sinnlichste Bild von der Seite erweckt, von der die Phantasie ihn braucht; Züge, die dem Leser eine Andeutung geben, wie seine Phantasie den Gegenstand sich vorzustellen habe; Züge, die entweder den Gesamteindruck oder den eines Teiles in treffendster Weise wiedergeben. Geschieht dies, so steht der Gegenstand schon fertig in der Phantasie des Lesers. Sie schmückt ihn aus nach ihrem Gefallen. Aber noch ist es nicht dasselbe Bild, das dem Dichter vorschwebte, sondern des Lesers eigenstes Produkt, das in seinen Grundzügen auf den vom Dichter gegebenen Andeutungen ruht. Damit ist jedoch die Absicht des Dichters nicht erreicht; denn diese geht dahin, nur das Bild, das seiner Phantasie vorschwebte, dem Leser vorzuführen, und kein anderes. Eine Teilschilderung ist demnach unausbleiblich, aber der Dichter kann darstellen, ohne in die oben gerügten Fehler zu verfallen. Er setzt den Gegenstand in Bewegung und bezeichnet jedesmal den bewegten Teil mit dem sinnlichsten Ausdruck. So fügen sich immer neue besondere Züge an den schon vorhandenen an und ergeben schließlich ein anschauliches, mithin dichterisches Bild des ganzen Körpers, dasselbe Bild, das dem Dichter vorschwebte.

In der Praxis würde dies Gesetz so anzuwenden sein. Wenn der Dichter z. B. das Äußere einer Person darstellen will, so sage er uns „zuerst nichts davon, oder nur ein Wort: schön, schlank, einfach oder reich gekleidet, bewaffnet usw. Nun setze er sie in Handlung und im Zuge der Handlung nehme er, wie im raschen Vorübergehen, pflückend einen Zug auf, z. B. jetzt blitzte das dunkelblaue Auge usw. Später mag dann, um den

⁹⁾ „Diejenigen Züge, die der fremden Phantasie einen besonders kräftigen Anstoß geben zur Hervorbringung eines klaren Bildes, nenne ich produktive Züge“ (H. Viehoff: Wie malt der Dichter Gestalten? Beitrag zur Aesthetik. Emmerich 1834. S. 16.)

Zuhörer näher zu bestimmen, bei ähnlichen Anlässen ein zweiter, dritter, vierter Zug folgen".¹⁰⁾

Der Dichter soll also die Erscheinungswelt darstellen durch Handlung, Bewegung! Indem er eine Gestalt in Bewegung setzt, charakterisire er durch einen treffenden Zug den Gesamteindruck oder den bewegten Teil, oder den Gegenstand, dem sie sich nähert oder den sie gebraucht, oder den Ort, auf dem sie sich bewegt, oder die Landschaft, auf der ihr Auge ruht. Erst dann sage er uns, ob sein Held ein Held der Kraft, wenn er mit Leichtigkeit den Diskus weit über das Ziel hinaus schleudert und dabei die nervichten Arme sehen läßt; erst dann zeige er uns die Behendigkeit der Beine, die Geschmeidigkeit des Leibes, wenn er im Wettlauf die Arena durchheilt, oder im Ringkampf den Gegner zu Boden zu schleudern sucht; erst dann schildere er uns das Auge, wenn es im Feuer der Leidenschaft glüht, oder zorn erfüllt seine Blicke sendet; erst dann erwähne er den Reiz des Antlitzes, wenn ein Lächeln darüber hinzieht oder Wolken der Trauer es umschatten; und erst dann erwähne er den Liebreiz des Mädchens, wenn das Auge des Liebenden auf ihm ruht. Will uns der Dichter einen Gegenstand schildern, so muß er zu einem lebenden Wesen in Beziehung stehen, und will er uns durch ein Bild der Natur erfreuen, so muß die Sonne über sie aufgehen oder ein Sturm über sie hinwegtoben und einen Menschen muß die Erhabenheit und Schönheit der Natur niederdrücken oder erheben.

So wird am besten in der fremden Phantasie ein anschauliches Bild der Außenwelt entstehen.

Der Hergang nun, durch den in der fremden Phantasie ein deutliches Bild des vom Dichter dargestellten Gegenstandes entsteht, dürfte folgender sein,

Durch die ersten Andeutungen des Dichters substituieren wir dem noch unbekanntem Gegenstande unbewußt einen bekannten, der den späteren Eindruck macht. Durch spätere Züge gewinnt das Bild stets an Schärfe und Bestimmtheit, so daß wir unsere erste Vorstellung nur noch in ihren Grundzügen zu erkennen vermögen.¹¹⁾

¹⁰⁾ Vischer, a. a. O., III. 120.

¹¹⁾ So erinnere ich mich aus meiner Jugendzeit, daß meine Phantasie die Begebenheiten der Bibel mit einer fast zwingenden

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.

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 „wachsamem“ Augen in die Ferne. Er kämpft mit den Wogen, und wir bewundern seine „nervichten“ Arme. Beim Bade hebt der Dichter die „breiten Schultern“ hervor; und als Odysseus mit den Freiern kämpft, erwähnt Homer sein „mächtiges Haupt“. Mehr Andeutungen gibt Homer nicht. Dagegen bringt er noch weitere

Notwendigkeit an bekannte Plätze verlegte. So die Szenen, wo der Herr mit Abraham spazieren geht, wo die Sodomiten Lot's Haus stürmen wollen, wo Absalon unter dem Tore sitzt. Und ich erinnere mich nicht, daß ich diese Vorstellungen jemals wieder hätte los werden können.

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 Naufikaa 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.

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 die Manier des großen Dichters (die echt dichterische Darstellungsweise) sich 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.¹²⁾

In „Wilhelm Meister“ nennt Goethe den Helden nur wohlgebildet; daß er von einem sehr einnehmenden Äußeren 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

¹²⁾ Auerbach, a. a. O. S. 42—44.

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 „b L o n d e n S a a r e“. 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 Längeln 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 Romanganzen; um es vollständig zu haben, kann man es nicht (wie in den meisten Romanen) aus der ersten oder zweiten Seite schneiden. In jedem Zuge klebt ein Stück Handlung. Handlung und Darstellung sind unzertrennlich.

Bei einzelnen Dichtern finden wir stets lange Porträts. Namentlich Balzac pflegte seine Personen eingehend zu beschreiben, jeden Zug ihres Gesichtes, ihr Äußeres, jede Geste, die sie zu machen pflegten.¹³⁾ Diese Porträtschilderungen

¹³⁾ 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.

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. 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!"¹⁴⁾

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 Eschtruth: „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, liebebrauchenden Lippen. Und wie ein Blitz durchzuckte es den stolzen, von faustischer Sehnsucht sein Leben lang gequälten Mann: dies ist das Weib, das deiner würdig 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.

Zimmerhin 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

¹⁴⁾ Lessing, a. a. D. XX.

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?"¹⁵⁾

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

Ludowik Vesly 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.

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

¹⁵⁾ 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.

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 Schloßhofe! Das lange enganschließende Reitkleid war von einem silbergrauen leichten Stoffe und ließ die lieblichsten Formen der schönen Gestalt bewundern. Von dem Halsfragen, 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 reinste 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.

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 linkischen 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 Hausrechts zu bedienen, eine enge schwarze Binde, die ihm den starken Hals umschnürte, abzureißen und ein Glas südlischen Weins, den ihm die 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 Luft 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 dickem, glänzend schwarzem Haar und Bart umwuchertem 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 dicken roten 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 (schienen) 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.

Else Mhl, 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 Arme und Hüften schlug das Kleid, die Arme bewegten sich, als müßten sie sich durch hohes Reth hindurch arbeiten, statt durch schweren Wind. („Jörn Mhl“, 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, untet oft und verschlagen, hin und her spielen lassen, wie junge Katzen in der Sonne springen. Das sind die Kreien und ihre Unverwandten.

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, fehnige Kindergestalt. Das sind die Mhlen und ihre Sippe.

Die Charakterisierung ist recht nett, aber Landeskundige behaupten, daß die beiden Sippen in der erwähnten Gegend überhaupt nicht vorkommen. Das ist jedoch eine Frage, die wir hier nicht zu untersuchen haben.

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 ungemeinen Schlagfertigkeit blitzschnell eine Reihe von Vorstellungen erwecken können — aber wohlgerne, 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.

Ein Punkt, der von einzelnen Romandichtern sehr nachlässig behandelt wird, ist die *W a h l d e r N a m e n*.¹⁶⁾

Manchmal werden Namen überhaupt nicht gegeben, sondern es heißt einfach „der Lehrer“, „der Pastor“, „der Arzt“, „die Gräfin“, „der Polizeidirektor“ usw. So Goethe in der „Natürlichen Tochter“, Otto Ludwig in seinen ersten Novellen. Auch in neueren Romanen, die der gewöhnlichen Unterhaltungsliteratur angehören, liest man oft: Komtesse D., Graf N., Lord S. Dieses Verfahren ist aber nicht richtig, da für einen Erzähler kein Grund vorliegt, seinen Helden keinen Namen zu geben. Die Namen können sogar unter Umständen charakterisierend wirken.

Es gibt Namen, die an und für sich völlig gleichgültig und nichtsagend sind, aber auch andere, deren Bedeutung mit dem Wesen und Streben der betreffenden Person im Einklang oder im Widerspruch stehen. Niehl erzählt in einer seiner Novellen die Geschichte eines Schneidersohnes, der, mit außerordentlicher Schönheit und dem aparten Taufnamen Amos begabt, auf Schritt und Tritt dieser auffallenden Vorzüge willen unendliches Mißgeschick erduldet.

¹⁶⁾ Ernst Eckstein: Wie tauft ich meine Helden? in „Reichte Ware“. Literarische Skizzen. Leipzig, Hartknoch, 1874.

Wer einen unschönen Familiennamen hat oder einen solchen, der ihm später aus irgend einem Grunde nicht mehr gefällt, wird sich vielleicht bemühen, ihn umzuändern, aber die behördliche Genehmigung wird nur erteilt, falls ein wichtiger Grund zu einer Änderung vorliegt. Leichter hat es der Romandichter: gefällt ihm während der Niederschrift eines Romans ein Name nicht mehr, so kann er ihn nach Belieben ändern, denn „in der Kunst erwarten wir auch hier Sinn und Bezug“.¹⁷⁾

Es sind nicht wenig Rücksichten, die der Dichter eines Romans oder einer Novelle zu nehmen hat, wenn es sich um die Benennung seiner Personen handelt. So empfinden denn viele gerade die Namengebung als eine schwierige Aufgabe. Da sind die Gesetze des Wohllauts und des Klangsinns, die in Betracht kommen. Da soll der Name dazu helfen, die Person zu charakterisieren, da darf andererseits diese Absicht doch nicht zu offenkundig ins Auge fallen. Da sind die verschiedenen Kontrastwirkungen in Berechnung zu ziehen, die durch die Namen sich erzielen lassen. Da sind, wo dies nötig, die Vor- und Zunamen gegeneinander abzustimmen. Phantasie und Feingefühl eines Dichters haben hier ein weites, dankbares Feld zur Betätigung. Solche Bemühung ist aber nicht immer erfolgreich. Ein großer Teil der Leser achtet kaum auf diese Seite des Schaffens, denn man nimmt die Namen meist wie etwas Gegebenes hin, und nur selten würdigt ein Leser die Motive und Erwägungen, denen sie ihre Entstehung verdanken.¹⁸⁾

Die meisten Dichter wählen den Namen ihrer Personen aufs Geratewohl; sie bedenken nicht, daß, wenn auch das Leben entgegengesetzte Erscheinungen zeigt,¹⁹⁾ der Dichter doch auf die Harmonie zwischen Wesen und Erscheinung zu achten hat. Der Name soll daher mit dem Wesen der Person im Einklang stehen, wenigstens soll er ihm nicht widersprechen. So sind z. B. in Gutzkows beiden Werken die Namen der Advokaten

¹⁷⁾ Dr. Th. Klüber: Die Namen im Roman. Literarisches Echo. 5. Jahrg. (1903), Sp. 1312.

¹⁸⁾ Dr. Klüber, a. a. O., Sp. 1312 f.

¹⁹⁾ „Am Leben ist es unmöglich, sich seine Eltern zu wählen: im Reiche der Poesie herrscht in dieser Hinsicht die absolute Ungebundenheit.“ (Gekstein, a. a. O.)

Schlurck und Nüch trefflich gewählt. Der eine deutet ganz leise auf den vollendeten Gourmand hin; des letzteren Name gibt sein unstetes, haltloses Wesen, verbunden mit sicherem Auftreten, Klangvoll wieder. Noch besser ist für Schlurcks Tochter der Name Melanie gewählt. Wie hier die Silben in leichtem Tonfall schweben, ohne zu hinken, so schwebt die Trägerin des Namens leicht und heiter über die Erde. Auch Hackert kann hier erwähnt werden. Endlich die Namen der Gebrüder Wildungen. Der ältere, ein kraftvoller, unternehmender, kühner Jüngling, trägt den Namen Dankmar; der weiche, schwärmerische, jüngere heißt Siegbert. Auch Spielhagen ist sehr glücklich in der Wahl der Namen.

Fehlerhaft ist es, wenn entweder Namen und Wesen im Widerspruch stehen, oder sich vollständig decken. Das eine stößt ab, das andere zeugt von Schwäche.

Wir würden es tadeln, „wenn eine großartig angelegte Heldennatur sich von einem Herrn Knöpfle erzeugen ließe“, (Eckstein), denn dann würden Namen und Charakter in diametralem Gegensatz stehen.

Wenn aber der Name so gewählt ist, daß er zugleich eine Gattung bezeichnet, so ist er entschieden unkünstlerisch und geht ins Schematische über. Die Namen „Leichtfuß“ für einen Leichtsinrigen; „Dichter“ für einen Schwermütigen; „Goldberg“ für einen Rentner; „Federstrich“ für einen Buchhalter; „Gütewohl“ für einen Verwalter; „Schlauberger“ für einen Polizeidiener; „Spürnas“ für einen Polizeiagenten sind schlecht gewählt. Solche Freiheiten darf sich nur der Humorist und auch dieser nur selten erlauben. In ernstern Romanen vermeide man es, einen Professor, dem man nicht grün ist, Dr. Schfel²⁰⁾ zu nennen. Das ist höchstens in einer Humoreske angängig, in der man sich auch einen Graf Hammelsee (D. Salten) gefallen läßt.

Jean Paul war ein Virtuose der humoristischen Namensgebung. Erinnert sei nur an den Armenadvokat Siebenkäs, den Schulmeister Maria Wuz von Auental, den guten Quintus

²⁰⁾ Konrad von Bolanden: Die Sozialdemokraten und ihre Väter.

Figlein, den Rektor Florian Fälbel u. a. m.²¹⁾ Ebenso pflegen andere Schriftsteller sonderbare Originale mit sonderbaren Namen zu versehen; so finden wir bei G. L. A. Hoffmann die Namen: Lindhorst, Heerbrand, bei Otto Ludwig: Kaver Lindenblatt, Flötenspiel, Entenfraß,ammerdegen usw. Heiterethei ist ein Spitzname, den das Mädchen wegen ihres Charakters erhalten hat. „Heiterethei Der Name tanzt ordentlich, wie das Mädchen selber,“ sagt der Schneider in der Erzählung.

Auch Heinrich Seidel unterstützt die Kennzeichnung seiner Gestalten erfolgreich durch gute Benennung. Seine liebenswerteste Gestalt ist Leberecht Hühnchen. Dieser Name sitzt dem harmlosen, guten, anspruchlosen Menschen wie angegossen. Auch sonst tut Seidel manchen guten Griff. Den phantasie- und gemütlosen, unliebenswürdigen Filz in einer seiner Geschichten tauft er auf den grätig klingenden Namen Aniller, und in einer anderen Erzählung geht der alte, gemütliche, kummelduftende und rotenasige Gärtner auf den schönen Namen Christian Bohmhamel.

In Jensefs ergreifender Novelle „Magister Timotheus“ sind die Hauptpersonen: der brave, aber etwas pedantische Magister Timotheus, seine alte Haushälterin Therese, seine reizende, anmutige junge Frau Hedwig, sein jugendfrischer, warmherziger Nefse Felix. Jeder spürt: die Namen stimmen. Oder hieße der Magister besser Felix, der Nefse Timotheus, die alte Haushälterin Hedwig und die junge Frau Therese? Wohl kaum! ²²⁾

Ähnlich sind bei Stifter die Namen der Personen teils willkürlich, teils unwillkürlich von unmittelbar charakterisierender Bedeutsamkeit für Absicht und Eigenart des Dichters.²³⁾

²¹⁾ In humoristischen Romanen werden auch die Namen der Orte entsprechend gewählt. Die Zustände in Rulhschnappel und Glachsenfingen sind durch Jean Paul sprichwörtlich geworden, wie man es seit Raabe verwünscht, wenn man nach einem Bumsdorf, einem Grunzenow oder Gänswinkel verschlagen wird.

²²⁾ Dr. Kläiber, a. a. O., Sp. 1313 f. Vgl. auch betreffs der Vornamen A. de Rochetal: *Le caractère par le prénom*. Paris, Paul Bischoff, 1907.

²³⁾ Vgl. Ernst Bertram: *Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik*. Dortmund, Fr. Wilh. Ruhfus, 1907. S. 75—76.

In der Symbolik des Namens kann leicht auch des Guten zu viel geschehen. Wenn Goethe in den „Wahlverwandtschaften“ die Persönlichkeit, deren Eigenart im Vermitteln zwischen Gegnern und Gegensätzen besteht, einfach Mittler nennt, so ist das doch fast zu bequem. Überhaupt hat es sich die frühere Zeit, die kein Bedürfnis fühlte, auch den Hintergrund und das ganze Milieu realistisch zu zeichnen und bestimmt zu lokalisieren, mit der Namengebung ziemlich leicht gemacht. Da ist der Hauptmann, der Architekt, der Harfner usw. Vom modernen Roman erwarten wir, daß auch die Nebenpersonen bis auf den Namen hinaus individualisiert sind. So wissen wir von Gustav Freytag, daß er das Adreßbuch von Galizien durchstöberte, um für eine seiner Nebengestalten in „Soll und Haben“ einen recht jüdisch-polnischen Namen zu finden. Er entschied sich für den Namen eines Lemberger Kaufmanns Schmeie Minkeles. Dagegen protestierte Freytags Freund Molinari (das Urbild Schröters) energisch, weil er einen seiner besten Geschäftsfreunde nicht so verwertet sehen wollte. Freytag änderte nun den Namen, dessen Tonfall er wenigstens beibehalten wollte, um in Schmeie Tinkeles. Auch die anderen Gestalten in „Soll und Haben“, vor allem Anton Wohlfahrt und Sabine Schröter, sind vom Dichter so getauft, daß der Widerschein ihres Wesens in ihren Namen aufleuchtet.²⁴⁾

Der Name Bräsig ist ursprünglich ein Eigenschaftswort, das soviel wie frisch, rot aussehend bedeutet.

In Erzählungen mit landschaftlichem Charakter dürfen die Namen nicht nach Belieben gewählt werden, sondern müssen der Gegend, in der die Erzählung spielt, entsprechen. So hat z. B. Frenssen in „Jörn Uhl“ folgende Namen aus der norddeutschen Tiefebene: Wieten Penn, Thieß Thiessen, Fiete Arey, Telse Dierk, Geert Dose, Lena Torn, Heim Heiderieter usw. Fritz Skowronnek in seinen Geschichten aus Masuren („Wie die Heimat stirbt“): Ludwig Soyka, Jankel, Wohtek, Jarokka, Willuda, Saborowski, Janek, Olizka usw. Anton Schott in seinen Erzählungen aus dem Böhmerwald („Der Bauernkönig“, „Gottestal“): der Wolfsriegler, der Reichenbauer, der

²⁴⁾ Dr. Klüber, a. a. O., Sp. 1314.

Heuberger, der Hannes, der Nazi, der Gregori, der Muckl, die Lore, die Liesel usw.

Eckstein hat die beiden Hauptregeln für die Dase der Personen in folgende Worte zusammengefaßt:

„Der Dichter hat sich . . . vor zwei Extremen zu hüten. Auf der einen Seite droht ihm die Charibdis der Platttheit, der Banalität; auf der anderen die Scylla einer übertriebenen Begriffsschärfe, die der psychologischen Charakteristik gewissermaßen ins Handwerk pfuscht.“

Zum Schlusse mögen noch einige Schwächen unserer Romandichter erwähnt werden, die ihren Grund theils in Gewohnheit, Oberflächlichkeit, theils in Neigung zur überschwenglichkeit haben. Manche Dichter geben nämlich mit staunenswerter Genauigkeit das Alter 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 mehr, als er sagen kann.

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, schwächlicher 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 Zuschauern 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.

Unter Umständen kann auch das *Kostüm* erwähnt oder kurz beschrieben werden. Bei Goethe ist das *Kostüm* nur wie nebensächlich angedeutet, so daß ihm nie eine besondere Bedeutung beigelegt wird. Namentlich bei den Romanheldinnen kann aber die *Toilette* beschrieben werden, wenn dies dazu beiträgt, ihren Geschmack zu kennzeichnen. Man hüte sich hier jedoch vor Übertreibungen und vor Mißgriffen. Louise Faure-Javier weist in einer interessanten Studie²⁵⁾ nach, daß selbst die angesehensten neueren Romandichter, wie Paul Bourget, Anatole France, Paul Hervieu, regelmäßig Mißgriffe begehen, wenn sie die Kostüme ihrer Heldinnen beschreiben, die als elegant hingestellt werden, während sie Kleider tragen, die ihnen gar nicht stehen oder sogar ganz unmöglich sind. Man vergesse nämlich nicht, daß es z. B. betreffs der Farben bestimmte Regeln gibt, denn eine blonde Dame kann nicht dasselbe tragen wie eine Brünette. Auch vergesse man nicht, daß die Mode rasch wechselt, so daß z. B. schon nach wenigen Jahren eine Beschreibung nicht mehr paßt. Ohnet beschreibt im „*Maître de forges*“ die Kleidung der Athenais, die bekanntlich lächerlich sein soll, und doch ist diese Kleidung so, wie sie jetzt als außerordentlich schön betrachtet wird. Und Paul Bourget schildert die excentrische Toilette einer Italienerin, die heutzutage bei einer einfachen bürgerlichen Dame nicht das geringste Aufsehen erregen würde. Auch Balzac und Théophile Gautier haben in ihren Toilettebeschreibungen Mißgriffe begangen, während Zola z. B. das lächerliche Ballkostüm der dicken älteren Mme. Jofferand mit wenigen Worten ganz gut getroffen hat. Vor allem versteht es Gyp — sie ist allerdings eine Dame —

²⁵⁾ La toilette de la femme dans le roman contemporain. *Revue bleue*. 4. série, tome 17 (1902), p. 284–288.

in kurzen Strichen ein elegantes Kostüm ganz richtig zu zeichnen.

Um bei der Beschreibung von Kostümen bösen Zufällen zu entgehen, ist es jedenfalls klüger, das Beispiel Guu de M. u. passants nachzuahmen, der in „Fort comme la mort“ sich wie folgt behilft:

Er betrachtete sie. „Ei, was sind Sie hübsch! Und wie chic!“

„Ja, es ist ein neues Kleid. Finden Sie es schön?“

„Reizend und von vollendeter Harmonie. Man muß wirklich sagen, daß man sich heute auf die Nuancen versteht.“

Er ging um sie herum, berührte den Stoff, veränderte mit den Fingerspitzen den Faltenwurf.

„Es ist wirklich gut gelungen. Es steht Ihnen vortrefflich.“

Auf diese Weise kann der Leser sich das Kleid nach Belieben vorstellen.

Anderz ist es allerdings bei historischen Romanen, wo die Naturtreue auch auf die Kostüme ausgedehnt werden kann; doch bleibt es auch in realistischen Zeitromanen dem Dichter unbenommen, die Kostüme zu beschreiben, falls er wirklich die nötige Kenntnis besitzt. Doch wird dann die Angabe der Zeit, in der der Roman spielt, ebenfalls notwendig sein.

Über die Frage, inwieweit die dichterische Behandlung wirklicher Personen und Begebenheiten rechtlich zulässig sei, haben sich in neuerer Zeit die Juristen mehrfach geäußert. Der Geh. Justizrat Prof. Dr. Gareis in München²⁶⁾ 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 Dichterverk 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.“

²⁶⁾ Deutsche Juristenzeitung, Jahrgang IX, Nr. 1.

Wann liegt aber ein wirkliches Dichterwerk vor? Dr. Gareis sagt hierüber: „Der Dichter soll dichten; die Aneinanderreihung von einzelnen wahren oder 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 wird;²⁷⁾ aber in unserer Frage muß der Jurist sich an den älteren Ästhetiker halten, und wenn es keine solchen mehr geben sollte, selbst Ästhetiker werden.“²⁸⁾

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.

Mara Viebig begeht in ihren Romanen und Erzählungen aus der Eifel viele Verstöße gegen die Objektivität in der Schilderung von Personen und Ortschaften. Ihre Bauern, Frauen und Mädchen aus der Eifel tragen zwar mancherlei der Wirklichkeit entsprechende Züge an sich, aber die Verfasserin hat den Charakter des Volkes nur oberflächlich kennen gelernt. Sie bevorzugt das Anormale, das Exzentrische, das Grausame und nicht zuletzt auch das Sexuelle und das Unsittliche, und sie verallgemeinert das, was vielleicht bei einzelnen Individuen vorkommt. Dabei enthalten ihre Schilderungen und Beschrei-

²⁷⁾ 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.

²⁸⁾ 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 Schnäpse 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.

bungen eine Menge Einzelheiten, die unrichtig oder unmöglich sind.²⁹⁾

2. Darstellung der Gegenstände.

Ein sehr naheliegender Fehler bei Darstellung der Gegenstände ist die ermüdende Technik, mit der manche Romandichter auch die kleinsten Teile derselben beschreiben. Haben etwa das Schnitzwerk eines Schrankes, die Malereien einer Wand, die Verzierungen einer alten Uhr Anteil an der Handlung? Wozu dienen sie? Den Leser zu unterhalten? Schwerlich, denn von zehn Lesern werden neun diese Schilderung überschlagen. Ihn zu belehren? Wer in solchen Sachen unterrichtet werden will, schlägt gewiß nicht einen Roman nach. Der Beweggrund zu solchen Schilderungen liegt in den meisten Fällen in einer Liebhaberei des Dichters. Er würde seiner Aufgabe weit besser genügen, wenn er nur eine Andeutung machte, sobald die Handlung es erfordert. So beschreibt Goethe („Hermann und Dorothea“) das Geschirr der Pferde erst dann, als Hermann es ihnen anlegen muß:

Gilg legt er ihnen darauf das blanke Gebiß an,
Zog die Riemen sogleich durch die schön versilberten
Schnallen

Und befestigte dann die langen breiten Bügel.
Den Wagen Dorotheas bezeichnet er mit den einfachen Worten:
Ein Wagen, von tüchtigen Stämmen gefüget,
Von zwei Ochsen gezogen, den größten und stärksten des
Auslandes.

Und doch hat jeder Leser den Wagen in seiner Ganzheit vor sich.
Wie echt realistisch heißt es an einer anderen Stelle:

„Tretet herein in den hinteren Raum, das kühlere Sälchen.
Nie scheint Sonne dahin, nie dringet wärmere Luft dort
Durch die stärkeren Mauern
Hier ist nicht freundlich zu trinken; die Fliegen umsummen
die Gläser.“

Und sie gingen dahin und freuten sich alle der Kühlung.
Sorgsam brachte die Mutter des klaren, herrlichen Weines
In geschliffener Flasche auf blankem, zinnernem Rande,
Mit den grünlichen Römern, den echten Bechern des Rhein-
weins.

²⁹⁾ P. Görg: Die Objektivität und Realistik in Clara Viebig's Eifelwerken. Die Bücherwelt (Bonn), 4. Jahrgang, 1907.

Und so sitzend umgaben die drei den glänzend gebohten, runden, braunen Tisch; er stand auf mächtigen Füßen.

Kleinere handliche Gegenstände vermag der Dichter anschaulich darzustellen, wenn er sie mit anderen durchaus bekannten vergleicht. So im folgenden Beispiel:

Es war ein florentinischer Dolch von damascierter Arbeit auf den drei Kanten, von zierlich gearbeitetem Griff, eine Schlange vorstellend, die sich so eigentümlich ringelt, daß die Hand bequem in einer ihrer Windungen ruhen konnte. Der Dolch selbst aber war eine lang aus dem geöffneten Munde hervorgestreckte Giftzunge, dreikantig, dünn und vom härtesten Stahle gearbeitet. (Gukow: „Ritter vom Geiste“, II. 258.)

Auch die Schilderung durch Darstellung der Wirkung gehört hierher. Natürlich kann dies Mittel nur in jenen Fällen angewandt werden, bei denen es sich um Kraft und Maß handelt.

Die Beschreibungen werden mitunter durch übertriebene Sorgfalt geradezu lächerliche Zerrbilder und verfehlen, weil sie sich zu sehr in den Einzelheiten verlieren, ihren Zweck, die Gesamtwirkung. In Flauberts „Madame Bovary“ (S. 2) finden wir die berühmte „Mützenstudie“, die als eines der vollkommensten komischen Genrebilder gepriesen wird. Der Gymnasiast Charles Bovary soll nämlich folgende Mütze tragen:

Es war eine jener Kopfbedeckungen gemischter Natur, in der man Bestandteile der hohen Bärenmütze, des polnischen Tschako, des runden Hutes, der Pelz- und Schlafmütze wiederfindet, mit einem Wort eines jener ärmlichen Dinger, deren schweigsame Häßlichkeit ausdrucksvolle Tiefen birgt, wie das Gesicht eines Dummkopfes. Eiförmig, mit Fischbein aufgespannt, hing sie mit drei kreisförmigen Wulsten an, darüber, abwechselnd und durch eine rote Binde von einander getrennt, Rauten aus Samt und Kaninchenfell, dann folgte endlich eine Art Sack, der mit einem kartonierten, von einer Stickerie mit Likenbesatz bedeckten Viereck endete, und von dem, an einem zu dünnen Schnürchen, ein Querstäbchen aus Golddraht, wie eine Art Troddel herabhing. Die Mütze war neu, das Schild glänzte.

Das war jedenfalls eine außerordentlich komplizierte Mütze. Aus der verworrenen Beschreibung, die im französischen Original nicht klarer ist, als in der vorstehenden Übersetzung, wird sich wohl kaum ein Leser ein genaues Bild machen können. Mit der Beschreibung der unglücklichen Kopfbedeckung war es

Flaubert übrigens durchaus ernst gemeint, doch erzielte er natürlich nur eine komische Wirkung damit.

3. Darstellung des Ortes.

Viele Dichter scheinen zu glauben, die Handlung des Romanes wäre unverständlich ohne eine gründliche Darstellung des Schauplatzes. So wird denn nach Art eines Feldmessers der nötige Raum abgesteckt, überall mit kleinen Pfählen die Grenze bezeichnet, Umfang, Durchmesser und Lage über dem Meeresspiegel mit ängstlicher Genauigkeit festgestellt. Welche Sorgfalt widmet nicht Brachvogel der Beschreibung des Dorfes in seinem „Neuen Falstaff“ und in „Friedemann Bach“! Welchen Raum nehmen die Ortsschilderungen in Scotts und Sealfields Romanen ein!

Allzu ausgedehnte Schilderungen werden dem Leser un bequem, und er sucht sich ihrer auf die leichteste Art zu entledigen.

Natürlich kann ein Roman auch ohne solche weitläufige Schilderungen anschaulich sein.

Wie Goethe in der Zeichnung der Gestalten das allzu Bestimmte, Porträtmäßige vermeidet und der Phantasie des Lesers noch genügend freien Spielraum läßt, so vermeidet er noch mehr jede begrenzende, bestimmte Bezeichnung des Ortes und der Zeit. Der Roman „Werther“ spielt bekanntlich in Weßlar, ohne sich slavisch an die gegebene Örtlichkeit zu halten. „Wilhelm Meister“ und die „Wahlverwandtschaften“ haben deutsche Landschaft zum Hintergrunde, ja — noch näher gerückt — Mitteldeutschland oder Thüringen, aber alles lokalkennliche ist vermieden. Das gibt dem Dichter Freiheit genug, daß er Berg und Tal, Wasser und Wald, Berg- und Hüttenbetrieb und Landwirtschaft, Nähe einer Stadt und ländliche Abgeschiedenheit je nach Erfordernis einsetzen kann. Andererseits bleibt auch der Vorstellung des Lesers die entsprechende Freiheit, und schließlich sind Charaktere und Verhältnisse nicht durch landschaftliche Besonderheiten bedingt und sie erscheinen in der Form des allgemein Menschlichen.³⁰⁾

³⁰⁾ Muerbach, a. a. O., S. 45.

Bei Walter Scott ist der Held gewöhnlich ein Fremdling, der in die Gegend kommt, worin die eigentümlichen Figuren, die in seine Geschichte verflochten sind oder werden, daheim sind. Wir werden mit Gegenden usw. bekannt, indem der Held damit bekannt wird. Dadurch wird der Sittenroman praktikabler. Er, der Held, unser eigener Durchschnitt, kommt aus unsern Sitten in diese fremden, die ihm darum auffallen müssen, er ist auch hier unser Organ, er vermittelt uns mit seinem Orte und dessen Bewohnern, dessen ganzer Eigenheit; seine Reflexionen darüber sind die unsern.³¹⁾

Weder Auerbach, Spielhagen, Freytag, noch Reuter verfallen jemals in langatmige Lokalschilderungen; sie warten ruhig, bis im Verlaufe der Handlung die Notwendigkeit der Beschreibung herannaht und machen dann die Sache mit kurzen, aber treffenden Worten ab.

Wer aber trotzdem eine ausgeführte Beschreibung des Ortes geben will, der setze den Schauplatz in Verbindung mit einer handelnden Person. So beschreibt z. B. Goethe in „Hermann und Dorothea“ die Umgebung des Hauses durch fortschreitende Bewegung der Mutter:

Die Mutter

Ging indessen, den Sohn erst vor dem Hause zu suchen,
Auf der steinernen Bank, wo sein gewöhnlicher Platz war.
Als sie daselbst ihn nicht fand, so ging sie im Stalle zu
schauen,
Ob er die herrlichen Pferde, die Hengste, selber besorgte,
Die er als Fohlen gekauft und die er niemand vertraute.
Und es sagte der Knecht: „Er ist in den Garten gegangen.“
Da durchschritt sie behende die langen doppelten Höfe,
Trat in den Garten, der weit bis an die Mauer des
Städtchens
Reichte, schritt ihn hindurch und freute sich jegliches
Wachstums,
Stellte die Stützen zurecht, auf denen beladen die erste
Ruhten des Apfelbaums wie des Birnbaums lastende
Zweige,
Nahm gleich einige Raupen vom kräftig strotzenden Kohl
weg;
Denn ein geschäftiges Weib tut keine Schritte vergebens.
Also war sie ans Ende des langen Gartens gekommen,

³¹⁾ Otto Ludwig, 6. Band, S. 246.

Bis zur Laube mit Geißblatt bedeckt; nicht fand sie den
Sohn da,
Ebensowenig, als sie bis jetzt ihn im Garten erblickte.
Aber nur angelehnt war das Pfortchen, das aus der Laube
Aus besonderer Gunst durch die Mauer des Städtchens
gebrochen

Hatte der Ahnherr einst, der würdige Burgemeister.
Und so ging sie bequem den trockenen Graben hinüber,
Wo an der Straße zugleich der wohlumzäunete Weinberg
Aufstieg steileren Pfads, die Fläche zur Sonne gekehret.
Auf dem schritt sie hinauf und freute der Fülle der Trauben
Sich im Steigen, die kaum sich unter den Blättern
verbargen.

Schattig war und bedeckt der hohe mittlere Laubgang,
Den man auf Stufen erstieg von unbehauenen Platten,
Und es hingen herein Gutedel und Muskateller,
Röttlich blaue daneben von ganz besonderer Größe,
Alle mit Fleiße gepflanzt, der Gäste Nachtmisch zu zieren.
Aber den übrigen Berg bedeckten einzelne Stöcke,
Kleinere Trauben tragend, von denen der köstlichste Wein
kommt.

Also schritt sie hinauf, sich schon des Herbstes erfreuend
Und des festlichen Tages, an dem die Gegend im Jubel
Trauben liebet und tritt und den Most in die Fässer
versammelt,

Feuerwerke des Abends von allen Orten und Enden
Leuchten und knallen und so der Ernten schönste geehrt wird.
Doch unruhiger ging sie, nachdem sie dem Sohne gerufen
Zwei- und dreimal, und nur das Echo vielfach zurückkam,
Das von den Türmen der Stadt, ein sehr geschwäziges,
herklang.

Ihn zu suchen war ihr zu fremd; er entfernte sich niemals
Weit, er sagt es ihr denn, um zu verhüten die Sorge
Seiner liebenden Mutter und ihre Furcht vor dem Unfall.
Aber sie hoffte noch stets, ihn doch auf dem Wege zu finden;
Denn die Türen, die unt're wie die ob're, des Weinbergs
Standen gleichfalls offen. Und so nun trat sie ins Feld ein,
Das mit weiter Fläche den Rücken des Hügels bedeckte.

Die Anschaulichkeit dieser Darstellung liegt darin, daß der
Dichter uns gleichsam zu Begleitern der wandelnden Person
macht — ein Kunstgriff, den schon Homer oft angewandt. Wir
sehen das eine nach dem andern in ruhiger Folge vor uns auf-
steigen, und weil wir nicht hinter uns zu sehen brauchen, haben
wir immer ein deutliches Bild.

Ein weiteres Mittel der Darstellung des Ortes besteht
darin, den Eindruck wiederzugeben, den er auf die Personen

macht. Hierbei muß jedoch streng berücksichtigt werden, in welchem Verhältnis der Ort zur Person steht. Wird sie von Leiden oder Freuden erwartet, steht ihr beides in Aussicht oder weiß sie überhaupt noch nichts von ihrem Schicksale? Ein stattliches Haus macht gewiß auf mich einen angenehmen Eindruck — wenn ich aber weiß, daß dieses Haus ein Gefängnis ist und ich bald hinter seinen Mauern nach Freiheit und Sonnenschein jammern werde, so wird die Annehmlichkeit denn doch beträchtlich herabgestimmt.

Das folgende Beispiel ist nicht geeignet, ein ganzes Bild hervorzurufen:

Der Musiksaal, das Ziel der Gäste, strahlt mit seinen Lustres und Girandolen, seinem weißrötlichen Marmorfuß und seiner schweren Vergoldung im Glanze zahlreicher Wachskerzen. Er war von ansehnlicher Weite und Höhe und, um die Akustik zu befördern, in einem regelmäßigen Achteck erbaut. Links vom Eintretenden befanden sich drei hohe Fenster, in jedem Wandfelde eins, deren vergoldete Läden und rot damastne Vorhänge dicht geschlossen waren. Dem Eingang gegenüber lag eine reich vergoldete geöffnete Tür, welche den Anblick des Speisesaales freiließ, der eine besonders aus Paris verschriebene himmelblau mit Silber garnierte Atlaspapete trug. Dem Mittelfenster gegenüber befand sich der Eingang zu einer Gemäldegalerie, vor welchem ein Pianoforte von Schröters neuester Bauart stand und das Feld des Kampfes bezeichnete. In den beiden Zwischenwänden, welche die drei erwähnten Türen begrenzten, waren in roter Nische auf schwarzen Marmorsäulen die Büsten Augusts des Starken und Ludwigs XIV. aus larrarischem Marmor aufgestellt und rings an den Wänden schwer vergoldete Sessel, die bereits von Gästen in mannigfachen Gruppen eingenommen wurden, während drei Divans mit schwellenden Kissen, dem Instrument gegenüber in der Gegend des Mittelfensters, die Bestimmung hatten, den König, die Königin und den Kurprinzen aufzunehmen. (Brachvogel: „Friedemann Bach“, S. 20.)

Diese Beschreibung ist mehr an den Verstand, als an die Phantasie gerichtet. Sie mag historisch treu sein, ja, ein Kenner der Klaviere mag sich sogar eine genaue Vorstellung von jenem Flügel machen können, der „nach Schröters neuester Bauart konstruiert“ war, aber kein Leser wird den ganzen Saal lebendig vor Augen haben. Und ihn in aller Anschaulichkeit darzustellen, war doch Aufgabe des Dichters.

Nebenbei sei hier bemerkt, daß historische Anspielungen und Vergleiche eine solche Beschreibung noch unkünstlerischer machen, weil dann zu ihrem Verständnis noch ein anderes als das bloß ästhetische Auffassungsvermögen nötig wird. So z. B. in obigem Beispiel die Anspielung auf Schröter.

4. Die Darstellung der Umwelt und der Natur.

Was die *Umwelt* betrifft, so haben wir bereits bemerkt, daß sie nur soweit geschildert werden soll, als sie für die Handlung oder mit Rücksicht auf ihren Einfluß auf die Hauptpersonen von Bedeutung ist. Ein echter Dichter wird uns hierbei manche kleine Einzelheiten vorführen können, die bei weniger geschickten Dichtern platt und nüchtern klingen oder uns völlig überflüssig erscheinen.

Einen breiten Raum nehmen in Frenssens „Jörn Uhl“ die alltäglichen Vorkommnisse ein: die Wirklichkeiten des Daseins, alle die Sorge um das tägliche Brot, die das Volk bewegt, der Handel und Wandel, Geld und Gut, Schulden und Hypotheken, Sparkasse und Zinsen, Pfannkuchen und Klöße, Fohlen und Kälber. „Und doch, meint Dr. Linde, trifft die Bezeichnung „deutsch“ nicht ganz, auch „niederdeutsch“ gibt das Wesentliche noch nicht voll wieder. Es ist mehr als das. Wie um die Goetheschen Gestalten in all ihrer Deutlichkeit noch der Tempelhauch griechischer Plastik weht, so weht um diese königlichen Gestalten im Bauerngewand etwas wie germanische Höhenluft. Es ist etwas Germanisches in ihnen, nicht etwa altertümliches teutsches Wesen, es sind nicht Puppen, denen ein aus Büchern erflügeltes, schlechtstehendes Gewand umgeworfen ist, sondern es sind ganz moderne Menschen, in deren Adern das Erbe der Urzeit lebendig rinnt, unbewußt, wie in dem Dichter, dem Kinde des Volkes. Er sieht und fühlt germanisch.“³²⁾

Die Romandichter sollen nicht versäumen, an den Stellen, wo es angebracht ist, die Stimmungen der *Natur* in getreuen Schilderungen wiederzugeben. Sie brauchen sich nicht an das Beispiel Fieldings zu kehren, der es verschmäht, eine Gegend

³²⁾ Dr. Richard Linde: Jörn Uhl, ein Gedenkblatt zum 101. Tausend. 1902. S. 5.

zu beschreiben, weil „die, welche die Gegend nicht sehen, nach einer Beschreibung sich eine Vorstellung davon doch nicht machen können“. (Tom Jones IX. 2.) Das ist natürlich völlig irrig.

Man hüte sich aber vor zu umfangreichen und vor unnötigen Landschaftsschilderungen. über ihre Berechtigung sind bereits einige Winke gegeben; hier sei nur bemerkt, daß sie auch da, wo sie erlaubt sind, den Gesetzen der Kunst entsprechen müssen. Diese aber verlangen, daß die Außenwelt in anschaulichster Weise dargestellt wird.

Die Darstellung der Natur, der Naturereignisse und landschaftlichen Schönheiten ist nur dann berechtigt, wenn sie die Natur in Beziehung zum Menschen setzt. Sie darf nie isoliert stehen, denn an sich hat sie durchaus keine Berechtigung, wie ja überhaupt das Kunstwerk nichts enthalten darf, was nicht unlösbar mit der Handlung verbunden ist. So ist z. B. die Schilderung des Gewitters in der „Verlorenen Handschrift“ durchaus am Platze, weil eben das Gewitter tätig in den Gang der Handlung eingreift und somit die Selbständigkeit gewahrt ist.

Innerhalb dieser Beschränkung ist es die Aufgabe des Dichters, mit vollster Anschaulichkeit zu schildern, er soll daher nicht die tote Natur (worunter die unbewegte, menschenleere zu verstehen ist), sondern die bewegte, im Auge eines Menschen sich spiegelnde Natur zum Vorwurf nehmen.

Goethe hat die freie Natur gleichsam wiedererobert. Mit welcher Inbrunst schildert er schon in seinem „Werther“ das wonnig-wehmutsvolle Gefühl des Versenkens in das Naturwalten. Werther schreibt im 2. Brief am 10. Mai:

Wenn das liebe Tal um mich dampft und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum irrehen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräschen mir merkwürdig werden, wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen den Halmen, die unzähligen unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, dies Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält! Mein Freund, wenn's dann um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhen, wie die Gestalt einer Liebenden — — —

Hier ist also die Natur tätig mit hereingezogen in das Empfindungsleben. Landschaft und Staffage sind bei Goethe ungezwungen und leicht behandelt, ohne vordrängende Präention.

Wie treffend Bernardin de St. Pierre in seinem kleinen Roman „Paul und Virginie“ die Natur geschildert hat, kann man aus dem gewiß maßgebenden Zeugnis Alexanders von Humboldt ersehen. Dieser schreibt in seinem Kosmos (2. Band, S. 67):

„Dieser kleinen Schöpfung verdankt Bernardin de St. Pierre den schöneren Teil seines literarischen Ruhmes. „Paul und Virginie“, ein Werk, wie es kaum eine andere Literatur aufzuweisen hat, ist das einfache Naturbild einer Insel mitten im tropischen Meer, wo, bald von der Milde des Himmels beschirmt, bald von dem mächtigen Kampf der Elemente bedroht, zwei anmutvolle Gestalten in der wilden Pflanzenfülle des Waldes sich malerisch wie von einem blütenreichen Teppich abheben. Hier und in der „Indischen Bananenhitte“ sind der Anblick des Meeres, die Gruppierung der Wolken, das Rauschen der Lüfte in den Bambusgebüsch, das Wogen der hohen Palmengipfel mit unnachahmlicher Wahrheit geschildert. — Bernardin de St. Pierres Meisterwerk „Paul und Virginie“ hat mich in die Zone begleitet, der es seine Entstehung verdankt. Viele Jahre lang ist es von mir und meinem teuren Freund und Begleiter Bonpland gelesen worden. Dort nun (man verzeihe den Anruf an das eigene Gefühl) im stillen Glanze des südlichen Himmels, oder wenn in der Regenzeit am Strande des Orinoko der Blitz krachend den Wald durchleuchtete, wurden wir beide von der bewundernswürdigen Wahrheit durchdrungen, mit der in jener kleinen Schrift die mächtige Tropennatur in ihrer ganzen Eigentümlichkeit dargestellt ist.“

Willibald Alexis hatte ein inniges Verständnis für die Natur der Mark Brandenburg. Von dem Reiz seiner Landschaftsschilderung sagt der ihm geistesverwandte Landsmann Theodor Fontane: „Eine Sonne auf- oder untergehen, ein Mühlwasser über das Wehr fallen, einen Baum rauschen zu lassen, ist die billigste literarische Beschäftigung, die gedacht werden kann. In jedes kleinen Mädchens Schulaufsatz kann man dergleichen finden; es gehört zu den Künsten, die jeder übt

und die deshalb längst aufgehört haben, als Kunst zu gelten; es wird bei der Lektüre von jeder regelrechten Leserin einfach überschlagen und in neunundneunzig Fällen von hundert mit völligem Recht, denn es hält den Gang der Erzählung nur auf. Die Landschaftsschilderung hat nur noch Wert, wenn sie als künstlerische Folie für einen Stein auftritt, der dadurch doppelt leuchtend wird, wenn sie den Zweck verfolgt, Stimmungen vorzubereiten oder zu steigern. Das Muster auch hierfür ist Shakespeare; das gewaltig Unerhörte, das geschieht, ist immer von verwandten Erscheinungen draußen in der Natur begleitet. Wenige haben ihm dies Geheimnis so voll abgelauscht, als Willibald Alexis; am meisten in dem Roman „Hegrimm“. Gleich das erste Kapitel ist eine landschaftliche Overtüre zu dem, was kommt. Wir sehen ein märkisches Luch, an dessen einem Rande unser Hegrimm auf Haus Nitz wohnt. Auf Meilen hin ein Moorgrund, eine Torfniederung; die ganze Geschichte der Landschaft hier herum knüpft sich an dieses Stück Sumpf und Sand. Hier, vor tausend Jahren, wurde die große Wendenschlacht geschlagen. Die beiden obeliskenhaften Steine, die „Blutsteine“ heißen, standen schon damals, als der letzte Krole hier unterlag; dann sahen sie (nach der Fehrbelliner Affäre) die Schweden hier umzingelt und ertränkt und, nachhinkend der Geschichte, schlug auch das Verbrechen immer seinen Weg über das Luch ein und die Blutsteine trugen ihren Namen nicht umsonst. Über dieser Landschaft liegt jetzt ein grau Gewölk; da, wo die Sonne sich durchzukämpfen trachtet, laufen fahle Streifen über das Grau hin; alles öde, leer; nur eine Krähe sitzt auf dem einen Stein. So das Bild, das die ersten Seiten vor uns entrollen. Und alles, was geschieht, es stimmt zu dem Ton, den Willibald Alexis hier einleitend anschlägt. Das ist Landschaftsschilderung.“

Meister in künstlerischer Zeichnung der Natur ist auch Spielhagen. Auch er versteht es, die Stimmungen der Natur mit dem Gemütszustande der Person in Wechselbeziehung zu bringen und so auch im Leser, wie es seine Aufgabe ist, ähnliche Empfindungen anzuregen. Die Seele des Menschen legt er in die Natur; in der Natur findet die Person ihre eigene Stimmung in höchster Sinnlichkeit ausgedrückt. Meisterhaft ist in dieser Beziehung jene großartige Szene in den „Problema-

tischen Naturen“, in der der wahnsinnige Berger den geheimnisvoll-erhabenen Gruß an die Nacht richtet. Spielhagen leitet diese Szene in folgender Weise ein:

Die Sonne war bereits untergesunken, aber der westliche Himmel prangte noch in der Glut des Abendrots, von dem ein schwächerer Abglanz selbst den östlichen Horizont rosa färbte. Hier und da blickte eine der schönen Bergkuppen, in Purpurlicht getaucht, dem scheidenden Gestirn des Tages nach; aber in den weiteren Tälern lagerten schon graue Abend Schatten, und weißliche Nebel zogen in den engeren Schluchten. Die Tannen, die zu den Füßen der Wanderer ihre grünen Häupter emporhoben, standen starr und still wie eine vor Erwartung atemlose Menge.

Die Natur ist in feierlicher Stille! In jener ehrfurchtsvollen Ruhe, die dem Auftreten eines großen Redners vorangeht. Glücklicherweise ist namentlich der letzte Zug gewählt, der die aufragenden Tannen als stumme Zuhörer bezeichnet. Die Darstellung wirkt mächtig auf den Leser. Imponierend steht die hohe Gestalt des Wahnsinnigen vor ihm, der der schweigenden Natur sein schmerzdurchwühltes Herz öffnet. Noch trefflicher aber ist die kurze Andeutung am Schlusse des Hymnus: „Der rosige Schimmer war von dem Himmel verschwunden, graue Dämmerung breitete sich in den Tälern; in den Wipfeln der Tannen begann der Abendwind zu flüstern und zu raunen“, wie wenn sie sich erzählen wollten, was eben jene hohe Gestalt in ihrer ekstatischen Aufregung gesagt habe.

Man vergleiche ferner das Gewitter in der „Verlorenen Handschrift“ und Ihes Gemütsstimmung; den Sturm in „Hammer und Amboß“ und seine Wirkung.

An einer anderen Stelle beschreibt Spielhagen eine Landschaft in folgender Weise:

Auf drei Seiten umgeben von dem Grün der Bäume, die ihre schwanken Zweige laubenförmig über den Söller breiteten, blickten sie nach der vierten über den Rand der Parkmauer den Strom hinauf und hinab und über den Strom in das weite, reiche Land. Die Sonne war schon hinter die Bäume des Parks gesunken, aber von dem Widerschein des glühenden Westens leuchteten die majestätischen Windungen des Flusses weithin in rosigem Licht und drüben auf den Wiesen und den Feldern junger, grüner Saaten webten die letzten Abendsonnenstrahlen ein zauberhaftes Gespinnst. Dann ertönte das Läuten der Abendglocken überall her aus den Dörfern von nah und fern und allgemach erlosch die Glut in den gräulichen Wassern, welche

blaue Nebel verhüllten die prangende Landschaft, und zuletzt schimmerte nur noch ein Fenster der hohen Kathedrale aus der hl. Stadt, wie das Licht eines Pharus über einem Nebelmeere, bis auch das verschwand, der Abend dunklere Schatten über die Erde breitete und aus dem tiefblauen Himmel die goldenen Sterne hervortraten. („Die von Hohenstein“, S. 51.)

Hier schaut das Auge des Menschen auf die Landschaft und wird von ihr gerührt. Höchst einfach, und doch so reich und schön ist die folgende Schilderung:

Im Tale lagen bereits die Schatten, während oben auf den Bergen die Sonne noch hell glänzte. Man fuhr durch das Städtchen; aus den geöffneten Fenstern klang Musik, es war fröhliches Tummeln in den Straßen, die Mädchen wandelten Arm in Arm dahin, die jungen Männer vereinzelt oder in Gruppen, es gab heiteres Necken, Grüßen und Scherzen; die Alten saßen vor den Häusern, die Marktbrunnen rauschten, und weiter hinauf, die Landstraße am Ufer entlang, war fröhliches Singen. (Auerbach: „Das Landhaus am Rhein“, I. S. 59.)

Die bewegte Natur wird in folgenden Beispielen dargestellt:

Da fuhr ein Feuerstrahl aus der Wolke in den Felsen unter ihm, und aus dem Fels flammte blaues Licht dem Blitzschlag entgegen, der Donner krachte, das Felshaupt löste sich und sank in Sprüngen hinab von der Höhe in das Tal, immer wilder die Säbe und schneller der Sprung, es brach durch den Wald und schlitterte den Stein, bis er in den Gießbach schlug, daß der Gischt hoch gegen Himmel sprühte. (Freytag: „Ingo“, S. 212.)

Der Mond war hinter den Bergen verschwunden, schwarze Nacht deckte die Waldlauben, mit Getöse fuhren die Sturmriesen um die Häuser des Herrenhofes, sie schlugen den eisigen Regen auf die Dächer, schleuderten die Bretter vom Firnst der Halle und stießen brüllend gegen die geschlossenen Tore. (Daselbst, S. 212.)

In diesem Beispiele ist die Naturgewalt personifiziert — daher die Deutlichkeit der Vorstellung.

Diese letzte Art kann durch Mißbrauch sehr leicht überdruß erregen. So schon an einzelnen Stellen von „Soll und Haben“, am schlimmsten in der „Verlorenen Handschrift“.

Frenssen hat alle Stimmungen des Meeres belauscht und schildert die Nordsee in immer neuen Bildern mit nie ermüdemender dichterischer Kraft. Nur eine kurze Schilderung sei hier wiedergegeben:

Sie waren stehen geblieben und sahen über den weiten Strand, von dem der Nebel aufstieg. Langsam hob die Sonne über dem weiten Feld die Decke von Dunst. Mit weissen, starken Händen griff sie in die Wolken, nahm all' den Nebel in ihre heissen Arme, daß er sich in klare Luft wandelte. Ihre Strahlen glitten über die weite, tosende Brandung, da flog das Wasser donnernd auf, viele tausend Wellen hoben sich jubelnd, warfen Millionen schimmernde, weisse Perlenstränge hoch in die Luft und grüßten die Sonne. Ihre Strahlen malten in den Wellentälern metallenen, blaugrünen Schein, und schossen die Möbenscharen, die im eilenden Zug blitzschnelle Wendungen machten, im saufenden Flug und verfehlten keine einzige Möbe: Da glänzten unzählige weisse Flügel wie Silber im Sonnenlicht. Wer schießt so fein wie Frau Sonne? Mit hellen, weiten Augen schaute sie über das Meer, wo hohe, stolze Schiffe zogen, und auf die Kirchen und Häuser, die fern ringsum am Strand der weiten Bucht standen. Spöttisch lächelnd umgoß sie den Leuchtturm, ihren stolzen Vertreter bei Nacht, die alte, graue Mauer, mit weichem Licht; freundlich lächelnd sah sie auf das Entenpaar, das dicht nebeneinander, in stolzer Haltung, mit zurückgebogenem Hals über den Wogenkamm glitt. — Die deine Meere nicht sahen, Heimat, kennen dich nicht. Sie kennen deine Größe nicht. Wer durch deine Wälder und Heide wandert und in deine Seen blickt, liegt an deiner Brust; er sieht deiner Augen Leuchten, deines Leibes Pracht, dein Atmen. Aber da draußen auf den Wellen, vom frischen Wind umweht, da sah ich dich ganz, von den weissen Füßen bis zum dunkeln Scheitel, in deinem schweren Mantel von schillernden, rieselnden, rauschenden Wellen, mit den weissen Borden der Brandung. Da war es, wo du sagtest: Singe ein Lied von mir! . . . Wer dein Lied singen könnte, du schönes, stolzes Heimatland, und dessen, der über dir wachte!

Weitere Beispiele erübrigen sich, da jeder, der Romane, Novellen und Skizzen mit Verständnis liest, sich leicht überzeugen kann, in wie weit der Verfasser es verstanden hat, in Naturschilderungen seinen künstlerischen Sinn zu betätigen.³³⁾

³³⁾ Ueber die Naturschilderung bei Stifter findet man Näheres bei Ernst Bertram: Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik. Dortmund, Fr. Wilh. Ruhfus, 1907. S. 77—109.

V.

Die Darstellung der Zeit.

Mit der vollständigen Schilderung der Außenwelt muß sich die Darstellung eines umfassenden Zeitbildes verbinden. Der Dichter muß ein Bild der Zeit vor uns aufrollen, gleichsam den Inbegriff des wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und geistigen, auch wohl des politischen Lebens einer bestimmten Periode. Jeder echte Roman ist also kulturhistorisch; er ist es, ohne es sein zu wollen. Eigentlich wäre somit dies Kapitel sehr kurz, denn es stützt sich lediglich auf das Gesetz der Objektivität. Dennoch dürfte es nicht unnötig sein, gegenüber den zahllosen Ausschreitungen der Romandichter, auf die wahren Mittel der poetischen Kulturgeschichtsschreibung hinzuweisen.

Da gilt denn das Gesetz, daß das Zeitbild sich ebenso zwanglos, unabsichtlich aus dem Romanganzem ergeben muß, wie das Weltbild. Jede Absichtlichkeit, die die Selbständigkeit des Kunstwerks gefährdet, ist zu vermeiden. „Niemals darf die Absicht des Autors, ein Kulturgemälde zu entrollen, aufdringlich in den Vordergrund treten“ (Gottschall). Er darf eben nicht arbeiten wie der Historiker. Denn Absicht und Mittel des Dichters und des Geschichtsschreibers sind durchaus verschieden. Der letztere verfolgt bei seiner Darstellung zunächst einen praktischen Zweck. Der Dichter kennt einen solchen nicht. Der Historiker will die Zeit darstellen; ihm kommt es darauf an, all die tausend verschiedenen Züge, die eine Periode charakterisieren, in einem Bilde zu vereinen; der Dichter aber will nur *H a n d l u n g e n* darstellen. Diese wurzeln mit ihren Motiven in den Verhältnissen der Zeit, somit wird er, weil sein Werk eine Menge von Handlungen enthält, ohne seinen Willen ein Gemälde der Zeit entrollen. Daraus geht hervor,

wie verschieden die Mittel beider Darsteller sein müssen, und wie verkehrt es ist, wenn der Dichter mit den Mitteln der Geschichtsschreibung arbeitet. Des Historikers Darstellung ist allgemein; er gibt alles in abstracto. In seiner Darstellung figurieren nicht die Menschen, sondern die Leidenschaften und Neigungen der Menschen. Er trennt sie von ihrem Träger. Will er eine frankhafte Zeitrichtung charakterisieren, so zeichnet er ihr Auftreten in großen Zügen.

Der Dichter aber nimmt gerade das Individuum als Vorwurf seiner Darstellung. Er weiß gar wohl, wie sehr der einzelne mit der Gesamtheit verwachsen — er genügt daher seiner Aufgabe vollständig, wenn er den „Werther“ schreibt, um die Zeit zu schildern. Somit gibt er, dem ja alle Stände und Menschen zur Verfügung stehen, im Rahmen der Handlung ein reiches Gemälde der verschiedensten Individuen.

Da aber Personen Gegenstand der Darstellung des Dichters sind, und diese Personen nur handelnd bei ihm auftreten, und die Ursachen der Handlungen in der Zeit begründet sind, so wird ein umfassendes Zeitbild entstehen auch gegen den Willen des Dichters.¹⁾

Die Konsequenz, die sich aus diesen Sätzen ergibt, ist klar. Der Dichter darf die Schilderung der Zeit nie selbst in die Hand nehmen, d. h. dem Historiker ins Handwerk pfuschen. Er darf weder selbst eine Schilderung der Zeit versuchen, noch sie durch den Mund der Personen geschehen lassen.

Viele Romandichter scheinen für diese Forderung der Dichtkunst nicht das mindeste Verständnis zu haben. Nicht allein füllen sie ihre Werke mit kulturgeschichtlichen Details in schreckenerregender Fülle, sondern lassen auch ihre Personen Gespräche führen, die augenscheinlich nur dazu dienen, die Zeit zu schildern. „Da muß der eine (der sein Werk einen historischen Roman nennt), einen halben oder einen ganzen Bogen mit dem Ausmalen dieser oder jener geschichtlichen Situation füllen, als ob er nicht einen Roman, sondern eine Doktordissertation schreibe“ (Spielhagen). Der andere nennt sein Werk ein

¹⁾ „Der Mensch denkt, fühlt und handelt aber nur im Verbande mit seinen Zeitgenossen, darum muß sich im Roman auch ein Kulturgemälde des Jahrhunderts entrollen.“ (Mähly: Der Roman des 19. Jahrhunderts. S. 5.)

Sittengemälde, und füllt Seite auf Seite mit Schilderung fremdartiger oder altertümlicher Gebräuche. Ein dritter endlich schreibt „soziale“ Romane und langweilt uns mit Erörterungen über Gefängniswesen, Gerichts-Verfahren, über die Rechte des einzelnen und der Gesellschaft usw. Beispielsweise sei nur erwähnt, daß Brachvogel in „Friedemann Bach“ nahezu 100 Seiten für Ausmalung der historischen Situation verwendet; daß Rousseau in der „Neuen Heloise“ von den 290 Seiten des zweiten Bandes über 200 Seiten der Schilderung Pariser Zustände widmet. Manche historischen Romane gehören auf diese Weise „zur Gattung jener Mischlinge, bei denen man nicht weiß, wo die Wissenschaft aufhört und wo die Phantasie anfängt“. (Lindau: Literaturgeschichtliche Aufsätze, S. 31.)

Ferner vergleiche man hierzu die Romane von Bulwer, Scott, Sue, Brachvogel, Sealsfield usw.

Spielhagen entrollt ein farbiges Gemälde der vormärzlichen Zeit in seinem ersten Roman, den „Problematischen Naturen“, ein prächtiges Bild der Erhebung von 1848 in „Die von Hohenstein“, ein umfassendes Gemälde in „In Reih und Glied“ und „Hammer und Amboß“.

Großes in Schilderung der Zeit hat Freitag in seinem Romanzyklus „Die Ahnen“ geleistet. Er hat sich die Aufgabe gestellt, auch die fernste deutsche Vergangenheit dichterisch vorzuführen. Sehr nahe lag die Gefahr, belehrend anstatt anschaulich zu wirken. Er hat mit vieler Kunst die Klippe vermieden. Aber seiner Gestaltungskraft sind in diesem Werke doch erhebliche Hindernisse gelegt. Er bewegt sich nicht mit all' der Freiheit, die der Phantasie Lebenselement ist. Warum? Der Grund liegt in dem Mangel eigener Anschauung. Es ist bereits darauf hingewiesen, daß der Dichter nur das wahrhaft poetisch darzustellen vermag, was er selbst erlebt, gehört, gesehen hat. Die Bildung fern liegender Zeiten kann dem Dichter daher nur durch gründliches Studium lebendig werden. Und auch dann im günstigsten Falle nicht so sehr, daß man es der dichterischen Produktion nicht anmerken könnte. Entweder beeinflusst das Studium die Phantasietätigkeit, und dann geht der dichterische Reiz verloren, oder die Gewalt der Phantasie überschreitet die durch das Studium gezogenen Grenzen, dann

ist das Zeitbild nicht mehr treu. Der Wert eigener Anschauung kann deshalb nie hoch genug angeschlagen werden. Wo der Dichter aus dem Vorrat seines eigenen Gedächtnisses schöpfen kann, wo er nicht nötig hat, in Büchern und Denkmälern neue charakteristische Merkmale zu suchen, da wird seine Darstellung echt dichterisch werden.

Kleist's „Michael Kohlhaas“ ist ein wahres Meisterstück in Zeichnung einer wichtigen Periode, ausgeführt mit echt künstlerischen Mitteln. Da sehen wir die Macht des Junkers, der straflos den ruhigen Bürger tyrannisieren kann; wir sehen den Zustand der Rechtspflege und der öffentlichen Sicherheit, die Macht des Kurfürsten von Brandenburg und das Verhältnis des Kaisers zum Reich. Im Hintergrunde erscheint die Gestalt des Reformators. Sein Einfluß beweist, welche Macht seine Bahn gewonnen. Und das Ganze ausgeführt auf kleinstem Raume.

Wenn Konrad von Volanden seiner historischen Erzählung „Otto der Große“ 143 Anmerkungen hinzufügt, um auf seine Quellen zu verweisen, so fragt man sich, weshalb er nicht lieber eine wissenschaftliche Abhandlung geschrieben. Der Roman-
dichter braucht dem Leser seine Quellen nicht nachzuweisen; diese zu erforschen und die Art der Benutzung zu beurteilen, ist Sache des Literaturhistorikers. Ebenso soll man sich hüten, in historischen Romanen lange Zitate einzuschalten.²⁾ Das Material, das der Dichter für einen historischen Roman gesammelt hat, soll er so verarbeiten, daß es mit dem von ihm Erdichteten völlig verschmolzen ist.

VerstöÙe sind in den historischen Romanen sehr häufig. Frehtag entstellt z. B. in den „Mhnen“ die Charaktere deutscher Heiligen und des Apostels von Deutschland. Scheffel entwirft im „Ekkehard“, trotz scheinbarer Quellentreue, ein ganz einseitiges Bild von den Mönchen in St. Gallen.³⁾

²⁾ Vgl. „Otto der Große“ von Konrad von Volanden, S. 127: „Ein gelehrter Zeitgenosse, der Geschichtsschreiber Widukind von Corvey, charakterisiert Otto folgendermaßen“ (folgt ein Zitat von 22 Zeilen). — Ebenda S. 140: „Ein Anhänger des sächsischen Kaiserhauses, Ruotger von Köln, charakterisiert Friedrich also“ (folgt ein Zitat von 21 Zeilen).

³⁾ G. Gietmann: Allgemeine Aesthetik. S. 247.

Unter *Anachronismen* versteht man Entstellungen in der Zeitfolge und den mit der Zeit verbundenen Gewohnheiten. Oft werden sie kaum bemerkt, zumal wenn sie für das Werk nicht von Bedeutung sind, aber ein vorsichtiger Schriftsteller sucht sie doch unter allen Umständen zu vermeiden.

Irrren ist menschlich, sagt ein bekanntes Sprichwort, und wie sehr dies wahr ist, muß zuweilen selbst der gewissenhafteste Schriftsteller zu seinem Leidwesen erfahren, wenn irgend ein Kritiker einen Anachronismus oder sonst einen Schnitzer bei ihm entdeckt hat. Und wenn man alle historischen Romane durchstöbern würde, könnte man sicher ein ganzes Buch mit Anachronismen füllen.

Alexander Dumas Vater war es bei der riesigen Gile, mit der er arbeitete, natürlich nicht möglich, jedes einzelne Wort auf seine historische Richtigkeit zu prüfen, und so hat er sich eine ganze Anzahl Schnitzer zu schulden kommen lassen. So läßt er z. B. Ludwig XIV. auf der Jagd durch ein Kartoffelfeld gehen, obschon die Kartoffeln erst hundert Jahre später in Frankreich eingeführt wurden. In dem Roman „Le Chevalier d'Harmental“, dessen Handlung 1718 spielt, sagt Büvat zu Dubois, seine Mündel male wie Greuze; dieser wurde aber erst 8 Jahre später geboren. Büvat bewundert auch von seinem Zimmer aus die Beleuchtung der Galerien des Palais-Royal, die erst 70 Jahre später angelegt wurden. Auch bei Scribe sind solche Irrtümer gar nicht selten.

Balzac arbeitete viel gewissenhafter, und doch läßt er Watteau einen Fächer für Madame Pompadour malen, die erst im selben Jahre (1721) geboren wurde, wo jener starb. In einem der schönsten Abschnitte der „Légende des siècles“ sagt Viktor Hugo: „Tu rêves, dit le roi, comme un clerc en Sorbonne.“ Diese Rede sollte im Jahre 778 bei der Rückkehr Karls des Großen aus Spanien gefallen sein, und doch wurde die Sorbonne erst 1250 von Pierre Sorbonne gegründet.

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

VI.

Handlung, Ereignisse und Gespräche.

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

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

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

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

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

Der etwas spielende Begriff des *Nebeneinander* hat sich für Gutzkow verhängnisvoll erwiesen: so groß die Absicht war, so mißlungen ist die künstlerische Ausführung seiner beiden großen Romane. Er hat in der That nicht vermocht, das *Nebeneinander* von dem *Durcheinander* zu scheiden; er hat dem *Nebeneinander* eine Auslegung gegeben, die die epische Form des Romans zuletzt vollkommen zersprengt. Seine Romane haben keinen Mittelpunkt: indem er statt eines Helden eine ganze Reihe einführt, verlor er den festen Standpunkt der Betrachtung, löste er den Roman in ein Bündel von Romanen auf, die *durcheinander* geworfen scheinen, indem sie sich nur äußerlich gegenseitig berühren.¹⁾

Jörn Uhl enthält eine Menge *Kleinwerk*, *Episoden* der verschiedensten Art, die den Gang der Handlung aufhalten, aber den Leser zum Nachdenken anregen und so das Verständnis vertiefen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß dieses Verfahren dazu beigetragen hat, den Roman volkstümlich zu machen, denn das Volk liebt die behaglich sich ergehende Breite und sogar die Weitschweifigkeit, wenn nur der Erzähler zu packen versteht.

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

Auch in der Rede vollziehen sich Handlungen. Im lebhaften Widerstreite der Meinungen, der materiellen und geisti-

¹⁾ H. Mielle, a. a. O., S. 215.

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

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

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

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

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

1. Darstellung der Ereignisse.

Hauptbedingungen bei Darstellung der Ereignisse sind Klarheit und Vollständigkeit.

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

Es ist jedoch nicht richtig, wenn Bulwer in „Eugen Aram“ über einige Punkte hinweggeht, unter dem Vorwande, die Akten hätten sie nicht überliefert, und ebenso Manzoni in den „Verlobten“, indem er behauptet, sein Gewährsmann habe hier und da eine Lücke gelassen. Der Dichter soll in bezug auf die von ihm erzählte Handlung allwissend sein; Entschuldigungen helfen ihm nicht.

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

Hierin ist z. B. Brachvogel Meister:

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

Bleich taucht aus trüben Nebeln der grämliche Morgen. Stillter Sonnabend. Die alte Hanne schleicht wie ein Gespenst hinab in des Herrn Stube. Da liegt im Chaos der Zerstörung die Bibel, beschüttet mit schwarzer Blut, ein paar beschriebene Blätter zerstreut in den Winkeln. Alles zertrümmert und öde. Friedemann Bach ist verschwunden. Das alte Weib stürzt schreiend auf die Straße. „Mein Herr ist fort. Friedemann Bach ist weg, sie haben ihn tot gemacht, Hülfel Hülfel!“ Die Arme bricht zusammen. Die Nachbarn füllen klagend das Haus. Doles und Merperger kommen, nehmen entsezt die beschriebenen Blätter und eilen auf die Polizei. Man wartet bis zum Abend — er kommt nicht. Alles Forschen ist vergebens. Friedemann Bach ist verschwunden. (Brachvogel: „Friedemann Bach“, S. 168.)

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

Ein heftiges Klingeln an der Haustür ließ ihn mit einem Sprunge von dem Stuhle auffahren. Er legte die Hand an die Pistolen, sein Herz schlug mit furchtbarer Gewalt an seine Rippen.

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

Und jetzt pochte es an die Tür.

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

Der Ratsdiener, welcher, um den Stadtrat zu holen, gesandt war, hörte den Knall. Ein jäher Schrecken erfaßte den

Mann, dem es schon in der öden Straße vor dem festverschlossenen Hause gegenüber den im Nachtwinde rauschenden Bäumen des Klosterhofes unheimlich genug gewesen war. Er rannte eiligst davon, um die Herren auf dem Rathause von dem, was er gehört hatte, zu benachrichtigen.

(Spielhagen: „Die von Hohenstein“, S. 518.)

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

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

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

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

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

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

Eine Bestätigung dieser Regel findet sich in vielen guten Romanen. Nach einer sogenannten effektvollen Szene folgt ein Ruhepunkt. So schließt das erste Buch in „Wilhelm Meister“ mit jener bedeutungsvollen Szene, die Wilhelm über Marianens scheinbare Untreue aufklärt. Der Dichter fühlt: alles, was ich noch sagen kann, klingt schwach nach einem solchen Erlebnis. Ebenso hält der Dichter inne, als die Gräfin Wilhelm umarmt. Spielhagen bringt in seinem Roman „Die von Hohenstein“ ein

Kapitel zum Abschluß, wo Münzer seine Kinder aus den Fluten des Stromes rettet und seiner Gattin Märchen ein so schreckliches Licht aufgeht. Ähnlich macht es der Dramatiker, besonders der Lustspieldichter. Unter dem schallenden Gelächter des Publikums fällt der Vorhang.

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

Man mißbrauche nämlich die Romanspannung nicht. Da, wo die Beschaffenheit der Handlung einen Ruhepunkt erwarten läßt, breche man ab, nicht aber willkürlich, lediglich einer wohlfeilen Spannung halber. Das Abbrechen ist nur dort am Platze, wo die Handlung einen wirklichen Ruhepunkt erwarten läßt. Alexander Dumas und die Verfasser der romantischen Romane, namentlich der vielen Feuilletonromane der französischen Soublätter, brechen häufig mitten in einer Handlung ab und führen ihre Leser nach einem anderen Schauplatz, lediglich um die Spannung der Leser zu erhöhen. Eine solche Spannung hat jedenfalls nicht bloß keinen Kunstwert, sondern stempelt auch den Roman zu einem minderwertigen Werke.

Was die Krankheiten betrifft, so kommen sie in den Romanen naturgemäß ziemlich häufig vor. Die Schilderung derselben steht aber sehr oft mit der Wirklichkeit in schroffem Widerspruch. Die Krankheiten werden nämlich oft genug dargestellt nicht wie sie sind, sondern wie die Phantasie des Dichters sie braucht. Einige der sonderbarsten Blüten auf diesem Gebiete, die eine weite Verbreitung gefunden haben, hat Dr. med. Clemens Niemann in einer besonderen Studie²⁾ zusammengestellt, die hier wiedergegeben zu werden verdient.

Trotzdem wir längst im Zeitalter der Naturwissenschaften leben, hat sich von einem Roman in den anderen die Anschauung fortgepflanzt, daß das „Nervenieber“, wie der von der Wissenschaft seit Jahrzehnten als Infektionskrankheit er-

²⁾ Medizinisches in Romanen. Literarische Beilage der Kölnischen Volkszeitung. 1907, Nr. 8. S. 53—55.

kannte Typhus gewöhnlich genannt wird, durch übererregung des Nervensystems herbeigeführt wird. Es ist geradezu die Lieblingskrankheit der Romanschriftsteller geworden, er stellt sich wie ein Deus ex machina stets dann ein, wenn die seelische Aufregung des Helden oder der Heldin den höchsten Grad erreicht hat. Es beginnt so gut wie immer mit einer „Ohnmacht“, die bei einzelnen mit einem „wildem Schrei“ eingeleitet wird, während die Medizin solch plötzlichen Anfang bei dieser Krankheit gar nicht kennt, sondern als Regel einen recht langsamen, sich über Tage hinziehenden Beginn mit stufenweisem Ansteigen der Temperatur verzeichnet. Erst aus der charakteristischen Temperaturkurve und anderen Symptomen, in der Regel erst nach vieltägiger Beobachtung, vermag der Arzt die Diagnose zu stellen. Ganz andere Fähigkeiten besitzt aber der Roman-Arzt; er kommt zu dem ohnmächtigen Kranken, fühlt den Puls, zieht die Stirne in bedenkliche Falten und verkündet mit beneidenswerter Sicherheit der erschrockenen Umgebung: „Es ist ein hitziges Nervenfieber im Anzuge.“ Gewöhnlich übernimmt dann sofort die Heldin die Pflege. Während sie mit liebender Hand dem Kranken das Kissen glättet — es ist das so ziemlich die einzige Tätigkeit, die Krankenpflegende Damen in Romanen auszuüben pflegen — hört sie, wie der Geliebte in seinen Fieberphantasien ihren Namen vor sich hin murmelt, woraus sie dann gleich seine Liebe und die Grundlosigkeit ihrer eifersüchtigen Befürchtungen bequem erkennen kann. In auffallendem Gegensatz zu der Tatsache, daß das Nervenfieber sich fast immer über eine Reihe von Wochen erstreckt und langsam abzufallen pflegt, endet es in Romanen stets plötzlich mit einer „Krise“. Der Dichter läßt meistens die Misere der Kranken und die Verzweiflung der Angehörigen den höchsten Grad erreichen, dann, mit Vorliebe am siebten oder neunten Tage, bricht plötzlich ein „wohlthätiger Schweiß“ aus, der Kranke schlägt die Augen auf, blickt wild um sich, erkennt die Geliebte, lächelt selig und verfällt dann in einen tiefen ruhigen Schlaf. „Er ist gerettet“, wie der noch kurz vorher bedenklich die Achseln zuckende Arzt den erstaunten Angehörigen erklärt. Ein so plötzlicher Umschwung der Krankheit, der wohl bei der Lungenentzündung, aber so gut wie nie beim Nervenfieber beobachtet wird, gehört nun einmal in Ro-

manen gerade bei der Schilderung der letztgenannten Krankheit zu den unentbehrlichen Effekten und ist so sehr in die Vorstellung des romanlesenden Publikums übergegangen, daß im Leben an den Arzt, welcher die Diagnose: „Nervenfieber“ stellt, häufig sofort, besonders von den weiblichen Angehörigen, die Frage gerichtet wird: „Wann ist denn die Krisis zu erwarten?“ Und wenn der unwirsch knurrt: „Krisis, die gibt's bei dieser Krankheit gar nicht,“ dann begegnet er Blicken, in denen deutlich der Zweifel zu lesen ist, ob er auch wohl „auf der Höhe der Wissenschaft“ stehe.

Das Nervenfieber der Romane ist dank dieser „Krisis“ nicht so lebensgefährlich wie das des Lebens, denn es kommen beinahe alle Patienten durch. In ganz tragischen Fällen kann es allerdings vorkommen, daß nur die Gesundheit des Leibes zurückkehrt, der Geist des Helden aber leider dauernd „umnachtet“ bleibt. Es ist dies ein Ausgang, den die Wissenschaft nicht kennt, aber die Bezeichnung *Nervenfieber* hat es den Romanciers und namentlich dem weiblichen Teil derselben nun einmal angetan, so daß es ihnen nicht mehr als recht und billig erscheint, daß es zuweilen zu völliger „Zerrüttung des Nervensystems“ führen muß, und von da bis zur „geistigen Umnachtung“ ist ja nur ein kleiner Sprung.

In anderen Fällen läßt man den Kranken zwar körperlich und geistig genesen, aber alle Jahre um dieselbe Zeit, besonders wenn der Todestag der Geliebten wiederkehrt, rast er eine ganze Woche lang im Fiebertwahn, ist hinterher wie gebrochen und hat alle Erinnerung an diese Zeit der erneuten Krankheit verloren. Diese Form des „chronisch rezidivierenden Nervenfiebers“, wie man sie nennen könnte, kommt glücklicherweise nur in Romanen vor.

Eine andere Krankheit, die unter den Romanhelden grassiert, ist die *Gehirnentzündung*, die ebenfalls angeblich durch geistige Überarbeitung oder im Übermaß seelischer Aufregung hervorgerufen wird, während die medizinische Wissenschaft auch bei dieser Krankheit längst die Entstehung durch Infektion verschiedener Art nachgewiesen hat. Ihrem harmloseren Ursprunge entsprechend ist die Gehirnentzündung der Romane auch weniger lebensgefährlich, denn während in der Wirklichkeit die nicht epidemische Gehirnentzündung fast

mit Sicherheit zum Tode führt, sodaß, wenn einmal ein als Gehirnentzündung ausgesprochener Fall nicht tödlich endet, meistens an der Richtigkeit der Diagnose gezweifelt wird, kommt in den Romanen die Mehrzahl der Fälle zur Genesung, und zwar endet auch hier die Sache mit der unentbehrlichen „Krisis“.

Ebenso merkwürdig wie die Auffassung der meisten Romanschriftsteller über die Entstehung und den Verlauf der gewöhnlichsten Krankheiten sind auch ihre Ansichten von der *B e h a n d l u n g* derselben. Eis, Wein und gewisse mysteriöse Arzneimittel, das sind die Hauptfaktoren, mit denen sie ihre Helden und Heldinnen zur Genesung führen. Während die medizinische Wissenschaft in dem Eisbeutel lediglich ein schmerzstillendes Mittel sieht und seiner entzündungswidrigen Wirkung sehr skeptisch gegenüber steht, wirken Eis und Eisumschläge in Romanen wahre Wunder. Nicht bloß lokale Entzündungen, nein, das ganze Fieber geht zurück. Die Anwendung von Eis bei Fieber erscheint so selbstverständlich, wie die der Brandspritze bei Feuersbrunst. Kurzum, ohne Eis kann eine irgendwie bedenkliche Krankheit in Romanen kaum behandelt werden. Wenn es am Orte der Handlung nicht vorhanden ist, wird es durch Eilboten, Eilwagen oder gar nächtliche Reiter herbeigeschafft, und es bietet sich hier namentlich den Helden ein geeignetes Feld, sich tatkräftig an der „Rettung“ der Geliebten zu beteiligen. Werden Autoritäten an das Krankenbett berufen, so verordnen sie stets Eis, während warme Umschläge nur von einem „zurückgebliebenen Landarzte“ empfohlen werden. Wenn die Autoren solcher Romane einmal einen Gang durch unsere modernen Kliniken machen würden, so würden sie mit Staunen bemerken, wie Blinddarmentzündungen von denselben Ärzten bald mit kalten, bald mit warmen Umschlägen behandelt werden, oft sogar bei demselben Kranken nach dessen subjektivem Befinden.

Auch das Ansehen des *A l k o h o l s* als Heilmittel, das in der wissenschaftlichen Welt so sehr gesunken ist, besteht in den Romanen in ungeschwächtem Maße fort, namentlich der „kräftigende“ Wein spielt seit altersher eine große Rolle. Wo nur irgendwo ein Wohltäter in der Hütte der Armen am Krankenbett erscheint, bringt er Wein mit, welcher geradezu als Uni-

versalheilmittel bei allen Schwächezuständen gilt. In einer kleinen rührenden Novelle, die ich jüngst las, sieht eine arme Näherin ihr einziges Kind langsam an Auszehrung dahinziehen. Der hinzugezogene Arzt murmelt traurig: „Ja, wenn das Kind kräftigenden Wein, besonders Tokajer, erhalten könnte, ja, dann würde sich die Sache schon machen, aber so.“ Achselzucken und mitleidiger Blick auf Mutter und Kind. Glücklicherweise hört ein Menschenfreund davon und sendet sofort einen ganzen Korb des edlen „Tokajers“, und siehe da, die Rosen auf des Mädchleins Wangen kehren langsam wieder, es wird gesund durch — Wein!

Noch unvergleichlich großartiger und überraschender ist die Wirkung gewisser Arzneien, deren Zusammensetzung leider nicht verraten wird. In dem Roman einer Dame, die unter dem Pseudonym Edhor schreibt, wird ein „Professor“ an das Krankenbett einer Gräfin berufen, die von ihrem Hausarzt bereits aufgegeben ist. Auch er schüttelt nach sorgfältiger Untersuchung zuerst bedenklich das Haupt. Auf einmal aber zieht er eine Phiole aus der Tasche. „Wie viele Jahre zählt Ihre Frau Gemahlin, Herr Graf? Bitte rasch!“ — „18 Jahre.“ — Und 18 Tropfen läßt der Professor aus der Phiole langsam in den silbernen Löffel fallen und gibt sie der Kranken ein, die er dann mit medizinischem Adlerblick beobachtet. Und siehe — es ist, „als ob die Natur einen Ruck bekäme“, die Gesichtszüge verändern sich, und rasch ergreift der Professor eine Wolldecke und breitet sie über die Patientin aus. Der bekannte „wohlthätige Schweiß“ bricht hervor und — „Herr Graf, Ihre Frau Gemahlin ist gerettet.“ Der Hausarzt, der am anderen Morgen mehr zum Kondolenz- als zum Krankenbesuch erscheint, fällt natürlich auf den Rücken, da ihm der Umschwung der Situation gerade so unglaublich erscheint, wie wohl den meisten denkenden Lesern dieser sonderbaren Geschichte.

Doch kann man sich über diese und ähnliche Schilderungen der Romanschriftsteller wundern, wenn der größten einer, Paul Heyse, in einer seiner Meraner Novellen, die den Titel „Unheilbar“ führt, die Genesung zweier anscheinend Unheilbaren in der unwahrscheinlichsten bezw. unmöglichsten Weise ins Werk setzt. Der Hergang ist kurz folgender: Ein junges Mädchen, dem auf wiederholtes Drängen der Hausarzt die Unheilbarkeit

ihres Lungenleidens zugestanden, wird nach Meran geschickt und lernt dort einen ebenso hoffnungslosen Leidensgenossen kennen und lieben. Der junge Mann, der ihr gleichfalls eine tiefe, aber unausgesprochene Neigung entgegenbringt, wird nun vom Typhus ergriffen. Das junge Mädchen pflegt ihn mit der größten Aufopferung; ihre Liebe und das Bewußtsein, am Ende des eigenen Lebens zu stehen, läßt sie allen bösen Zungen mutig trotzen, die ihr Tun als unpassend und skandalös zu brandmarken sich bemühen. Natürlich tritt auch hier die in Romanen nun einmal unentbehrliche „Krisis“ ein, welche aber wunderbarerweise nicht bloß die Macht des Typhus bricht, sondern das chronische Lungenleiden so günstig beeinflusst, daß der Arzt schon am Morgen nach der nächtlichen Krisis die baldige Heilung auch des Lungenleidens voraussagt. Natürlich will jetzt die edelmütige Pflegerin ihr dem Tode geweihtes Los nicht an das des jetzt dem Leben Wiedergegebenen ketten; aber der Arzt, der den Geliebten so erfolgreich behandelt hat, untersucht auch sie, die wegen der völligen Hoffnungslosigkeit ihres Leidens bisher noch keinen Meraner Arzt zu Rate gezogen hat, und — erklärt sie für völlig gesund. Zweifelnd wendet sich die überraschte Dame brieflich an ihren Hausarzt, dessen Antwort dann die verblüffende Aufklärung bringt. Das arme Mädchen war nämlich nach der Wiederverheiratung ihres Vaters aus Mangel eines eigentlichen Lebenszweckes in eine solche Apathie verfallen, daß sie auch körperlich mehr und mehr zurückging. Der erfahrene Hausarzt sah ein, daß nur die Verbringung in andere Umgebung das Mädchen retten könne, wußte aber recht gut, daß er dies nur erreichen konnte, wenn er ihr erklärte, daß das Leiden unheilbar und bald zum Tode führen würde. Denn nur bei dieser Annahme glaubte die hochherzige Tochter, die ihrem Vater nicht zur Last fallen wollte, sich berechtigt, ihr kleines mütterliches Erbteil in einem Badeorte aufzuzehren. Die List gelang; in Meran gab ihr die neue Umgebung, und besonders die Gewißheit, am Abend des Lebens zu stehen, den Mut, aus sich herauszutreten und die kleinlichen Bedenken des Alltagslebens abzustreifen; die Liebe und Sorge um den Geliebten brachte einen neuen Daseinszweck, ein Feld der Tätigkeit und damit Kraft und Gesundheit. Mit der endlichen Vereinigung der beiden Gesunden schließt die psychologisch außerordentlich fein durchgeführte Novelle.

Die Heilung der Heldin, deren Krankheit mehr auf seelischer als auf körperlicher Grundlage beruht, ist ja zweifellos auf dem vom Dichter gewählten Wege denkbar, aber höchst unwahrscheinlich. Denn das hier angewandte Mittel ist ein so heroisches, daß es viel leichter den gegenteiligen Erfolg herbeiführen konnte. Das Bewußtsein, dem Tode unrettbar verfallen zu sein, das der Hausarzt durch eine dem Mädchen übergebene Zeichnung der kranken Lungen zur absoluten subjektiven Gewißheit erhoben hatte, würde in neun von zehn Fällen bei einer ohnehin apathischen Dame zur völligen Verzweiflung oder zu tatenloser Resignation und damit zur Beschleunigung des schon begonnenen körperlichen Verfalls geführt haben. Jedenfalls war es eine Art psychischer Pflasterkur, für die wohl kaum ein Arzt die Verantwortung übernehmen würde. Ein Poet kann das aber leichteren Herzens tun, denn weiter als die Grenzen der ärztlichen sind die der dichterischen Freiheit. Aber selbst diese werden arg überschritten bei der Schilderung der wunderbaren Genesung des Helden. Man denke: eine weit fortgeschrittene Lungentuberkulose soll günstig beeinflusst worden sein durch das Hinzutreten eines Typhus, der erfahrungsgemäß schon vorher gesunde Atmungsorgane in Mitleidenschaft zieht. Denn der legitime Begleiter des Typhus ist der Bronchialkatarrh; befällt dieser nun gar eine tuberkulose Lunge, so kann doch nur eine Verschlimmerung des Leidens eintreten, ganz abgesehen davon, daß der mit dem typhösen Fieber notwendigerweise einhergehende Kräfteverfall schon allein die Tuberkulose in ungünstiger Weise beeinflussen muß. Und hier das gerade Gegenteil! „Es war mir zum Heil, es riß mich nach oben“ kann der Jüngling mit Schillers Taucher sagen, aber glauben kann's ihm kein Jünger Askulaps.

Es liegt uns fern, an die Erzeugnisse dichterischer Phantasie den strengen Maßstab zu legen, der nur für wissenschaftliche Werke berechtigt ist, aber wenn es wahr ist, daß der Roman ein Spiegelbild des Lebens sein soll, so darf er kein Zerrbild sein. Zum mindesten ist es nicht erlaubt, daß darin einige Dinge und Gestalten geradezu auf dem Kopfe stehen. Der Roman ist kein Märchen, in welchem die Naturgewalten lediglich von der Phantasie des Dichters bewegt werden, sondern ein Kunstwerk, für das in gleicher Weise die Gesetze der Wahrheit wie die der Schönheit Geltung haben.

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

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

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

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

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

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

Trotzdem aber wird der Dichter nicht selten in die Lage kommen, Szenen, welche dem sittlichen Gefühle widerstreben, darstellen zu müssen. Es läßt sich das manchmal gar nicht umgehen. Der Romandichter stellt ja, wie wir gesehen haben, die Welt dar, in der es nun einmal nicht immer erbaulich zugeht. Der Dichter kann also der Darstellung solcher Szenen nicht

immer ausweichen, wenn er auch suchen soll, sie möglichst zu vermeiden. Daß „das Unsitthliche aber durch die ethische Gesamttendenz zum Moment herabgesetzt werden muß“, ist selbstverständlich. Wo die ethische Gesamttendenz fehlt, da haben wir es mit einem verderblichen Erzeugnisse einer unreinen Phantasie zu tun. Da ist es klar, daß der Roman nur zum Zweck des Sinnenkitzels geschrieben wurde. Wem leuchtet das nicht ein bei der Lektüre eines Paul de Kock oder Armand Silvestre, die mit Vorliebe das Unausprechliche in komischen Szenen vortreiben. Die Feder eines echten Dichters wird sich nicht mit Darstellung solcher schmutzigen Szenen beflecken.

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

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

Ähnlich sagt auch Lemke in seiner „Ästhetik“ (S. 64): „Es kommt in solchem Fall alles auf die ästhetische Kraft des Künstlers an, auf die Stärke, Reinheit, man könnte sagen, Heiligkeit seines künstlerischen Sinns, aus dem das Werk gezeugt und geboren wird. Wird ein Werk z. B. aus schlüpfriger Sinnlichkeit herausgeschaffen, und verwertet der Künstler dafür auch die schönsten Formen, so ist das Werk trotz des — schlecht verwandten, weil verführenden — Schönen verwerflich. Die Kunst ist herabgewürdigt und die Schönheit zur Dienerin der Lüste gemacht. Wird ein Werk aus reinem Schönheitsgefühl geschaffen, so kümmert es den Künstler nicht, ob einer oder der andere darin Unsitthlichkeit findet oder sinnlich erregt wird.“

Der Reine kann ein edles Meisterwerk in demjenigen zeigen, welches uns von einem Unreinen behandelt frech, schamlos, abscheulich erscheint. Gerade hier zeigt sich die Vernichtung des Stoffes durch die Form, wie man das reine Verarbeiten in die ästhetische Erscheinung genannt hat, in großartigster Weise.“

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

2. Die Reden.

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

Bei jedem wichtigeren Gespräche, in das der Dichter Personen seines Romans verwickelt, muß ihm ein bestimmtes Ziel lebendig vor Augen schweben, und diesem muß das Gespräch, ob verdeckt oder offen, unablässig zueilen. Bei einer Unterredung handelt es sich z. B. um die Überlegung oder die Ausführung eines Planes, um die Besprechung eines auf die Handlung bezüglichen Gegenstandes, um die Gewinnung des einen oder anderen für eine bestimmte Sache, um eine Verständigung — kurz, um die Erreichung einer Absicht. Auch im Monolog, der ja nichts weiter als eine Überlegung mit sich selbst ist. Der eine will im Gespräche den anderen auf seine Seite ziehen, bezw. ihn für seine Pläne günstig stimmen. Der Politiker sucht seinen Gegner zu überzeugen, daß das beiderseitige Ziel nur auf diesem Wege zu erreichen sei; der Volksredner will seinem Publikum die Überzeugung beibringen, daß man so am ersten zum Ziel gelange; der Freund sucht den Freund von einem Vorhaben abzuhalten, das nach seiner Meinung nur zu seinem Verderben ausschlagen kann; der Vater beschwört den Sohn,

seinem Räte zu folgen, damit er nicht ins Glend stürze; der Liebende fleht die Dame seines Herzens an, ihn zu erhören; die Mutter will die Tochter bereden, diesem oder jenem Freier ihr Herz zu schenken, und die Tochter sträubt sich mit aller Gewalt dagegen usw. usw. Diese kleine Auswahl von Konflikten aus der großen Menge läßt schon ersehen, welche Anforderungen die Durchführung eines Gespräches an den Dichter stellt. Er soll nicht nur den Konflikt nach allen Seiten beleuchten und zu einem befriedigenden Ende führen, sondern auch einer jeden Person die ganze Macht der Überredung je ihrem Charakter und der Natur ihrer Sache nach zu verleihen suchen. Denn jede Person will ja Recht behalten und jede ihre Absicht zur Durchführung bringen. Ein jeder bietet alles auf, nicht zu unterliegen. Der Politiker, der Freund, der Vater, der Liebende, die Mutter sowohl als auch deren Gegner — alle sprechen die Sprache der Leidenschaft und des Verstandes. Gründe der Vernunft und Ausbrüche der Leidenschaft, die in ihrer Heftigkeit die Kraft der Überredung in sich tragen, wirbeln scheinbar wild durcheinander. Der sich soeben Sieger glaubte, unterliegt; da entdeckt er am Gegner eine Blöße, schnell rafft er sich auf und jener fällt.

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

Erstes Erfordernis zur dichterischen Durchführung eines Gesprächs ist deshalb strenge Rücksichtnahme auf den Charakter der Personen. Der Dichter muß sich mit ihrem Gefühlsleben so vertraut gemacht haben, daß er mitempfindet, welchen Eindruck dieses oder jenes Wort auf den Hörer macht und welche Gedanken dadurch in seiner Seele aufsteigen. Und gleichzeitig muß er diesen Gedanken einen Aus-

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

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

Schlag, Grund auf Grund, bis der schwächere Teil sich geschlagen zurückzieht.

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

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

Die Gespräche oder vielmehr die Besprechungen, die Goethe einführt, dienen wesentlich zur Charakteristik. In „Wilhelm Meister“ namentlich, wo es sich nicht bloß um Handlungen und Beziehungen, um Schürzung und Lösung eines Knotens handelt, sondern das Denkleben des Helden eigentliches Thema ist und eine breitere Ausdehnung erfordert wird, ist es oft ebenso wichtig, was der Held denkt, als was er tut.

Mit besonderer Geschicklichkeit versteht es Goethe, zwei Menschen, die sich zum erstenmale begegnen, sich in der Weise gegenseitig aussprechen zu lassen, daß sie ihren Bildungsgang, den Hintergrund ihrer Wahrnehmungen, Anschauungen und

Betrachtungen darlegen und den Dichter aller weiteren Charakterisierung überheben.³⁾

Auch Dickens zeichnet sich aus in der Kunst des Dialogs. Wunderbar, wie er den kleinsten Inhalt ausspinnen kann in lange Gespräche, die den Leser nicht ermüden, im Gegenteil. Eine schwache Seite von Dickens ist aber die Schilderung des Volkes. Nie sprechen die Leute aus dem Volke ihre eigene Sprache oder denken ihre eigenen Gedanken, immer nur in einer der Volkssprache angenäherten konventionellen Weise die Gedanken des Autors über das Volk, und zwar Gedanken, die der Partei des Autors gefallen sollen. Dies fällt sehr unangenehm auf.⁴⁾

In einer Studie über Fontane sagt Dr. J. Ettlinger über die Dialogkunst in Fontanes Romanen: „Der Neigung zum Reden und Redenlassen entspricht die Abneigung gegen den Gebrauch der indirekten Rede, die so weit geht, daß Fontane seine Menschen meistens auch in direkter Form, oft in langen Monologen denken läßt. Und wo Gespräch und Selbstgespräch nicht ausreichen, greift er mit Vorliebe zu der dritten Form der unmittelbaren Aussprache, zum Brief. Er wendet diese Art der Mitteilung, die sonst in schlecht komponierten Romanen so oft als bequeme Not- und Eselsbrücke mißbraucht wird, nur sehr sparsam an, aber sie wird in seinen Händen jedesmal zu einem wichtigen Kunstmittel und dient zumeist entweder dazu, eine noch im Dunkeln liegende Situation mit einem Schlage transparent zu machen oder nach Art des antiken Botenberichts, Geschehnisse zu rekapitulieren, die zur unmittelbaren Darstellung nicht geschaffen erschienen.“⁵⁾

Wo der Verstand vorwiegt, da finden wir in das Gespräch eine Menge Sentenzen verstreut, die die Behauptungen des einen oder anderen Sprechers bestätigen sollen. Unstreitig ist die Anwendung allgemeiner Grundsätze im Gespräche berechtigt, manchmal sogar notwendig. Nicht selten zeigt eine Sentenz die Sache in einem ganz anderen Lichte. Zudem haben diese Sentenzen große überzeugende Kraft. Gibt der An-

³⁾ Auerbach, a. a. D. S. 46 f.

⁴⁾ Otto Ludwig, 6. Band, S. 213. S. 215.

⁵⁾ Th. Fontane. Berlin, Barb, Marquard u. Co., 1904. S. 57.

geredete ihre Berechtigung zu, so ist er gezwungen, auch die Konsequenzen anzuerkennen.

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

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

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

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

In der Darstellung hüte sich der Dichter vor jenen zerhackten Sätzen, vor jenen nichtsagenden Redeteilchen, die in französischen Romanen und auch in manchen deutschen üblich sind. Es soll nichts gesagt werden, was nicht eine Bedeutung hat und alles, was sich von selbst versteht, kann fortgelassen

werden. Wenn der Bediente etwas verrichten soll, so ist es nicht nötig, dies durch den Mund des Herrn erst lang und breit befehlen zu lassen.

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

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

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

Monologe kommen z. B. in Otto Ludwigs „Geiterei“ wiederholt vor. Sie sollen aber nie da angewandt werden, wo sie nach Lage der Sache möglich sind. In der Regel wird es sich empfehlen, die Gedanken einer Person auch als solche wiederzugeben.

über die Technik des Romandialogs hat Armin Brunner in einer besonderen Abhandlung⁶⁾ interessante Bemerkungen gemacht, und beherzigenswerte Ratschläge erteilt, die wir mit einem Zusatz über Paul Gehe hier wiedergeben.

Wer Erzählendes schreibt, dem werden die mannigfachen stilistischen Schwierigkeiten nicht entgangen sein, die die Technik des Dialogs in der undramatischen Prosa zu überwinden aufgibt. Während der Bühnenschriftsteller den Namen der Sprechenden Person voransetzt, höchstens noch die begleitende Geste oder Ton und Stimmung des Redenden in Klammern beifügt, z. B. „höhnisch“, oder „mit einer abwehrenden Bewegung“, oder

⁶⁾ Zur Technik des Romandialogs. Literarisches Echo. 3. Jahrgang (1900/1901), Nr. 24, Sp. 1681—1685.

„rasch einfallend“, ist der Erzähler gezwungen, im Dialog, der ja wegen der Lebhaftigkeit der Darstellung in Roman und Novelle eine große Rolle spielt, die Färbung der Rede und die Mimik mit einigen Worten im Texte selbst unterzubringen. Das muß mit Rücksicht darauf, daß die Gespräche nicht aufgehoben werden sollen, weil die Verschleppung des Dialogs durch Zwischenbemerkungen des Erzählers sehr stört, oft recht knapp geschehen, und die notwendige Zusammenfassung der Bezeichnungen dafür: daß einer etwas sagt, wie er es sagt, und was er dabei tut, haben in der neueren Literatur zu einem Unfug geschmackloser Kürze geführt. Exempla trahunt. Deshalb biete ich hier zunächst zwei Roman-Ausschnitte, in deren Dialog es sich vorläufig bloß um das „sagen“ und synonyme Redeanschlüsse handelt.

1.

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

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

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

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

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

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

2.

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

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

„Einen weißen Weihnachten“ (1), ergänzte der Professor.

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

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

Es ist ersichtlich, daß der Autor des ersten Beispiels mit dem eintönigen „sagte Christine“ nicht einmal das allerein-

fachste Mittel der Dialog-Technik verwendet, durch verschiedene Stellungen dieses kurzen Satzes Abwechslung in den Ausdruck zu bringen. Nur die Zwischenschiebung kennt er, die gerade das Wechselgespräch langweilig macht und an das komische „sagt er, hat er g'sagt“ der Mundart erinnert. Schon, wenn die Bemerkung „Christine sagte“, oder „Darauf sagte Christine“ u. s. f. am Anfang oder am Ende der Rede erscheint, wird die störende Gleichmäßigkeit des unvermeidlichen Übels der Dialog-Anknüpfungssphrasen gemildert.

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

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

„Fräulein Christiane Falk?“ sagte er.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„O liebes Kind,“ erwiderte er, . . .
„Wie kommen Sie dazu, mein Herr!“ preßte sie heftig hervor, . . .
„Sie tun mir unrecht,“ sagte er.

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

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

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

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

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

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

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

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

„Sie kennen den Justizrat nicht,“ lächelte Wolfgang.

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

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

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

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

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

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

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

Neben den einfachen Worten „sprechen, sagen, erzählen, mitteilen“ usw. haben wir „ergänzen, hinzufügen, einstimmen, zustimmen, entgegnen, antworten, erwidern, nachtragen, einfallen, fortfahren, wiederholen, hintwerfen, rufen (und seine Zusammensetzungen), bemerken, abbrechen, einwenden, vorschlagen, unterbrechen, ins Wort fallen, meinen, anheben, schließen“ usw. usw., die alle entweder den Gedanken des Erzählers ausdrücken, wie er die Art oder das Tempo der Rede aufgefaßt wünscht, oder eine Zusammenfassung des ganzen Sinnes der Reden bieten, den der Leser ohnedies erkennen muß.

Wer den Dialog liest, muß sehen, daß mit diesen und jenen Worten der X. oder die Y. nicht zugestimmt, sondern unterbrochen, nichts vorgebracht, sondern ergänzt haben. Es sind also rechte Hilfsörter der Umschreibung des „Sagens“, wie die Sprache immer mit bildlichen Ausdrücken das verziert, was sehr häufig vorkommt und was mit der steten Bezeichnung nach dem einfachen Begriff eintönig würde.

Mehr schon sagen die Wörter, die den Ton oder die Intensität der Rede nach dem Sprechenden selbst bieten und nicht mehr ein Urteil des Erzählers, z. B. „lispeln, flüstern, hauchen, schreien, donnern, ächzen, gröhlen, murmeln, hervorgurgeln“. Am höchsten endlich in Beziehung auf begrifflichen Gehalt sowohl, als auch auf stil-ästhetische Verwendbarkeit stehen jene Redewörter, die zugleich den Gemütszustand des Sprechenden bezeichnen, das heißt ursprünglich überhaupt Ausdrücke für Gemütsäußerungen waren und erst durch den Umstand, daß Leidenschaft, frohe und traurige, sich in Worten Luft macht, zu Begriffen des Redens geworden sind. Zu dieser Art gehören: „scherzen, lachen, lächeln, klagen, jammern, murren, knurren, grollen, poltern, stöhnen, seufzen“ usw.

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

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

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

„Das ist wahr!“ nickte Lily gedankenvoll.

„Gewiß!“ nickte dieser.

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

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

Denn das „Staunen, Nicken, Anblicken“ sind noch nicht so weit Redewörter im allgemeinen Sprachbewußtsein, daß man die Konstruktion im Dialog anders geben sollte, als „meinte er staunend, sprach er mit Kopfnicken (oder „indem er vor sich hinnickte“), fragte er und blickte sie forschend an (oder „forschte er fragend“)“. Besser schon sind Fügungen, wie die nachfolgenden:

„Das ist wirklich unerträglich,“ zürnte die Lady.

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

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

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

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

Nach dem Gesagten sei es dem Leser überlassen, folgende Proben, zuerst unmittelbar mit dem Sprachgefühl zu untersuchen, dann die kritischen Normen anzuwenden, die vorher gegeben sind.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Er wird erzählen:

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

Er wird erzählen:

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

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

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

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

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

Und er wird schließlich den Telegrammstil im Dialog vermeiden.

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

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

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

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

Ein Romanschriftsteller soll sich natürlich vor solchen albernen Redean schlüssen hüten.

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

Bei den Dialogen wendet man im Deutschen Gänsefüßchen („“) an, während die Franzosen vor jede neue Rede einen Strich (—) setzen. Dies ist lediglich eine Sache der Vereinbarung und der Überlieferung, denn das gesprochene Wort muß durch ein bestimmtes Zeichen als solches zu erkennen sein. Wenn Wustmann⁷⁾ so lebhaft gegen die Gänsefüßchen als gegen „nichtsnußige Spielereien“ polemisiert, so hat er in diesem Falle unrecht. Er sagt: „Wenn jemand einen Roman vorliest, so kann er doch die Gänsefüßchen nicht mitlesen, und doch versteht ihn der Zuhörer. Wozu schreibt und druckt man sie also?“ Hierauf ist zu erwidern, daß ein guter Vorleser durch die verschiedene Tonart die einzelnen Reden verdeutlicht. übrigens werden tausendmal mehr Romane gelesen als vor-gelesen, und es kommt hauptsächlich darauf an, daß jeder Leser sofort erkennt, was gesprochen ist und was nicht. Dies geschieht

⁷⁾ Allerhand Sprachdummheiten. 2. Ausgabe. Leipzig, Brunow, 1896. S. 240.

aber am besten durch die Gänsefüßchen. Das völlige Fortlassen dieser Zeichen, wie es im Feuilleton einiger Zeitungen üblich ist (auch in Paul Heyse's Romanen sind sie fortgelassen), erschwert die Lektüre und kann zuweilen zu sonderbaren Verwechselungen Anlaß geben. Allerdings soll man auch mit den Gänsefüßchen keinen Mißbrauch treiben und in einem Dialog alle Reden nur mit zwei, nicht aber die Reden der zweiten Person mit vier Gänsefüßchen („—“) versehen.

VII.

Die Erzählung.

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

Schon die Kunst, eine Anekdote richtig zu erzählen, ist durchaus nicht leicht, denn dazu gehört poetischer Sinn und Takt. Die Farben dürfen nicht zu grob aufgetragen werden. Die Personen müssen zur schnellen Übersicht wirksam gruppiert sein. Man muß es dem Erzähler anmerken, daß er die Dinge kennt und sieht; dann kennt und sieht sie auch der Zuhörer. Abgerundete Kunstwerke auf dem Gebiete der Anekdoten schuf Johann Peter Hebel. Seine kleinen mit künstlerischem Anmut gebauten Geschichten werden noch für lange im Eigentum der deutschen Nation bleiben.¹⁾

übrigens ist die Kunst des Erzählens nicht etwa mit der eines guten Anekdoten- oder Jagdgeschichtenerzählers identisch. Es kommt oft vor, daß einer, der leicht und endlos sein Garn zu spinnen weiß, sagt: „Ach Gott, wenn ich das alles aufschreiben wollte! Ich sage Ihnen, ich weiß Geschichten! Geschichten!“ Und wenn das wirklich aufgeschrieben wird, wirkt es nicht — ist's nicht das Papier wert. Es ist das gleiche scheinbare Rätsel, das man im Theater so oft erlebt: Stellen,

¹⁾ Berthold Auerbach: Johann Peter Hebel und der Hebel-Schoppen. Deutsche Abende. Neue Folge. Stuttgart, Cotta, 1867. S. 141—166.

die von einem guten Darsteller gesprochen und gespielt, einen packten, üben im Buch keine Wirkung. Ja, man fragt sich: wie ist es nur möglich, daß du dich so hast fangen lassen? Es war der Vortrag, der des Redners Glück gemacht. Die angeregte Jagdgesellschaft, die, eine Bulle Rotspan im Magen, sich wälzt, wenn Herr Maier unter Fagen und Gesichterschneiden erzählt, wie er den Boß fehlte, würde keine Miene verziehen, läse sie den gleichen Wortlaut am anderen Morgen gedruckt.²⁾

Zuerst verdient erörtert zu werden, wer im Roman das Geschäft der Erzählung übernehmen soll: ob der Dichter in eigener Person, als außerhalb der Begebenheit stehend, gleichsam als Zuschauer ihre Entwicklung beobachtend; oder ob eine Person, die entweder ihre eigenen Erlebnisse oder die einer anderen Person erzählt, in denen sie eine Rolle spielt; oder endlich, ob mehrere Personen durch briefliche Mitteilung sie schildern sollen.

Die erste Form: Erzählung von seiten des Dichters ist ohne Zweifel der erzählenden Poesie am angemessensten. Sie allein ermöglicht höchste Objektivität, weil der Erzähler persönlich frei ist, das heißt, den Ereignissen als Anbeteiligter gegenüber steht.

In dem „Ich-Roman“ tritt der Held als Selbst-erzähler seiner Schicksale auf, im Gegensatz zu den anderen Romanen, in denen der Held eine dritte Person abgibt, deren Schicksale uns von dem Dichter erzählt werden.

Die Ich-Form paßt sich natürlich nicht jedem beliebigen Stoff gleich bequem an, und auch wenn der Stoff die Form zuläßt, muß doch die Technik des Romans genau darnach eingerichtet werden.

Otto Ludwig unterscheidet in seinen „Epischen Studien“ in bezug auf die Formen der Erzählung selbst: a) die eigentliche Erzählung; wie man im gewöhnlichen Leben zu erzählen pflegt. Man muß voraussetzen, daß der Erzähler seinen Gegenstand entweder ganz oder teilweise selbst

²⁾ Georg Freiherr von Ompteda: Gedanken eines Roman-schriftstellers über seine Kunst. Belhagen & Klasing's Monatshefte. 18. Jahrgang (1903/4.) Heft 4. S. 444.

erlebt, oder daß er ihn aus fremder Hand hat; er referiert und muß sich wohl hüten, Dinge zu detaillieren, die er weder selbst erlebt noch von einem anderen erfahren haben kann, z. B. die unbelauschten letzten Augenblicke eines Menschen und dergleichen. Hat er die Geschichte selbst erlebt, so wird er entweder selbst der Held derselben gewesen sein oder doch dem Helden direkt oder indirekt zeitweilig oder stets nahe gestanden haben, d. h. entweder er selbst oder sein Gewährsmann oder seine Gewährsmänner. Der Erzähler wird sein Wissen um die Sache motivieren müssen. Er wird in der Regel in medias res anfangen, doch kann er das früher Geschehene als Erläuterung an der Stelle, die dessen bedarf, beibringen. Dabei hat er das Gesetz der Erinnerung zu seiner Regel. Also kann er, wenn es die Assoziation der Ideen erlaubt, Abstecher machen; doch müssen diese Abstecher nicht seinem Plan fremd sein, im Gegenteil müssen sie ihm dienen als Kunstmittel, wo sie dann so unabsichtlich und natürlich erscheinen können, als sie absichtlich und gemacht sind. In der Darstellung innerer Entwicklungen, allmählichen Werdens, in alledem, worin der Verstand besonders mittätig ist, hat diese Art zu erzählen den Vorteil; aber eben wegen der ihr möglichen Stetigkeit läuft sie Gefahr, den Leser durch Spannung oder Eintönigkeit zu ermüden, d. h. peinlich oder aber langweilig zu werden.

In Hinsicht auf Unterhaltung ist b) die szenische Erzählung im Vorteile. Der so Erzählende erlebt die Geschichte und läßt sie den Leser mit erleben. Er braucht nicht zu motivieren, wie er dazu kommt, zu wissen, was er erzählt. Hier ist die Kunstmäßigkeit bemerklicher. Er hat viele Prozeduren mit dem Dramatiker gemein, er muß seinen Vorgang in Ort und Zeit sammeln, ja er arbeitet auf eigentliche theatrale Effekte hin. Bei dem Erzählen ad a ist das Medium der Mitteilung lediglich das Ohr, hier aber wird gewissermaßen durch das Ohr dem Auge mitgeteilt; der Leser erfährt nicht abstrakt die Sache, sondern sie wird ihm vor das innere Auge gestellt. Natürlich ist es, daß diese Darstellung eine mehr äußerliche sein wird als jene. Der Erzähler bedient sich aller der mimischen Mittel, durch welche der Dramatiker seinen Vorgang vor das äußere Auge und Ohr des Zuschauers stellt, um den Leser zu einer Art Zuschauer und Zuhörer zu machen,

der seine Gestalten sieht und ihre Reden hört, aber mittelst des inneren Sinnes. Er bedient sich sogar der Lizenzen des Dramatikers, z. B. durch die Reden der Gestalten die Vorgeschichte oder Stücke derselben exponieren zu lassen, anstatt sie selbst zu exponieren. Diese Art der Erzählung setzt die Existenz des eigentlichen Dramas voraus; Leute, die davon nichts wüßten, würden sich in dieser Art der Erzählung nicht zu orientieren wissen. Diese Art der Erzählung hat vor der eigentlichen wie vor dem eigentlichen Drama, von welchen beiden sie eine Mischgattung ist, erheblich viel voraus. Sie kann einem weit verwickelteren Plane, einer weit reicheren und mannigfaltigeren Komposition gerecht werden und bei weit größerer Länge der Ermüdung weit leichter vorbauen, als die Erzählung unter a und als das Drama. Sie kann kühner sein als beide und hat vor dem eigentlichen Drama noch das voraus, daß der Autor keine Mittelperson und keiner äußeren Anstalten und Apparate bedarf. Er baut sich sein Theater, er malt sich seine Dekorationen, er bläst seine Blitze selbst, er ist sein eigener Theatermeister, und keine Schwierigkeit legt ihm ungefüges reales Baumaterial in den Weg, er muß kein Gewicht, keine Reibung usw. von Körpern berechnen, um sie zu überwinden; er braucht keine fremden Hände zu seinem Bau; und so rasch und ungehindert er wie ein Zauberer entstehen und da sein läßt, was er will, so rasch weiß er es zu entfernen und andern Platz zu machen. Neben ihm steht weder der Kontrolleur mit der Uhr noch der mit dem Maßstabe, er ist unumschränkter Herr über Ort und Zeit. Er schafft sich seine Schauspieler selbst, in denen nichts Selbständiges, nichts Individuelles, das der Maske und den übrigen Absichten des Dichters widerspräche, er schafft sich Schauspieler, die nur sich selbst zu spielen brauchen, und dies ihr ganzes Selbst schafft er genau ebenso, wie er es braucht. Sein Publikum kommt nicht, um sich selbst zu zeigen oder für sich seine eigene Komödie außer der seinen zu spielen, noch anzusehen, kein Operngucker entführt ihm dessen Aufmerksamkeit, sein Publikum zerstreut sich nicht gegenseitig. Kommt ihm nicht die der seinen vereinte Kraft eines großen Mitdarstellers zu Hilfe, so kann ihm auch kein schlechter seine Sache verderben, und er braucht seinen Beifall mit keinem andern Menschen zu teilen. Er kann, was der Gedanke kann,

seiner Darstellung kommt keine reale Beschränkung in den Weg; für seine Szene gibt es keine physische Unmöglichkeit; er kann, was die Natur kann und was der Geist. Ihm steht eine Musik zu Gebote, gegen welche alle reale Musik plump und schwer, wie der Körper gegen die Seele gehalten.

Die Erzählung nach a erzählt in der Regel die Dinge in derselben Reihenfolge, in der sie geschehen sind, zuweilen schaltet der Erzähler etwas Frühergeschehenes ein, das Vorhergehende oder auch das Nächstkommende zu erklären. Immer aber ist es der Erzähler, der zu seiner Bequemlichkeit oder um des Verständnisses willen dergleichen tut. Der Erzähler stellt sich und sein Erzählen zugleich mit dar; er muß zugleich seine Erzählung beglaubigen. Hier ein episches Medium, mache es sich nun mehr oder weniger bemerklich. Bei b dagegen fällt dieses Medium, als dargestelltes, völlig weg; b erzählt nicht nach der Reihenfolge, sondern die Gesichtspunkte der Spannung des Effektes, der idealen Bedeutung (kontrastierende Parodie) bestimmen die Ordnung. b verfährt weit mehr indirekt als a; bei seinen Arrangements gibt der Erzähler nie einen Grund, warum in dieser Folge? wozu diese Szene? woher er dies weiß und dies. Das alles bis auf die letzte Frage muß der Vorgang selbst beantworten. a muß die letzte wie alle diese Fragen direkt erledigen. b braucht es nicht, denn hier erzählt die Geschichte sozusagen sich selbst, der Gegenstand konterfeit sich selbst wie eine Photographie. Bei a ist die historische Glaublichkeit, der Kredit des Erzählers ein Hauptpunkt; seine Geschichte muß überall bewiesen werden, bei b dominiert nur die ästhetische Zweckmäßigkeit.

Nun existiert noch eine dritte Art c, welche aus der von a und b zusammengesetzt ist und die Vorteile beider vereinigen kann, die psychologische Entwicklung, überhaupt die stete Darstellung innerer und äußerer Vorgänge, die Kausalität des Verstandes, die lyrische Innigkeit des Gemüts, auch die Gedrängtheit von a mit der detaillierten Mimik, charakteristischen Ausmalung der äußeren Erscheinung und dem erfrischenden Springen der freien Phantasie von b. Diese Art fügt den Reiz des Problematischen zu dem des genauen Durchschauens von Personen und begebenheitlichen Zusammenhängen, sie mischt nach Absicht des Erzählers Handlung und Begeben-

heit, das Leben des Geistes und der Natur, das Subjektive und Objektive im Gehalt und in der Form, sie erzählt eins, das andere läßt sie den Leser miterleben, wie es dem Zwecke dient. Erfüllt der Erzähler die ihm gestellte Aufgabe, zu unterhalten, so kann er belehren, erheben, bewegen, bilden, bauen und zerstören, gute Triebe zu stärken, schlechte zu schwächen suchen, raten, warnen, kurz alles, was und wie er will.^{*)}

Das Amt der Erzählung einer in der Handlung ininteressierten Person zu übertragen, ist schwierig. Zunächst muß der Dichter streben, den Bericht der Person in einer passenden Weise einzuführen. Unpassend ist fast immer die längere mündliche Erzählung, unpassend, weil wir recht gut wissen, daß ein längerer mündlicher Bericht (der in manchen Romanen viele Bogen einnimmt) sowohl dem Erzähler wie dem Zuhörer unbehaglich wird. Ferner hat der Dichter stets die Individualität der erzählenden Person zu berücksichtigen, seine Freiheit ist mithin verloren. Die Forderung der Objektivität ist schwer zu erfüllen. Denn die Erinnerung der vergangenen Zeiten, der Eindruck, den freund- oder leidvolle Ereignisse in der Seele des Erzählers zurückgelassen haben, wird wieder lebendig. Alte Wunden bluten von neuem, heitere Bilder frisch sich auf, und so muß die Stimmung des Erzählers manchmal eine lyrische werden. Auch wird er nicht unterlassen können, das Fazit seiner Lebens-Erfahrungen, in allgemeine Sätze gekleidet, den Zuhörern zum Besten zu geben. So haben wir denn auch die sechsseitige Trostrede, die in „Paul und Virginie“ der alte Mann dem verzweifelnden Paul hält, lediglich der Erzählform zu verdanken. Denn die Individualität ist allzu mächtig, sie bricht sich Bahn auch gegen den Willen des Dichters. Würde sie ganz in den Hintergrund gedrängt, zwänge der Dichter den Quasi-Autobiographen in die Grenzen der Objektivität, so würde die Dichtung den Reiz der Natürlichkeit verlieren. Oder läßt sich ein Mensch denken, der teilnahmslos seine bedeutenden Erlebnisse einem weiten Zuhörerfreise erzählt?

Noch andere Bedenken hat diese Erzählform. Der Erzähler kann nur das berichten, was ihm selbst begegnet ist, und

^{*)} Otto Ludwig, 6. Band, S. 304—307.

nur solche Ereignisse, denen er als Zuschauer beigewohnt hat. Alles also, was außerhalb seines Gesicht- und Gehörkreises vor sich geht, kann er nur durch andere berichten lassen oder es später erst dann erzählen, wenn es zu seiner Kenntnis gekommen.

„In dieser Erzählungsweise,“ sagt Auerbach,⁴⁾ „kann die Figur eines Helden nicht leicht plastisch werden, der Gesichtskreis erweitert sich nicht derart, daß Dichter und Publikum mehr sehen, erkennen und erleben, als der Held selbst. Es zeigt sich auch am Schlusse, daß wir notwendig in verschiedene Situationen eingeweiht werden müssen, die sich dem Auge des Helden entziehen.“

Manchmal passieren dem Dichter in dieser Beziehung allerhand komische Menschlichkeiten. So erzählt z. B. Kellers Held in seiner Selbstbiographie, er habe an seine Mutter einen Brief geschrieben wegen der Wahl eines Standes. Natürlich kann Heinrich nun nicht wissen, was seine Mutter mit dem Briefe anfängt, und doch erzählt er in höchst naiver Weise lang und breit, sie sei mit dem Briefe zu diesem und jenem gegangen, und die guten Ratschläge, die seine Mutter von den alten weisen Herren bekam, teilt er nicht so mit, als habe sie seine Mutter ihm wiedererzählt, sondern als wenn er selbst dabei gewesen wäre.

Welche Unnatürlichkeiten, ja Widersinnigkeiten die mündliche Erzählung im Gefolge haben kann, geht aus folgenden Beispielen hervor. Die rührende Geschichte von Paul und Virginie wird bekanntlich von einem alten Manne einem Fremden vorgetragen. Nun kommt in der Erzählung auch ein Brief vor, den Virginie an Paul schreibt, und der alte Mann führt ihn folgendermaßen an:

Dieser Brief schilderte ihre Lage und ihren Charakter so gut, daß ich ihn fast wörtlich im Gedächtnis behalten habe.

Er hat ihn allerdings sehr wörtlich im Gedächtnis behalten! Erst kommt die etikettenmäßige Anrede, dann eine drei Seiten lange Herzensergießung, ferner der ordnungsmäßige Schluß und endlich gar noch ein Postskriptum. Nicht besser in Fieldings „Andrews“, wo auch eine alte Dame

⁴⁾ Goethe und die Erzählungskunst. S. 25.

mehrere Briefe wörtlich auswendig behalten hat. Mit entzückender Wahrhaftigkeit und Genauigkeit erzählt sie den Zuhörern frischweg den Inhalt eines ganzen Briefes mit folgendem Schluß:

Madame
avec tout le respect in der Welt
Ihr serviteur très humble et tout dévoué
Bellannine.

Es geht doch nichts über ein so treffliches Gedächtnis!

Ganze Romane und Novellen in Briefen waren früher nicht selten. Kleine Geschichten lassen sich in dieser Form zuweilen recht gut erzählen, aber bei größeren Romanen kann die Briefform wohl kaum Anwendung finden, ohne den Eindruck des Natürlichen empfindlich zu beeinträchtigen. Oder welchen Eindruck macht es, wenn Richardson, der diese Form zuerst einführte, die Schicksale Clarissas in 537 keineswegs kurzen Briefen erzählt!

Dem Leser unserer Zeit ist es in der That unverständlich, wie der Dichter eine so unpraktische Erzählform in so ausgedehnter Weise anwenden konnte. Die Geschichte Clarissas umfaßt einen Zeitraum von 293 Tagen. In dieser Zeit schreibt Lovelace 153 Briefe von zusammen 1627 Seiten; Clarissa 144 Briefe von 1467 Seiten Inhalt. Das macht, wenn wir annehmen, daß jeder ein um den anderen Tag einen Brief geschrieben, für jede Person auf den Tag ein Pensum von etwa 20 Druckseiten! Dazu gehört nicht allein Schreibseligkeit, Zeit, Geduld, sondern auch ein ruhiges Gemüt. Ein Brief umfaßt 72 Seiten, ein anderer 42. Außerdem finden wir acht Briefe von 30—40, 33 von 20—30, 128 von 10—20 Seiten. Die Ungeheuerlichkeit liegt am Tage.

Ein kleineres, eng abgegrenztes Ereignis läßt sich recht gut in Briefen erzählen, aber ein umfangreicher Roman erfordert eine andere Form. Man muß auch berücksichtigen, daß das Briefschreiben heutzutage nicht mehr so in der Mode ist, wie im 17. und 18., ja noch im Anfang des 19. Jahrhunderts. Freilich hat die Briefform einige unleugbare Vorzüge. Der Dichter kann durch Briefe die Tiefen der Seele weit mehr offen decken, viel feiner motivieren, als durch jedes andere

Mittel. Die Briefform, die von Jean Jacques Rousseau in der „Nouvelle Héloïse“ angewendet wurde, war als die absolut subjektive die einzig mögliche Darstellungsform für Werther, den Roman, in dem die reine und absolute Subjektivität waltet. Schwerlich hätte Goethe in „Werthers Leiden“ ein so meisterhaftes Seelengemälde schaffen können, wenn er nicht die Briefform gewählt hätte. Andererseits aber begibt sich der Dichter durch Anwendung dieser Form „der wirksamen Motive, daß wir sehen und erfahren, wie der Held in den Augen anderer erscheint; auch die gegebene Welt sehen wir nicht in verschiedenen Betrachtungsweisen, sondern immer nur, wie sie dem Schreibenden erscheint“.⁵⁾

So dürfte Erich Schmidt⁶⁾ beizustimmen sein, wenn er sagt: „Die Briefform taugt nicht für jeden Roman, sondern nur für bestimmte Charaktere und Situationen. Wo es darauf ankommt, uns die Tiefen des Lebens bloß zu legen und feines psychologisches Detail zu geben, ist sie sehr am Platze. Sie eignet nicht Romanen, welche das unruhige Handeln einer bewegten Zeit, kühne Taten, ein an dramatischen Wechselfällen reiches Leben vorführen sollen“. Ein in der Welt herumgeworfener Mensch besitzt schwerlich soviel Geduld, die Lage so ausführlich darzustellen, wie die Gesetze der epischen Dichtkunst es erfordern. Oder ist wohl jemand imstande, kurz nach einem erlebten erschütternden Ereignisse es mit all der Kunst auszumalen, die der Roman erfordert?

Eine Einflechtung der Briefform in die einfach berichtende kann zuweilen von guter Wirkung sein. E. von Dincklage hat in den „Tollen Geschichten“ einen schönen Beweis davon geliefert.

Wenn aber die Briefform nun einmal angewandt werden soll, so muß man verlangen, daß kein Brief überflüssig sei, daß in keinem Briefe Unnötiges gemeldet werde und daß der Ton stets dem Charakter des Brieffschreibers angemessen sei.

Es ist nichts dagegen einzuwenden, daß man in einem Roman oder in einer Novelle auch einige Verse oder sogar ein ganzes Gedicht zitiert, sofern dies ausreichend be-

⁵⁾ Auerbach, a. a. D., S. 18.

⁶⁾ Richardson, Rousseau und Goethe, S. 78.

gründet ist.⁷⁾ Aber wenn man das Gedicht selbst macht, so
sorge man auch dafür, daß es inhaltlich und formell
vollendet sei.

⁷⁾ Paul Heyse schaltet in seinem Roman „Im Paradiese“
(2. Buch, 4. Kapitel) sogar ein ganzes Puppenspiel in 3 Auf-
zügen ein.

VIII.

Sprache und Stil.

Was die Sprache betrifft, so ist die Prosa für den Roman das zweckmäßigste Darstellungsmittel. „Denn Rhythmus verwandelt alles in Gold, im Roman ist aber auch taubes Gestein nötig, die kleinen und kleinsten Züge in der Physiognomie der Natur des Menschen sind unentbehrlich nicht darum, weil sie klein und unbedeutend sind, sondern weil unsere realistische Anschauung sie verlangt“.¹⁾ Novellen in Versen kann man gelten lassen, falls der Dichter Talent hat, aber Romane in Versen sind unter allen Umständen ein Unding.

Die Prosa muß eine vollendet schöne sein, muß den Anforderungen, die die Bildung der Zeit an sie stellt, vollkommen entsprechen.²⁾ Der sog. chronikalische Roman (der die Ereignisse in derselben Sprache erzählt, die zu der betreffenden Zeit üblich war) ist ein Auswuchs, der glücklicherweise nur wenig Nachfolger gefunden hat.³⁾

Wackernagel⁴⁾ bezeichnet die Prosa des Romans als eine Zwitterart zwischen prosaischer und poetischer Darstellung, als bloße Abart und Ausartung der epischen Poesie. Der Roman hat mit dem Epos Inhalt und Zweck gemein; er schöpft aus der Einbildung und für die Einbildung; mit der Prosa teilt er nur die äußere Form. Zwar ist nicht in Abrede zu

¹⁾ Mähly, a. a. D., S. 8.

²⁾ Abel: *Le labeur de la prose*. Paris, Stock, 1902.

³⁾ Auch Balzacs *Contes drôlatiques* in nachgeahmter altfranzösischer Sprache sind nicht viel mehr als ein interessanter Versuch.

⁴⁾ U. a. D. S. 427.

stellen, daß die äußere Form des Romans mannigfach schon auf den Inhalt zurückwirkt: schon da ist dem Verfasser eines Romans bloß eben der prosaischen Form wegen manches gestattet, was dem eigentlichen Epiker verwehrt ist. Aber natürlich noch viel bedeutender ist der Einfluß, den umgekehrt das Wesen, den der dichterische Inhalt und Zweck auf die äußere Form ausüben, und so hat der Romanschreiber rücksichtlich seiner Darstellungsweise viel vor den übrigen Prosaiskern voraus. Nur die Forderungen des Wohlklang, des poetischen Rhythmus fallen weg, sonst aber liegt der Stil des Romans dicht neben dem des Epos und ist gleich diesem durch die schaffende und wiedererschaffende Einbildungskraft bedingt.

Inbezug auf den Stil kann es in diesem Kapitel natürlich nicht darauf ankommen, allgemeine Regeln zu geben, sondern nur das hervorzuheben, was den epischen Stil auszeichnen muß und was ihn charakterisiert.

Auszeichnen muß er sich durch Klarheit und Anschaulichkeit. Der Dichter will nicht belehren. Wer belehren will, kann verlangen, daß der Leser sich anstrengt, seinem Gedankengange zu folgen; er darf fordern, daß er innehält, um über das Gesagte nachzudenken. Der Dichter aber will nichts, als unsere Phantasie angenehm beschäftigen; er kann daher dem Leser durchaus keine Vorschriften machen, sondern er muß durch den Inhalt und die Form seines Werkes dahin zu wirken suchen, daß ihm der Leser ungezwungen alle Aufmerksamkeit schenkt. Demnach muß sein Stil von durchsichtiger Klarheit und höchster Anschaulichkeit sein.

Charakteristisch ist dem epischen Stile eine gewisse Ruhe und Gleichmäßigkeit, die nur durch die leidenschaftliche Erregung der Personen unterbrochen wird. Eine lyrische Erhebung ist nach dem Gesetze der Objektivität unstatthaft; die dramatische Form wird durch die Herrschaft, die der Dichter über die Personen ausübt, unmöglich gemacht. Jeder Auftretende erhält erst dann das Recht, sich redend oder handelnd einzuführen, wenn der Dichter ihm die Erlaubnis gegeben hat. So hält der epische Stil die Mitte zwischen dem lyrischen und dramatischen.

Gerade deshalb aber sind Abweichungen nach beiden Seiten leicht möglich. Der Dichter verläßt, angeregt von seinem

anziehenden, erhebenden, rührenden oder erhabenen Gegenstand, gern die objektive Ruhe, um mit lyrischem Schwunge die Form dem Inhalte angemessen zu gestalten. So schleichen sich lyrische Elemente in den epischen Fluß.

Eine Abweichung ins Dramatische ist minder leicht zu befürchten, sobald die Erzählung des Dichters mit den Reden im Gleichgewicht steht und die äußere Handlung einen angemessenen Raum einnimmt. Einen Roman aber jetzt noch in rein dramatischer Form schreiben zu wollen (wie man es im 18. Jahrhundert tat) wird wohl niemand mehr im Ernste einfallen.

Da Sprache und Ton der Darstellung sich eng an Inhalt und Ideen anzuschließen hat, so konnte Jean Paul die Romane in eine hohe, niedrige und mittlere Gattung einteilen und gleichsam einen italienischen, niederländischen und deutschen Stil unterscheiden. Wenn man auch heutzutage die letzten Bezeichnungen nicht mehr gelten lassen wird, so ist die Unterscheidung selbst doch interessant genug, um hier verzeichnet zu werden.

In der ersten Gattung erfordert der höhere Ton ein Erheben über die gemeinen Lebensstufen: Schilderung der höheren Stände, in der Ausführung mehr plastische Kraft als malerische Individualisierung, natur- oder historisch-ideale Landschaften, hohe Frauen, große Leidenschaften. Als Beispiele gelten u. a. Werther, Geisterseher, Alingers und Chateaubriands Romane.

Umgekehrt befaßt sich der sog. niederländische Stil mit der alltäglichen, häufig die Komik herausfordernden Wirklichkeit. Er ist ein Gegenstück zur niederländischen Genremalerei in der individuellen Schilderung von Dingen, Personen und Begegnissen. So findet man ihn z. B. bei Sterne; Beher nennt als treffliches Muster Jean Pauls eigenen Roman „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke, oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten Siebenkäs im Marktflecken Ruchschnappel“. Der Humor hilft in solchen Stoffen, der Darstellung einigen poetischen Reiz zu geben. Hauptstadt und König, Dorf und Bauer bequemen sich, wie Jean Paul weiter ausführt, der romantischen Behandlung leichter als der Marktflecken, wie auch Trauerspiel und Lustspiel beide leichter

sind als das bürgerliche Schauspiel. Daher ist die mittlere Gattung des „deutschen“ Stils die schwierigste; die hier geschilderten Verhältnisse liegen nämlich in der Regel sowohl dem Dichter wie dem Leser zu nahe, als daß sie die nötige poetische Verklärung vertragen. Hippel, Engel, Fielding geben Proben dieses Stils.

Den erzählenden Stil hat man auch in einen *naiven*, einen *ironischen* und einen *sentimentalen* eingeteilt.

Diese drei Stilarten hängen innig zusammen mit der Konstitution des Dichtergeistes. Wo sich Phantasie, Gefühl und Verstand in schöner Harmonie zusammen finden, da haben wir den *objektiven Stil*. Er ist Eigentum des *naiven* Dichters oder eines solchen, der ihm in den Zeitaltern der Kultur am nächsten kommt. Der naive Dichter geht ganz in seinem Stoffe auf und gewinnt so die einzig künstlerische Darstellungsweise.

Wiegt dagegen von diesen dreien, den Dichter bildenden Kräften, der Verstand vor, so ist der *ironische Stil* das Ergebnis. Der Dichter erhebt sich gleichsam über seinen Stoff. Er sieht weiter, als die von ihm dargestellten Personen, sein Horizont ist unbeschränkt, während der Blick seiner Personen auf dem Nahen haften bleibt. Seine Miene zeigt deshalb gern etwas gutmütig Spöttisches, er nimmt aber an den Schicksalen seiner Personen herzlichen Anteil.

Ein durchgängiger ironischer Stil wird schließlich unendlich. Es muß deshalb des Dichters Streben sein, ihn den verschiedenen Stadien der Entwicklung anzupassen. Trefflich handhabt Eliot den ironischen Stil in ihrem Roman „Die Mühle am Floß“. So lange die Hauptpersonen noch Kinder sind, macht die Dichterin uns mit gutmütigem Spott auf die guten und schlechten Seiten derselben aufmerksam. Ihre Lippen umschwebt ein launiges Lächeln, wenn einer ihrer Lieblinge irgend eine Torheit begeht. Aber die Kinder werden größer, sie werden den Stürmen des Lebens ausgesetzt, ihr Charakter bewährt sich. Nun bekommt die Dichterin selbst Respekt vor ihren Zöglingen. Sie wird ernst und steht den jungen Herzen als treue Ratgeberin zur Seite.

Wo endlich das Gefühl über Phantasie und Verstand triumphiert, da kommt der *sentimentale Stil* zum

Vorschein. Der Dichter steht gleichsam unter seinem Stoffe und schaut mit Ehrfurcht zu ihm hinauf. Sein Gegenstand begeistert ihn, er ist mehr Redner als Erzähler; er kennt die Wirkungen der Rhetorik und sucht mit ihren Mitteln zu wirken, die Gesetze der Objektivität sind ihm fremd.

Unzweifelhaft entspricht der objektive (naive) Stil dem Wesen der erzählenden Dichtkunst am meisten. Er verleiht dem Kunstwerk einen hohen Grad von Selbständigkeit. Zugleich aber bekundet er, daß der Dichter den höchsten Gipfel seiner Kunst erreicht hat.

Die Prosa, wie sie Goethe im „Werther“ zuerst gab und im „Wilhelm Meister“ noch objektiver feststellte, ist die muster-gültige des Erzählens. Wir glauben die leise Bewegung der Lippen zu sehen, mit denen der Dichter die Worte artikuliert, während er schreibt; alle Ungefügigkeit der Tonverbindung ist vermieden, und darum läßt sich diese Prosa so bequem laut lesen und es ist vom mündlichen Erzählen ein so voller Brustton darin, daß der Leser immer wach bleibt. Für alles Empfinden und alles Schauen ist hier das einfach zutreffende Wort gegeben; es ist hier keine Spur von jener superlativen Steigerung, die sich nie genug tun zu können glaubt und sich doch bequemlich abfindet. Nichts ist gesucht, alles ist gefunden.⁵⁾

Über die Sprache sagt Hermann Hesse in den bereits erwähnten Gedanken bei der Lektüre des „Grünen Heinrichs“: „Auch sie wurzelt bei jedem Dichter in ihrer Zeit, und mancher kleine Zug wird späteren Zeiten unverständlich, fremd und vielleicht lächerlich werden. Die Prosa Kellers ist wohl seit Goethe die einzige haltbare Schöpfung auf diesem Gebiet. Er hat tief aus den Quellen der heimatlichen Mundart geschöpft und sich dadurch vor der scheinbaren Allgemeingültigkeit jener heimatlosen, volkslosen Sprachschönheit bewahrt, die gar leicht zu lernen ist und gar schnell veraltet. Aber er hat weder Dialekt geschrieben noch sonst durch unverfeinerte Originalität zu wirken gesucht. Er hat aus der Volkssprache, mit der sein Wesen verwachsen war und die er täglich sprach und sprechen hörte, die nur einer Vulgärsprache eigene sinnfällige Farbigkeit und Drastik in eine aus überkommenem und Persönlichem er-

⁵⁾ Auerbach, a. a. O. S. 22.

schaffene Kunstsprache herüber gerettet, wie außer Luther und Goethe kein anderer deutscher Prosaschreiber. Daher die Säftigkeit und Frische des einzelnen Ausdruckes, die oft sprichwortartige Anschaulichkeit der Sätze. Das ist der Sprache des Volkes abgelernt. Die Art aber, wie seine Sätze gebaut sind und wie sie aneinander hängen und auseinander hervorwachsen, konnte er vom Volk nicht lernen. Die wäre ohne ein überaus feines Gefühl für Rhythmus sowohl wie für Tektonik, und ohne ein dankbar bescheidenes Lernen bei den Alten nicht möglich gewesen. Ich las große Teile des „Grünen Heinrichs“ laut, und ich fand auf vielen hundert Seiten kaum zwei Zeilen, die im Sprechen nicht durchaus wohl laut, natürlich und vollkommen klangen. Das ist etwas, was man bei dem Originell-sein-wollen so vieler moderner Autoren fast niemals findet. Schon äußerlich zeigt Kellers Sprache eine beruhigende Sicherheit des Flusses, man findet keine Sätze ohne Zeitwort, wie sie jetzt beliebt sind, kein Nebeneinander von verblüffender Kürze und stürmend Ihrischer Rhetorik. Vielmehr findet man gleichmäßig lange, schön strömende und dem natürlichen Atem und Herzschlag gemäße Sätze und Satztheile, die jedermann ohne Vorbereitung bequem und schön vorlesen kann, und ein Verbinden der Sätze durch einfache, kaum bemerkte Bindewörter, deren feine Wahl und wohligen Reiz man wie etwas Selbstverständliches hinnimmt, während sie in jeder Prosa unendlich wichtig sind. Und schließlich ist vielleicht die Hauptsache das Verzichten auf jede verwässernde Umschreibung, der Reichtum an kernvollen Zeit- und Hauptwörtern vor allem. Unsere Dichtersprache krankt an einem argen Hang, Farbigkeit und Feinheit des Ausdruckes namentlich in Adjektive und Adverbien zu legen statt in die Hauptwörter, und sich unter Umgehung der wertvolleren Zeitwörter mit den Hilfsverben Sein und Haben zu begnügen. Von dieser Verarmung zeigt Kellers Sprache keine Spur. — Vielleicht klingt das ein wenig kleinlich und schulmeisterlich. Aber es kann nichts schaden, wenn diese Dinge je und je wieder gesagt werden. Durch das Beachten der Technik Goethes und Kellers kann ein kleiner Dichter niemals ein großer werden, aber auch wir Kleinen können lernen und uns ein wenig steigern, und gewiß hat Keller auch nicht selber alles aus dem Ärmel geschüttelt, sondern manchen Satz und manches

Wort öfters umgewendet und wieder verworfen, ehe das Rechte da stand. Denn der „Grüne Heinrich“, wie er jetzt vorliegt, ist ja das Werk eines halben Lebens, seine Umarbeitung und jetzige Redaktion ist unter Mühen und mancherlei Verdruß entstanden, und doch sieht das Ganze so aus, daß wer die anfängliche Fassung nicht kennt, das Werk als eine ganz frisch und unmittelbar entstandene Schöpfung ansieht.“⁶⁾

Die Prosa muß schön sein, ohne rein poetisch zu werden. Eine poetische Prosa ermüdet den Leser mehr als ein langes Gedicht.

Den Eindruck der echten Objektivität macht eine geniale Einfachheit der Sprache, frei von Geziertheit und falschem Pathos. Die Sprache des Romans ist eine veredelte Prosa; sie darf nicht sprungweise lyrisch, rhetorisch oder erhaben werden, sondern höchstens stufenweise mit dem Gegenstand sich erheben und ändern. In allem dem sollte nicht mehr geschehen, als wir etwa bei Goethe finden. Die nüchterne Prosa der Alltäglichkeit, ebenso die ausgeprägt wissenschaftliche oder gar mathematische Ausdrucksweise (wenn z. B. nach Metern und Kilometern gemessen wird) ist zu vermeiden.⁷⁾

Die Handlung soll nicht einfach in der Sprache erzählt werden, wie man im gewöhnlichen Leben irgend ein Ereignis erzählt. Gerade die Schriftstellerinnen, die minderwertige Blätter mit Unterhaltungsfutter versehen, haben die Gewohnheit, ohne jeglichen Stil Geschichten zu erzählen.

Bei Gustav Frenssen⁸⁾ trägt die Sprache das Gepräge des uralt-volksmäßigen, den treuherzigen Märchenton, auch da, wo von den Geschnitten des modernen alltäglichen Lebens die Rede ist, so sehr, daß wie selbstverständlich volksmäßige Ausdrücke in die hochdeutsche Sprache der Dichtung hinüberwandern. Daher das Naive der Schilderung, das scheinbar Kunstlose, die geradezu homerischen Vergleiche: „seine Verhältnisse waren wie vertesseltz Mädchenhaar, in das böse Buben Kletten geworfen haben“, um eins von hundert zu nennen, denn Frenssen besitzt einen fast unerschöpflichen Reichtum an Bildern und oft

⁶⁾ März. 1. Jahrgang. 5. Heft. S. 457—459.

⁷⁾ Gietmann, Poetik. S. 269.

⁸⁾ Dr. Richard Linde, a. a. D. S. 4.

sehr überraschenden Vergleichen. Er darf verschwenderisch sein, so reich ist er.

Es genügt nicht, die Bauern und Arbeiter mangelhaft sprechen zu lassen oder Dialektbrocken in ihre Rede zu mischen, man muß auch berücksichtigen, was ihrem geistigen Horizont entspricht und nur die Ausdrücke anwenden, die ihnen tatsächlich geläufig sind.⁹⁾

Die Verwendung der Mundart erfordert eine ganz besondere Sorgfalt, da ein Zubiel leicht das Verständnis beeinträchtigt. Man kann auch sehr wohl ganz darauf verzichten und doch die Sprache dem Charakter der Personen anpassen.

Gottfried Keller schreibt (in einem Brief an Kuh vom 28. Juni 1875) über Mundart und Heimat: „. . . Neuter ist mir sehr wertvoll und lieb; er war eine reiche Individualität und hatte alles aus erster Hand der Natur. Auch das Idiom stört mich an sich nicht. Denn durch solche energische Geltendmachung der Dialekte wird das Hochdeutsch vor der zu raschen Verflachung bewahrt. Seine eigene Beschränktheit für den Dialekt kommt bei allen Dialektdichtern vor und ist, glaube ich, notwendig, weil nur dadurch sie zu Virtuosen darin werden. Es braucht einen Fanatismus, um der gemeinen Schriftsprache so den Rücken kehren und seine Sache unverdrossen durchführen zu können. Langweilig ist freilich dabei das Geschwätz der Verehrer, als ob die Herrlichkeit ganz unübersehbar wäre und durchaus nur in der Ursprache genossen werden müsse. Damit bewundern sie nur ihre eigene plattdeutsche Hausprache. Ich habe noch nicht eine Seite von Neuter gelesen, die man nicht ohne allen Verlust sofort und ohne Schwierigkeit hochdeutsch wiedergeben könnte. Allein zu solchen Äußerungen machen die Neuterphilister gerade so mitleidige Gesichter, wie Philologen, wenn einer sagt, daß er den Homer nicht griechisch, sondern nur in Boffens Übersetzung lesen könne; und ist das doch noch etwas ganz anderes. In Zürich haben wir einen solchen Dialektvirtuosen, der hat den Robert Burns in den Zürcher Landdialekt übersetzt und behauptet, nur in diesem werde der schottische Dichter wieder genießbar.“

⁹⁾ Ueber den Argot vgl. Adrien Timmermans: *L'esprit de l'argot*. *Mercure de France* 1903. Bd. 48, S. 593—616.

Der Dialekt ist nur da am Platze, wo er zur Charakterisierung von Land und Leuten beitragen kann. Es läßt sich nicht bestimmen, in welchem Umfang er anzuwenden ist, denn dabei kommt es hauptsächlich auf das Können des betreffenden Schriftstellers an.

Mit Recht sagt Wilhelm von Polenz: „Die eigentliche Domäne für den Dialekt ist der große soziale Roman. Dort ist für die Schilderung der einzelnen Volksklassen und Stände, ihre Sitten, Anschauungen, ihre Denkweise die Anwendung des Dialektes einfach unentbehrlich. Hier ist die Mundart Mittel zur Charakteristik der Menschen, der Zustände und des Milieus. Wie er seine Leute sprechen läßt, daran allein schon kann man die Kraft und Vielseitigkeit eines Autors erkennen. Jede Person sollte im Buche ihre Sprache für sich reden, wie es jeder Mensch im Leben tut. Und wie jedes einzelne Individuum seine eigene Mundart, so hat jeder Kreis von Menschen: Studenten, Offiziere, Geistliche, Ärzte, Junker wieder über die Grenzen der Sprachgebiete hinweg seine besonderen Eigentümlichkeiten der Ausdrucksweise. Und das erscheint mir als das Entscheidende: Dialekt ist nicht bloß ein philologisch-ethnologischer Begriff, es ist eine individuelle, gewissen Menschengruppen eigentümliche Form, zu denken, zu fühlen, anzuschauen und dem entsprechend sich auszudrücken.“

Wilhelm Hauff war einer der ersten, die mit Vorteil für die Charakterisierung von Zuständen und Personen das Mundartliche zu verwerten wußten. Dadurch wurde es ihm möglich, in seinem „Lichtenstein“ die Gestalten der Pfeifersfrau und Bärbeles für uns wahrscheinlich zu machen, ihre köstliche Naivität zur Geltung zu bringen; so allein vermochte er uns ein anschauliches Bild von der buntscheckigen Zusammensetzung der damaligen Soldateska zu geben.¹⁰⁾

Richard Bredenbrücker schreibt in seinen Dorfgeschichten den tirolischen Dialekt nicht so wie er gesprochen wird, sondern er mildert ihn zugunsten der Lesbarkeit. Es ist ja auch nicht nötig, sich slavisch an die Aussprache des Volkes zu halten,

¹⁰⁾ Paul Sommer: Erläuterungen zu Wilhelm Hauffs Lichtenstein. Leipzig, Hermann Beyer, 1906. S. 112.

denn es genügt, den eigentümlichen Satzbau, die besonderen Ausdrücke und Redewendungen beizubehalten.¹¹⁾

Im Satzegefüge beobachtet Goethe jene Schrittmäßigkeit — ein eigens von ihm geschaffenes treffendes Wort — so daß der Leser leicht und bequem mit fortwandelt. Es ist weder der kurzgehackte moderne Stil, der immer von einem Punkt zum andern springt, noch der latinisierende langatmige, der gern alles in einem Satze mit vollgestopften Zwischensätzen unterbringt.¹²⁾

Sehr treffende Bemerkungen macht Jakob Wassermann in seiner „Kunst der Erzählung“ (S. 17 ff.): „Wer sprachliches Gefühl und ein aufmerksames Ohr besitzt, wird wissen oder unbewußt schon früh empfunden haben, daß die vorzüglichste Schönheit unserer Sprache in ihrem Vermögen liegt, eine organisch-gegliederte, gleichsam lebende Periode zu bilden. Der Gedanke, die Vorstellung entsteht und kommt zur Erscheinung durch Hauptwort und Zeitwort; das Beiwort tritt heran, um zu verdeutlichen oder zu schmücken, eine zweite Vorstellung oder Handlung will die erste begründen und weiterführen und der Nebensatz ist geboren, an dem sich dieselben Erscheinungen vollziehen wie im Hauptsatz, nur abgetönt, verkleinert, gemildert. Darin liegt der Rhythmus der Prosa: das An- und Abschwellen des Tones und der Betonung, die gegenseitige Beziehung von Sätzen und Satzteilen untereinander, die freie und eigenbewegliche Anpassung, die Fülle des Ausdrucks bei größter Sparsamkeit mit dem Wort. Die eigentümlichste Kraft der deutschen Sprache ruht im Zeitwort: dieses auszubilden, zu formen, gewissermaßen zu isolieren, kennzeichnet den guten Prosaisten, während der mittelmäßige sich mehr auf das schmückende Beiwort verlegt, — ganz natürlich. Prüfe doch den Stil unserer guten Erzähler auf diesen Umstand hin: wie das flutet und in majestätischer Ruhe hinsiekt, immer bewegt und immer gegen ein erreichenswertes Ziel bewegt. Das Beiwort wirkt erstarrend und ist nur mit Vorsicht zu gebrauchen, und nur die anschauende Phantasie

¹¹⁾ Ueber Stifters sprachliche Technik vergleiche Ernst Bertram: Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik. Dortmund, Fr. Wilh. Ruhfus, 1907. S. 110—160.

¹²⁾ Muerbach, a. a. O. S. 46.

kann es an den rechten Platz stellen; das Verbum belebt und ist das eigentliche motorische Element im Satzbau. Es ist stets interessant, den guten Erzählerstil lediglich auf seinen sprachmelodischen Gehalt hin zu prüfen, sich zu überzeugen, wie die Periode der Atmung entspricht, wie sinnvoll gegliedert Satz und Nebensatz auftreten, und wie der Gesang abläuft, wenn der Absatz zu Ende ist.“

Man vermeide triviale Ausdrücke und Redewendungen, wo sie nicht unbedingt notwendig sind. Wenn z. B. Paul Heyse („Kinder der Welt“, 1. Buch, 12. Kapitel) von dem Bild eines hypochondrisch blickenden Mannes mit grauem Haar sagt: „Auf dieser gefurchten Stirn und gepreßten Lippe stand deutlich zu lesen, daß dem Original die Sorge für seinen Unterleib zeitlebens das Wichtigste gewesen war“ — so hätte er dieses doch auch sicher in anderen Worten sagen können.

Lächerlich ist die Manie gewisser Schriftsteller und besonders auch Schriftstellerinnen, Fremdwörter zu gebrauchen, wie z. B.:

„Seine Schwiegertochter hatte heute mehr als je die *Mirz* einer Fürstin angenommen.“ (E. Werner: „Glück auf!“ S. 59.) „Dieses unerwartete *Tete=a=tete*“ (ebenda S. 71, müßte zum mindesten heißen: *tête=à=tête*.)

... obwohl über der ganzen Erscheinung Sobolefskois eine etwas weichliche, beinahe weibische *Suavität* lag“ . . .
(Nataly von Eschstruth: „Hofluft“, S. 13.)

Der Kammerdiener wandte sich sehr *offensibel* sofort wieder einer *Lektüre* zu.“ (Ebenda S. 18.)

Auf einer Seite der „Hofluft“ von Nataly von Eschstruth finden sich folgende Ausdrücke (S. 28):

Entgegenkommen auf seine *Passionen* . . . Augen seiner Gemahlin, welche durch ihren geistlosen Ausdruck jeglichen *Charms* verlustig gingen . . . eine unendliche fast *exaltierte* Freude. (Außerdem noch verschiedene Fremdwörter, die schon ziemlich allgemein in den Sprachgebrauch übergegangen sind.)

Hier soll auch noch einer Schrulle so mancher unserer Romandichter gedacht werden, die nicht selten dazu beiträgt, ihre Werke ungenießbar zu machen, nämlich das namentlich in exotischen Romanen übliche Verfahren, die einfachsten Dinge in einer fremden Sprache zu nennen. So gebrauchen Sealssfield,

May u. a. für Maultiertreiber Anico, Ingenieur Engineer, Eisenbahner Rail-rovers, Krämer, Händler Pedlar, Feiertag Dia de fiesto, Dienerschaft Servidundre, Vorarbeiter Firsthands, Herz Corazon, Stern Estrella, Was fehlt Dir? que es este? und die Übersetzung steht unter dem Texte. So gibt es manchmal auf einer Seite sechs Erklärungen. Und es ist in den meisten Fällen durchaus keine Notwendigkeit vorhanden, diese Ausdrücke aufzunehmen.

Keine stilistische Entgleisungen wird man selbst bei den besten Dichtern und Schriftstellern aller Nationen finden können. Man darf aber Metaphern nicht zu streng beurteilen, wenn sie dem genauen Buchstaben nach nicht ganz richtig sind. In der Schlußzene des 5. Aktes des „Misanthrope“ heißt es z. B.:

Pourvu que votre coeur veuille donner les mains
Au dessein que j'ai fait de fuir tous les humains.

Wir möchten ja heutzutage keinem Dichter raten, dieses Bild wieder zu gebrauchen, wenn man aber berücksichtigt, wie zu Molières Zeit der Ausdruck Herz so häufig zur Bezeichnung der Person gebraucht wurde, wird man das Bild gar nicht als so ungeheuerlich betrachten, wie man es in neuester Zeit dargestellt hat. Wer sich in den Geist der klassischen französischen Literatur versenkt hat, wird jene Stelle lesen oder hören, ohne Anstoß daran zu nehmen.

Man hat auch viel über den Vergleich gespottet: „Ihre Hand war kalt und feucht wie die einer Schlange.“ Man bezeichnet bekanntlich eine falsche Person als eine Schlange, und es ist sicher, daß sowie der Verfasser den Vergleich ahnungslos geschrieben, auch viele Leser darüber hinweggleiten werden, ohne das Unrichtige darin zu bemerken. Damit sollen aber derartige Vergleiche durchaus nicht empfohlen werden.

Schlimmer steht es jedenfalls mit folgendem Satz aus der Erzählung einer Wiener Tageszeitung: „Gruscha aber, diese Perle, glitt wie eine Schlange hin, ohne sich zu rühren, und man hörte, wie sich jeder Anorpel in ihr bewegte und wie das Mark aus einem Knochen in den anderen rann.“

Nicht viel besser ist die Phrase von Francisque Sarcey: „In der Stimme des Frä. Marguerite Ugalde machte sich die Hand ihrer Mutter bemerkbar.“ Der Kritiker Albert Wolff

schrieb sogar: „Das Talent der Frau Judic ist eine Tintenflasche, an die man das Seziermesser nicht zu sehr anlegen darf, weil man sonst auf dem Grunde nur ein Häufchen Nische finden würde.“

Henri Monnier läßt seinen Helden Josef Prudhomme Phrasen reden wie: „Der Staatskarren schwimmt auf dem Krater eines Vulkans.“ Daher wird noch heute Prudhomme täglich in den französischen Zeitungen zitiert, wenn man eine derartige mißglückte Ausdrucksweise charakterisieren will.

Ebenso schlimm wie stilistische Entgleisungen sind Widersprüche infolge von Unachtsamkeit. So läßt Walter Scott einmal im „Antiquary“ die Sonne im Osten untergehen. In Thackerays Roman „Vanity Fair“ fährt der Oberst Crowley in einer Droschke, obschon es zu der geschilderten Zeit solche Beförderungsmittel noch nicht gab. Noch schlimmer ist aber ein Versehen in Thackerays „History of Henry Esmond“; dort wird im 6. Kapitel berichtet, daß der ehrwürdige Dean of Winchester gestorben ist, und im 9. Kapitel schreibt er noch einen Brief! Rider Haggard erzählt in der Geschichte vom „Boer War“ von einem Knaben und macht aus ihm einen Erwachsenen und Vater zweier Kinder, obschon er nach seinen Angaben kaum zwölf Jahre alt sein kann. Auch geographische Irrtümer sind nicht selten. So verlegt der Nobellist Quiller Couchin in seiner Erzählung „Dead man's rock“ Bombay von der Westküste Vorderindiens nach der Ostküste, also an die Bai von Bengalen.

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

Solche Verstöße wird der gewissenhafte Romandichter unter allen Umständen zu vermeiden suchen.

IX.

Die Einteilung.

So wie ein Epos einzelne Gesänge umfaßt, ist ein Roman in der Regel in B ü c h e r und K a p i t e l eingeteilt. Die Entwicklung des Ganzen teilt sich oft von selbst ein, wie die Akte eines Dramas.

Früher umfaßte ein Roman gewöhnlich eine größere Anzahl von Kapiteln, von denen meist jedes eine besondere Überschrift erhielt. Oft wurde auch noch jedem Kapitel ein Motto vorgelegt.

Die neueren Schriftsteller verzichteten zumeist auf Motto wie auf Kapitelüberschriften. Wenn aber einzelne auch noch die Einteilung fortfallen lassen und höchstens an einigen Stellen einen neuen Abschnitt durch einen Strich kennzeichnen, so dürfte man damit doch wohl zu weit gehen.

Die Einteilung in Kapitel bietet dem Leser Anhaltspunkte für die Ruhepausen und sie erhöht damit auch die Übersichtlichkeit, was bei umfangreichen Werken gewiß dankbar zu begrüßen ist.

Ob man den einzelnen Kapiteln eine ü b e r s c h r i f t geben soll? Darauf kommt es wenig an. Zur Zeit der Romantiker waren Überschriften ziemlich allgemein üblich. Auch in unseren Tagen findet man solche noch oft, doch sind die Romane jetzt häufiger, deren Kapitel einfach numeriert sind.

Alexander Dumas der ältere setzte über jedes Kapitel entweder eine Überschrift oder eine Anzahl Stichworte, zuweilen sogar 20 Zeilen und mehr umfassend, die gewissermaßen ein Résumé des Kapitels bildeten, doch ohne gleich den ganzen Inhalt zu verraten.

Goldsmith hat im „Prediger von Wakefield“ alle Kapitel mit Überschriften versehen, zum Teil sogar mit recht langatmigen, wie z. B. folgende:

18. Kapitel. Glück und Elend sind in diesem Leben mehr von der Klugheit als von der Tugend abhängig. Zeitliches Übel oder Wohlergehen betrachtet der Himmel als Dinge, die an sich unwichtig und seiner Sorgfalt im Verteilen nicht würdig sind.

Solche Überschriften sind jetzt höchstens noch in ausgesprochen humoristischen Romanen zulässig.

Die einzelnen Kapitel sollen räumlich und zeitlich möglichst abgerundet sein, doch läßt es sich häufig nicht umgehen, in einem Kapitel die Ereignisse aus verschiedenen Orten und verschiedenen Zeiten zu vereinigen. Man hüte sich aber, die Erzählung so zu zerhacken, daß einzelne Kapitel aufhören, wo gar kein Ruhepunkt in der Handlung ist.

Im „Wilhelm Meister“ zeigt sich zuweilen der lange Zeitraum seiner Ausarbeitung. Der Dichter beginnt oft mit einer allgemeinen Betrachtung, um sich und den Leser wieder frisch in die Stimmung und die Situation zu versetzen, aber diese Betrachtungen sind stets zur Sache gehalten und fügen sich leicht in die gelassene, nicht eilfertig dem Ziele zudrängende Vortragsweise.¹⁾

Ein Kunstwerk soll für sich selbst sprechen, deshalb sind Vorreden bei einem Roman in der Regel überflüssig.

¹⁾ Auerbach, a. a. O. S. 41.

X.

Der Titel.

Die Wahl eines Titels bereitet dem Verfasser oft ebenso ernste Sorgen wie dem Verleger, der häufig der Ansicht ist, daß „der Titel das Buch verkauft“. Deshalb mögen auch hierüber einige Bemerkungen Platz finden.

Es geschieht dies wohl am besten in Form eines historischen Rückblicks, der uns manches erklären wird, denn die Titelblätter sind wertvolle Dokumente für den Wandel des Geschmacks, wie für die Entwicklung, nicht bloß dessen, was man schrieb, sondern auch wie man schrieb.

Im klassischen Altertum benutzte man den Titel eines Buches noch nicht als Reklameschild, obschon es auch damals schon hübsche Titel gab. Auch bis zur Erfindung der Buchdruckerkunst legte man auf die Titel wenig Wert. Die ersten Wiegendrucke hatten noch kein besonderes Titelblatt. Der erste, der einem gedruckten Werke ein solches beigab, war wahrscheinlich der Kölner Drucker Arnold Therhoernen (in einem 1740 erschienenen Sermo). Die Mode eines eigenen Titelblattes verbreitete sich dann übrigens schnell.¹⁾

Die Mode des langen Titels hatte ihre Blütezeit im 17. und 18. Jahrhundert.²⁾ Das Titelblatt eines jener politischen Romane des 17. Jahrhunderts, die die „bittere Aloe der Wahrheit mit dem Honig der angedichteten Umstände versüßen soll-

¹⁾ Dr. Heinrich Meisner: Büchertitelmoden. Zeitschrift für Bücherfreunde. 8 Jahrgang (1904/5), S. 38—43.

²⁾ Im Nachfolgenden geben wir mit freundlicher Erlaubnis des Verfassers zum größten Teil eine hochinteressante Studie „Die Mode im Buchtitel“ wieder, die Dr. Rudolf Fürst im „Literarischen Echo“ (3. Jahrg. 1900/1901, Heft 16, Sp. 1089—1098) veröffentlicht hat.

ten“, kann sich kaum in Zusicherungen und Verheißungen an die Leser genug tun. Zwar ist nicht jeder Autor so neckisch, wie der Don Quijote-Übersetzer von 1648, der den Leser gleich auf dem Buchtitel mit dem Verschen: „Kauff mich: Vnd liß mich. Newts dich: So friß mich. Oder ich Bezahl dich“ apostrophiert, aber fast ein jeder fühlt sich verpflichtet, dem Bedürfnisse des Lesers nach Belehrung, Unterhaltung und ganz besonders nach vornehmer Gesellschaft schon im Titel Rechnung zu tragen. Der Leser, der einen jener Quartbände wälzte, sollte ohne weiteres des Bewußtseins froh werden, sich in guten Kreisen zu bewegen; dafür bürgt ihm die hohe Abkunft all der Personen, an deren wunderbaren Schicksalen er freundlich teilnahm, dafür bürgte ihm aber auch der grundgelehrte und unermüdetlich fleißige Autor, und endlich manches höfliche und freundliche Wort, das für ihn, den Leser, selbst abfiel. So kam es, daß der braunschweiger Superintendent Andreas Heinrich Buchholz von den „Christlichen Königlichen Fürsten Herkuliskus und Herkuladisla auch Ihrer Hochfürstlichen Gesellschaft anmutigen Wundergeschichte“ erzählte und sie „allen Gott- und Tugendergebenen Seelen zur Anfrischung der Gottesfurcht und ehrliebenden Ergeßlichkeit“ empfahl; so teilte der höchstgeborene aller Romanziers, Anton Ulrich Herzog zu Braunschweig-Lüneburg, mit, seine „Römische Octavia“ sei auf Veranlassung einer „hohen königl. Prinzessin“ geändert und durchgehends vermehrt worden. Konnte oder wollte sich der Autor nicht mit seinen sozialen Beziehungen brüsten, so verschmähte er es nicht, sich einen Anstrich von Gelehrsamkeit zu geben und die „große unverdroffene Mühe“ anzupreisen, mit der das Werk hebräischen, persischen, arabischen Quellen entnommen sei. Man war überhaupt nicht blöde, sein Werk gleich im Titel zu rühmen, auch wohl ein schon früher erschienenenes durch eine wohlwollende Wendung neu in Erinnerung zu bringen. Man zählte gern schon im Titel all die Herrlichkeiten auf, die zu erwarten seien, man versicherte schon auf dem Titelblatte, daß der Inhalt lustig, kurzweilig, angenehm, nützlich, lehrreich und männiglich anzuempfehlen sei. Hans Jakob von Grimmelshausen war ganz besonders einer von denen, die den Erfolg eines älteren Buches für alle folgenden ausnützten und durch kräftiges Eigenlob noch zu steigern suchten: der „weltberufene Simplizissimus“ kehrt in den Titeln

fast aller späteren Schriften wieder, und die „wunderjeltzame Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörckerin Courasche“ kann ihren Lesern nicht wärmer empfohlen werden als durch die Zusicherung, sie solle ebenso „lustig, annemlich und nützlich zu betrachten“ sein, als Simplizissimus selbst. Betrachtet man die sogenannten simplizianischen Schriften, so findet man bei aller Ähnlichkeit der Art und des Tones doch einen nur äußerlichen, mitunter mühsamen Zusammenhang mit dem Hauptwerk, dem „Abentheurlichen Simplissimus“, so daß der strenge Lessing wohl von einer Irreführung reden mochte, wenn er solche und ähnliche Werke zur Hand nahm, die nicht ganz das hielten, was der Titel verhieß.

Will man übrigens feststellen, wie sehr ein berühmt oder beliebt gewordener Buchtitel oft durch Jahrhunderte mit mehr oder weniger Zug in Verwendung blieb, so ziehe man die fleißige Bibliographie der Robinsonaden zurate, die H. Ulrich zusammengestellt hat. Neben unzähligen Übersetzungen, Bearbeitungen, Nachahmungen des Buches von Defoe kennt Ulrich ein halbes Hundert von Pseudo-Robinsonaden, die sich auf mehr als ein Jahrhundert verteilen und in recht ungenierter Weise den populären Titel für alle möglichen Zwecke ausbeuten, auch wohl weiten Gewissens alten Ladenhütern den vielversprechenden Titel vorsehen. Oder um ein anderes Gebiet zu streifen, die von Petis de la Croix und André Galland zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts mit wechselndem Glück unternommenen Übersetzungen der indischen und der arabischen Sammlung „Tausend und ein Tag“ und „Tausend und eine Nacht“ mußten einer ganzen Reihe verwandter französischer Versuche den Namen leihen. Kaum hatte Gallands Übersetzung „Mille et une nuits“ einen entschiedenen Erfolg gehabt, so fand sich der gewandte Gueulette mit seinen „Mille et un quart d'heures“, pseudo-tartarischen Geschichten ein, die den Feenmärchen durch orientalische Drapierung neue Reize verleihen sollten. Tatsächlich sind diese „Contes tartares“ ein buntes Gemisch verschiedener alter Schwänke und Anekdoten mit stark christlich-monarchischer Tendenz. Ähnlich verhielt es sich mit Rougarets „Les mille et une folies“. Selbst eine böse, gegen Féerie und Orient gleichmäßig gerichtete Satire von Jacques Cazotte machte eine Anleihe bei dem berühmten Titel und nannte sich „Mille et une fadaises“.

Ließ also dazumal der geschäftskundige Verfasser kein Mittel unversucht, um schon durch den Buchtitel die Neugier der Lesewelt zu reizen und seinem Werk einen wirklichen oder fiktiven Wert zu verleihen, so war er (wie übrigens noch durch mindestens ein Jahrhundert) mit seinem Namen erstaunlich zurückhaltend. Im 17. und 18. Jahrhundert erschien wohl der größte Teil der poetischen Werke *anonym*. Mitunter machte sich einer jener Autoren, die schon durch die umfangreichen und geschwägigen Buchtitel der Geduld und Zeit ihrer Leser das beste Zeugnis ausgestellt hatten, wohl auch das Vergnügen, sein Publikum durch eine ganze Anzahl möglichst verzwickter *Pseudonyme* zu narren. So verfügte der eben genannte Grimmeshausen nahezu über ein Duzend, und sein wahrer Name wurde erst zweihundert Jahre nach seinem Tode ermittelt. Es scheint also der Schluß naheliegend, daß der Name des Autors bei der Menge des Lesepublikums weit weniger Anklang fand als der Name des Buches, daß er zu einer Zeit, da noch nicht eine unermüdlische Kritik dafür sorgte, den Mode-Autor auch dem letzten der Zeitungsleser ohrgerecht zu machen, weniger leicht behalten wurde, daß der Mann hinter dem Werk zurücktrat.

Eine neue Anregung und eine nachhaltige erhielt der Buchtitel aus England. Richardson hatte seine „Clarissa Harlowe“, seine „Pamela or virtue rewarded“, seine „History of Sir Charles Grandison“, Sterne „The life and opinions of Tristram Shandy“ und „A sentimental journey through France and Italy“ geschrieben. Stofflich wie formal machten sie in Deutschland Schule. Wie der Roman durch die englischen Vorbilder, freilich auch schon durch die französischen Frondeure des 17. Jahrhunderts, die Scarron, Furetière, Sorel den Königen und Helden, den höfischen Schäfern, den präziösen Liebesintriguen entfremdet und dem bürgerlichen Leben gewonnen worden war, so verschwanden nun auch die lehrhaften, gelehrten und geschwägigen Buchtitel. Es war freilich hohe Zeit. Denn unter Händen, wie jenen des wackeren Everhard Gappel, wurde der Roman eingeständenermaßen zu einem Compendium der zeitgeschichtlichen Ereignisse. Die Jahre 1685 bis 1691 wurden in sogenannten „Europäischen Geschichtsromanen“ festgehalten, deren Titel methodisch einen „Sta-

lienischen Spinelli“, einen „Spanischen Quintana“, einen „Französischen Cormantin“, einen „Ottomanischen Bajazet“, einen „Deutschen Carl“, einen „Engelländischen Eduard“, einen „Bayerischen Max“ verhiessen. Selbstverständlich enthielten diese Titel auch genaue Rechenschaft über all das Nützliche und Angenehme, das man in dem Buch finden sollte, wie etwa die fürnehmsten Geschichten von Wunder, Krieg, Estats=Sachen, Angelegenheiten des Königreichs Frankreich, die fürnehmsten Schlachten, alle denkwürdige Geschichte, welche dieses Jahr über fürgefallen sind, dies alles mit anmutigen Liebes= und Helden= Geschichten schmackhaft garniert.

Damit war es nun, wie gesagt, mit einem Mal vorüber. Nicht bloß, daß englische Übersetzungen das Land überschwemmten und mit ihnen auch die neuen kurzen Titel einzogen, so wurden diese neuen Titel auch überall nachgeahmt. Die deutlichsten dieser Nachahmungen, wie etwa Nicolais „Das Leben und die Meinungen des Herrn Sebaldus Nothanker“, das Sternes „Life and opinions“ zum Muster hatte, Hermes „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen“, die sich im Titel an „A sentimental journey“ anlehnte und etwas despektierlich „Lottchens Reise ins Zuchthaus“ zur Folge hatte, Schummels „Empfindsame Reisen durch Deutschland“, Thümmels „Reise in die mittäglichen Provinzen“, des Musäus „Grandison der Zweite“ wollen am Ende nicht so viel besagen als die völlige Einbürgerung dieser neuen Spezies, als der radikale Umschwung, der sich nun auf den Titelblättern widerspiegelte. Konnte man eben noch gar nicht genug exotisch sein, gefiel man sich in fernen Weltteilen, auf den Höhen der Gesellschaft, in den vorstiegensten Namen, so wußte man nun mit einem Male nicht, wie man sich bürgerlich, alltäglich genug geberden, wie man das neueste Ideal der Epik, „die Familiengeschichte“, deutlich genug im Titel ausdrücken sollte. Nur ganz vereinzelt trifft man eine submisse deutsche Übersetzerseele, die der „Clarissa“ das Prädikat eines vornehmen Frauenzimmers beizulegen für unerläßlich hält. Sonst beschränkt man sich nach englischem Muster möglichst auf bürgerliche Namen; den Amalien, Charlotten, Isabellen, der anglisierenden Miß Fanny Wilkes folgen bald gut deutsch die Emilien Sommer, Lorenz Krndt, Karl Siebers, Friedrich Engelhard (durchweg Namen,

an denen man die bewußte sichtlich bürgerliche Prägung deutlich erkennt) und vollends die Geschichten der Familien Wendelheim, Sommerfeld, Frink, Frank — wer zählt die Namen! Nun wird wieder einmal der Eigennamen, der ja fast so weit, als die literarische Tradition reicht, als Buchtitel sich nachweisen läßt, allen anderen Bezeichnungen vorgezogen: der bloße Eigennamen, nur selten durch eine erläuternde Zutat gestützt. Eine solche, mit dem immer beliebten „oder“ angefügt, ist dann nach englischem Muster gern didaktisch („oder die belohnte Tugend“), sie macht wohl auch dem Zeitgeschmack rasch eine Konzession: man findet eine „Geschichte aus unseren Tagen“, eine „Brieffammlung“, womit auf die von Richardson erfundene Brieftechnik angespielt werden sollte, „keine Liebesgeschichte“ und dergleichen Zutaten mehr, die den bloßen Familiennamen verdeutlichen sollten. Charakteristisch ist auch der Titel: Die Schöne im Gedränge der Liebhaber, oder das glücklich gewordene Bürgermädchen. (Frankfurt u. Leipzig 1771.)

Selbst dem ziemlich geringen humoristischen Bedürfnisse der Zeit sucht man durch Erfindung angeblich komischer Namen, wie Guldreich Wurmsamen von Wurmsfeld und dergleichen gerecht zu werden; die „Charakterisierenden“ Namen der larmohanten Komödie, die Herren Klugheim und Schustig, die Damen Niedlich und wie sie alle heißen mögen, trifft man dagegen auf den Titelblättern der Romane nur sehr vereinzelt an. Auf so grelle Effekte scheint man für die Epik verzichtet zu haben. Wirft man aber einen Blick auf die bekanntesten Romane der Zeit, auf der Sophie von La Roche „Geschichte des Fräuleins von Sternheim“, auf Engels „Herr Lorenz Stark“, auf K. Ph. Moritz „Anton Reiser“, auf Millers „Siegwart“, auf F. Jacobis „Allwill“ und „Woldemar“, auf Goethes „Leiden des jungen Werther“, auf ein Volksbuch wie Pestalozzis „Lienhardt und Gertrud“, so erkennt man, daß auch hier der bürgerliche Name als Buchtitel überall Anwendung fand. Dieser Vorliebe für den bloßen Namen, für die Kürze des Buchtitels konnten sich auch jene wohlgelehrten Herren nicht entziehen, die es nicht lassen konnten, unentwegt nach Art des 17. und 18. Jahrhunderts Geschichtsgedichte und Gedichtgeschichten ihren Lesern aufzutischen. Im Buchtitel konnten sie nun freilich nicht mehr ermunternd und belehrend wirken, und

so mußten sie sich, wie die Mehrzahl ihrer historischen Nachfolger, begnügen, ihren Büchern bloße Namen — *sapientia sat!* — voranzusetzen. Und so traten denn, nach dem gewaltigen Vorbild von Wielands „Agathon“, die Alcibiades, die Spartakus und Spaminondas, die Marc-Aurel, Aristides und Themistokles, die Alexander und Attila und manche Persönlichkeiten aus der neueren Geschichte stattlich auf den Plan. Die Namen wurden nun wirklich ominös, sie verrieten dem kundigen Leser schon auf den ersten Blick, welche der herrschenden Richtungen sich in diesem oder jenem Buche barg. Neben den schlicht bürgerlichen und den antik-historischen kamen nun auch die romantisch-empfindsamen zum Vorschein; gleich dem Familien- und dem geschichtlichen Roman wollte auch der „*Idéalroman*“ schon äußerlich erkennbar sein, und so wählte er exotische, schwungvolle, romantische Namen. Erinnern wir uns nur an „Hyperion“ und „Heinrich von Ofterdingen“, und denken wir an Jean Paul, der die komischsten Titel wählte: „Leben des Quintus Firlein, aus fünfzehn Zettelkasten gezogen; nebst einem Mußteil und einigen Jus de tablette“; „Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auental“; „Hesperus oder 15 Hundsposttage“; „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke, oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten Siebenkäs“. Des letzteren skurril klingender Name bereitet direkt auf den bürgerlichen Helden und das Milieu des Alltags vor. Der Einfluß, den die englischen Vorbilder auf das deutsche Epos nahmen, ist übrigens noch lange nicht erschöpft und liegt nach verschiedenen Richtungen; so nach der parodistischen. „Leben, Meinungen und Taten von Hieronymus Jobs dem Kandidaten“ wären ohne Tristram Shandys Leben und Meinungen wohl anders benannt worden. Aber auch fern von jeder parodistischen Absicht spukten die empfindsamen Reisen durch alle möglichen und unmöglichen Gegenden, das Leben und die Meinungen der verschiedensten Leute, die neuen Grandisons noch bis ins 19. Jahrhundert hinein, und wenn Tieck seinen mit Gott und der Welt zerfallenen Wüstling William Lovell nennt, so beweist dies, daß Richardsons Lovelace lebendig in ihm fortwirkte. Daß der bloße Eigenname, der bürgerliche Tauf- und Familienname, in Deutschland zu allen Zeiten gern Anwendung fand, bedarf kaum

einer besonderen Betonung: Effi Briest, Hermann Iffinger und Martin Salander sind in unser aller Herzen fest eingegraben.

Allgemach war es reger in Deutschland geworden, die großen Ereignisse, die sich in anderen Ländern vorbereiteten, warfen ihre Schatten über den Rhein, die kühle Objektivität der englischen Buchtitel genügte nicht mehr, und die Tendenzen der Zeit verrieten sich schon auf dem Titelblatt. Nach dem Erscheinen von Diderots „La religieuse“ wurden „Mönchsintriguen“, „Pfaffen-, Nonnen- und Mönchsintriguen“, „Klostergeschichten“ zur Anlockung aufgeklärter Lesern gern angekündigt; aber einen wahren Männerstolz vor Thronen bewies jener Friedrich Christian Laufhard, hallischer Privatdozent, dann gemeiner Soldat und Spion, schließlich Pfarrvikar und Sprachlehrer, der folgendes Buch schrieb: „Leben und Taten des Rheingrafen Carl Magnus, den Josef II. auf zehn Jahre ins Gefängnis nach Königstein schickte, um da die Rechte der Untertanen und anderer Menschen respektieren zu lernen. Zur Warnung für alle winzigen Despoten, Leichtgläubige und Geschäftsmänner geschildert“ . . . Auch darin zeigten sich die aufklärerischen Tendenzen, daß eine gewisse Gleichmachung der Stände schon in den Titeln als Köder ausgeworfen wurde: ein „edler Taschenspieler“ wurde von C. F. W. C. Follenius dem Publikum vorgeführt, J. F. C. Abrecht verkündete mit wichtiger Miene die große Wahrheit: „Fürsten sind oft am unglücklichsten.“ Während der Einfluß fremder Literaturen verhältnismäßig gering ist und nur ganz vereinzelt die Einwirkung eines Cyrano de Bergerac, eines Gil Blas, auch wohl Rousseaus sich geltend macht, ist es die deutsch-patriotische Renaissance, die für den Buchtitel besonders bedeutungsvoll wurde. Schon von Gottsched einträchtig mit den Schweizern gefördert, dann von Männern aller Richtungen, Hamler, Lessing, Klopstock, Gleim, Wieland, Möser, Herder, Goethe, Bürger und vielen andern eifrig aufgenommen, seit Goethes „Goetz“ und dem Mitterstück von steigendem Einfluß, wußte die altdeutsche Renaissance, die so handgreiflich auf die Pracht und Kraft der eigenen Vergangenheit hinwies, bald Anhänger in den breiten Schichten der Lesewelt zu werben. Dies beweist nichts so deutlich, wie die Titel der neuen „historischen“ Romane. Wo waren nun die Alcibiades und Epaminondas, die Antife

und der Hellenismus geblieben, wie sie eben noch deutsche Herzen erquickt hatten? Scheu hatten sie sich vor den Sagen aus deutscher Vorzeit, vor den wahren deutschen tragischen Rittergeschichten geflüchtet, und an ihre Stelle traten rasselnden Schrittes Ludwig der Springer, Graf von Thüringen, Heinrich der Eisenke, Graf von Holstein, Otto der Schütz, Junker von Hessen, von einem langen, langen Gesolge heimischer Ritter und Fürsten und „huldreicher“ Frauen, wie Jakobine von Bayern, Gräfin von Holland oder Frau Sigbritte und ihrer schönen Tochter, begleitet, just so wie Kaspar der Torringer und Otto von Wittelsbach die Bretter, die die Welt bedeuteten, erheben machten. Wäre man etwa geneigt, die Associationen, die das Publikum an solche Belebung der Vergangenheit knüpfte, zu überschätzen, so braucht man nur einen Blick auf jene Literatur zu werfen, die in direktem Zusammenhang mit der deutschen Ritterrenaissance, stark beeinflusst von der englischen „Schule des Schreckens“, gedieh, nämlich auf die Räuber-, Gespenster- und Geisterepik und die übrige nach Stoff, Technik und Tendenz wieder mit dieser eng verwachsene Unterhaltungsliteratur. Verhältnismäßig am harmlosesten muten diese Buchtitel noch an, wenn sie, was ja ihr Zweck war, das Schauerliche in den Vordergrund rückten, wenn sie also Blutgerüst, Seeräuberkönigin, Coronato den Schrecklichen, das Haupt der Bravos, wahnsinnige Könige, die Hölle auf Erden, den Bund der Schrecklichen, den Dolch im Busen der Freunde, die schrecklichen Blutsgenossen der Finsternis, den Brautfuß auf dem Grabe oder die Trauung um Mitternacht zu ihrem eisernen Bestand zählten, wenn sie Selbstmörderbiographien, Biographien der Wahnsinnigen verhiessen, wenn — oft zu ganz löblichem sozialem Zweck — Reisen durch die Höhlen des Unglücks und die Gemächer des Sammers unternommen wurden, wenn der Gespensterglauben in jeder Form, von rationalistisch-aufklärerischer und wikelnder Überlegenheit bis zu allen Schauern des Geheimnisvollen, ausgenutzt wurde, wobei der Name von Schillers „Geisterseher“ natürlich gern ge- und mißbraucht wurde. Der bloße Eigenname ohne Zusatz konnte natürlich diesen weiterschweifigen und groben Inhaltsangaben nicht genügen, und so gern man den Titel des erfolgreichsten der Räuberromane, des „Rinaldo Rinaldini“, ausschrotete, so

wenig ahmte man August Vulpinus darin nach, daß man es mit einem bloßen Glorioso, Armidoro oder Leontino genug sein ließ. Es bedurfte eben stärkerer Mittel, um die Leser das Gruseln zu lehren. Liebenswürdiger Josef Alois Gleich, der du unter dem Namen Dellarosa jene Ritter- und Räuberromane schriebst, wie sie in dem heiteren Schwank „Die Vorlesung bei der Hausmeisterin“ heute noch die Hörer ergötzen, skrupelloser Spätling eines abgehärteten Geschlechtes, was hast du unversucht gelassen, um deine Leser gleich beim Aufklappen deiner Bücher in die rechte Stimmung zu versetzen! Ob schon wir bereits (S. 71) eine kleine Auslese dieser Titel mitgeteilt haben, können wir es uns nicht versagen, noch einige dieser Titel, die so glücklich deutsches Rittertum mit allen Schrecken romanischen Banditenwesens vereinen, hierherzusetzen: Ridogar, Fürst der Hölle, oder die Teufelsbeschwörung in der Geisterburg; Albertine von Gallicien oder das Gespenst in der Totengruft; Astolfo der Guerilla-Hauptmann oder das unterirdische Blutgericht in Barcelona, Schreckensszenen aus dem spanischen Krieg; Astrubal der Löwenkopf oder die Riesenschlacht bei Wiener Neustadt; Azzo von Auenring oder das Gericht der Totenritter auf dem Niederberg; Drahomira mit dem Schlangenring oder die nächtlichen Wanderer in den Schreckensgefängnissen von Karlstein, eine Schauergeschichte; Dunkan der Höllendrache oder die gespenstige Felsenmutter auf Gutenstein; Eugen von Waldenhorst, der lebendig begrabene, oder Bruderhaß und Weibertreue, romantische Räubergeschichte; Mahomed der Eroberer oder die Totenbrücke in Konstantinopel, Liebes- und Greuelszenen aus blutbesleckter Zeit; Radomar der Leopard, Bundeshaupt der Flammenritter oder der Totentanz im Wiener Wald; die Schloßruine im Walde oder Graf Rinaldos fürchterliche Gestalt . . .

Man muß zugestehen, daß derartige Ankündigungen auch das sensationsklüsternde und denkschwache Lesegemüt zu befriedigen geeignet sind; aber ein Element, das doch dem Geschmack seiner Leser so sehr entsprochen hätte, das war durch den braven Gleich anerkanntenswerter Weise nicht in Anwendung gekommen. Das „Pikante“, das Zötchen schon auf dem Titelblatt, hatte er verschmäht, während es doch für viele seiner Vorgänger der erwünschteste Köder gewesen war. Um die

Wende des 18. und 19. Jahrhunderts etwa begann man sich mit den schönsten und merkwürdigsten Buhlerinnen der Zeit zu beschäftigen, Bekenntnisse einer Buhlerin herauszugeben, das Archiv der Liebe, des Genusses und der Weiblichkeit zu bereichern, Skizzen aus dem Leben galanter Damen heuchlerisch als Beiträge zur Kenntnis weiblicher Charaktere, Sitten, Empfindungen und Kunstgriffe auszugeben (Vulpinus), auch wohl eine „schöne Solotänzerin“ als vielversprechende Heldin eines Romans anzukündigen.

Im allgemeinen war man um jene Zeit zu einer ziemlich gleichmäßigen Schablone des Buchtitels herabgekommen: man setzte den Namen des Helden auf das Titelblatt und versah ihn mit einer möglichst viel sagenden Zutat. Man kann nicht sagen, daß der entscheidende Umschwung von den Romantikern ausging, obgleich der neue Feldruf „Romantisch“ auch von Autoren, die der romantischen Richtung fern standen, nun gern zur Anpreisung ihrer Ware verwertet wurde. Auch die Romantiker mit ihrer „Lucinde“, ihrem „Godwi“, „William Lovell“, „Franz Sternbalds Wanderungen“ usw. bewegten sich im allgemeinen in der ausgetretenen Bahn, höchstens daß hin und wieder, wie in Arnims „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin der Dolores. Eine wahre Geschichte zur lehrreichen Unterhaltung armer Fräulein“ archaisierende, in Brentanos „Geschichte vom braven Kasperl und schönen Annerl“ volkstümliche Versuche gemacht wurden. Eine Änderung trat erst dann ein, als man die bloße Familiengeschichte glücklich überwunden hatte, als man sich nicht mehr mit dem moralisierenden Lebensgang eines einzelnen Individuums begnügte, als man im Roman Lebensbilder ganzer Epochen, Stände, Klassen, Kreise nachzeichnen unternahm. Dies geschah vor der Revolution von 1848, noch bevor der Roman in der Hand des jungen Deutschlands zum Tendenzwerk wurde und im Gewand des „Romanes des Nebeneinander“ erschien. Je weiter die Weltbilder ausgriffen, die man zeichnen wollte, desto weiter wünschte man auch den Titel zu fassen. „Dichter und ihre Gefellen“ hatte Eichendorff vorgeführt, in den „Epigonen“ wollte Zimmermann die ganze Zeit abspiegeln. Ähnliches bezweckte Laube im „Jungen Europa“, Gukow in den „Rittern vom Geist“. Und immer mehr setzte sich die Mode durch, den

Lebenskreis, dem man sein Werk gewidmet hatte, schon im Titel zu umgrenzen. So wandte sich Heyse weitherzig allen „Kindern der Welt“, Spielhagen den „Problematischen Naturen“ zu, so berichtete die Hahn-Hahn „Aus der Gesellschaft“, und die Le-wald wanderte „Von Geschlecht zu Geschlecht“. Aber auch wenn man sich engere Grenzen zog, nahm man keinen Anstand, mit ausgestrecktem Finger auf den Stand oder die Klasse hinzuweisen, die man eben im Sinn hatte. „Soll und Haben“, „Die verlorene Handschrift“, „Auf der Höhe“, „Europäisches Sklavenleben“, „Hammer und Amboß“, „Im Paradiese“ sind in halb vergangener Zeit ebenso gut Belege für dieses Streben, wie „Die Betrogenen“, „Die Verkommenen“, „Die bunte Reihe“, „Die Alten und die Jungen“, „Die Poggenpuhls“ in unseren Tagen. Neben der Bezeichnung der Volksschicht kam man nunmehr noch auf andere Hülfsmittel, um dem Leser das, was er zu erwarten hatte, rasch vor Augen zu führen: ein bekanntes Lokal, ein Name, ein Datum, ein Sinnspruch erschienen nun als Buchtitel von teilweise nur kurzlebiger Wirksamkeit. „Nach Amerika“, „Unter dem Äquator“, „Sebastopol“, „Mena Sahib“, „1812“, „1813“, „Bravo rechts“, „O Du mein Österreich“ (in neuester Zeit) — solche Begriffe und Schlagworte, die einem jeden geläufig waren, machte sich nun auch die erzählende Literatur zu nütze; am geistreichsten hat wohl Willibald Alexis einer ganzen Epoche ihr berüchtigtes Wort „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“ als Etiketle angeheftet. Es konnte nicht fehlen, daß das Leihbibliotheksfutter, das noch vor 50 Jahren ohne Galgen und Rad, Moderdust und Kettengerassel sich nicht behelfen konnte, nunmehr allerhand nachdenkliche, großsprecherische und scheinbar tiefe Devisen sich aussuchte. „Um Szepter und Krone“, „Europäische Züge und Gegenzüge“ und ähnliche Titel sollten den Anschein politischer Bedeutung, überraschender Aufschlüsse über die feinsten Fäden der Zeitgeschichte erwecken. Mußte man aber schon auf politischen Schein verzichten, so suchte man zum wenigsten einen gnominischen, mehr oder weniger tief anmutenden Satz zum Titel. Gut die Hälfte aller Leihbibliotheksregale mußte mit sentenziös betitelten Büchern, wie „Auf dunklem Pfad“, „Aus eigener Kraft“, „Um ein Weib“, „Ins Leben verirrt“, „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht“ und vieles dergleichen mehr, an-

gefüllt sein. Nur so ganz naive und kritiklose Buchmacher wie Luise Mühlbach fanden es auch jetzt noch für gut, ihren historischen Puppen ganz persönliche Prägung zu geben und dem Leser vorzutäuschen, er befinde sich am Hofe Kaiser Josefs, Kaiser Leopolds, König Friedrichs und wer weiß, wo sonst noch. Der Eigenname als Buchtitel, von dem wir ja wissen, daß er nie ganz außer Gebrauch kam, fand als weiblicher Vorname bei einem Kreise weiblicher Schriftsteller neue Beliebtheit: nach dem unseligen Vorbild von Laurens „Mimili“ feierten nun die Geierwallis, Goldesses und deren Schwestern fröhliche Urständ.

In unseren Tagen sind die Titel durchweg einfacher und natürlicher als früher, doch gibt es auch noch genug sensationelle neben einigen wenigen humoristischen.

Es darf uns nicht wundern, wenn bei der ausgesprochenen Wichtigtuerei, in die der Buchtitel noch vor wenigen Jahrzehnten verfallen war, ein und der andere Autor, und gerade nicht der schlechteste, mit dem Leser ein wenig Verstecken spielte. Zu diesen zählt kein geringerer als Wilhelm Raabe, der es jenen ungemein schwer macht, die über Bücher zu sprechen lieben, von denen sie nur den Titel kennen. Was kann man aber über ein Buch sagen, das „Unseres Herrgotts Kanzlei“ oder „Abu Telfan“, „Der Schüdderump“ oder „Deutscher Mondschein“, „Horacker“, „Wunnigel“ oder „Das Horn von Wanza“ heißt? Nirgends die gemeine Deutlichkeit eines Aushängeschildes; Raabe verlangt, gelesen zu werden. (Wer sich liebt, liest ihn nicht nur einmal.) Gibt es also auch heute noch Autoren, die durch einen etwas weither geholten oder manierten Titel den Leser „irreführen“, die ihm wohl auch eine mehr oder weniger tiefe Frage vorlegen („Was will das werden?“ „Woher tönt dieser Mißklang durch die Welt?“), so sind wir von der Qual des Waschzetteltitels glücklich erlöst, und auch die Gedankensarmut, die sich an den Namen des Helden klammert, macht sich weniger geltend. Unsere westlichen und nördlichen Vorbilder haben uns knappe, präzise Titel gelehrt, die den Inhalt weder ausplaudern, noch verbergen und hin und wieder eine verständliche Allegorie zulassen. „Krieg und Frieden“, „Rom“, „Paris“, „Die Erde“, „Das Geld“, „Hunger“, „Auferstehung“ sind Titel, die für uns in ihrer Präzision maß-

gebend wurden. Einer der größten Meister der Namengebung, Konrad Ferdinand Meyer, reihte sich diesen fremden würdig an. Die Überschriften seiner Novellen zeichnen sich durch fast wunderbare Klarheit, Einfachheit und Treffsicherheit aus. Es ist, als wäre der Titel mit diesen Novellen organisch verbunden; nicht umschlößt er sie, nach einem Wort Goethes über den Namen, gleich einem Mantel, er schmiegt sich wie ein Gewand aufs feinste an ihre Formen. An solchen Mustern haben sich die Jungen gebildet: ohne Ruhmredigkeit kann man Titel, wie „Frau Sorge“, „Das Schädliche“, „Das tägliche Brot“, „Aus guter Familie“, „Werther der Jude“, „Der Grabenhäger“ und viele andere, zu den gelungensten rechnen, die sich von platter Inhaltsangabe ebenso entfernt halten, wie von manierierter Undeutlichkeit oder reklamehafter Weitschweifigkeit.

Über die Titel der Novellen Gottfried Kellers schreibt Georg Voh: Selbst wenn der Titel bloß aus den Namen des Helden besteht, wie in „Dietegen“, „Ursula“, „Regina“, so wissen wir mit diesem ersten Worte schon, das wir lesen, daß sich um diese Figur die folgenden Ereignisse gruppieren werden, und wenn der Eingang zuerst eine andere Figur als den Titelhelden bringt, so sind wir damit auch in bezug auf diese Figur in negativem Sinne unterrichtet; wir wissen, daß wir erst eine Nebenfigur vor uns haben. Gleichwertig steht daneben ein Sachtitel, wie ihn die „Verlocken“ tragen, während „Das Fähnlein der sieben Aufrechten“ Sache und Person zugleich bezeichnet. Offenbar ist aber der einfachste Titel vorzuziehen, auch wenn wir nie etwas vom Landvogt von Greifensee gehört und auch der Name Hadlaub uns unbekannt wäre und „Don Correa“ im Titel nicht schon spanische Färbung an sich trüge.

Noch bestimmter wird der Inhalt vorgeedeutet, wenn zwei Figuren im Titel erscheinen, deren gegenseitiges Verhältnis daneben irgendwie zum Ausdruck kommt, wie ein aufmerksamer Leser doch wohl von Beziehungen zwischen Mutter und Sohn zu hören erwartet, wenn er liest: „Frau Regel Amrain und ihr Jüngster.“ Der Held kann auch nach Stand und Charakter schon im Titel bezeichnet und mit einem Epitheton versehen sein, das uns weiterhin aufklärt, wie „Pankraz der Schmoller“, „Die drei gerechten Kammacher“, „Der Narr auf Manegg“,

die Geschichte „von einer törichten Jungfrau“ oder „die arme Baronin“. In die Atmosphäre der Geschichte führt uns der Titel der „Geisterseher“. Es muß aber vom praktischen Standpunkt aus betont werden, wie diese Unterscheidungen doch meist nur theoretischen Wert haben und jedenfalls für das erstmalige Lesen nicht gelten; selten deutet ein Titel den Inhalt so bestimmt vor, wie derjenige der „Geisterseher“, bei dem man unwillkürlich an Gespensterspuk denkt; im allgemeinen ist aber der Titel solange bloßes Wort und erhält erst dann seinen Sinn, wenn der Leser im Fortgang der Erzählung auf das Thema stößt.

Gruppieren sich die Ereignisse nicht um einen einzigen Helden, stehen mehrere Figuren gleichwertig nebeneinander in erster Reihe, dann übt ein symbolischer Titel am meisten noch eine einigende Wirkung aus wie in den „Mißbrauchten Liebesbriefen“, die das Thema im Titel enthalten, der freilich einem ersten Leser wenig sagen dürfte. Ebenso stellt Keller in „Kleider machen Leute“ das Hauptmotiv sofort im Titel heraus, der kunstvoll wiederholt sich durch die Novelle hindurchschlingt. Symbolisch ist ferner der Titel im „Schmied seines Glückes“, der durch die ganze Humoreske in Wortspielen und Wendungen immer wieder anklingt, um zuletzt wirklich noch in buchstäblichem Sinne an dem Helden in Erfüllung zu gehen. Im weitesten Sinne vordeutend und die Fabel schon in nuce enthaltend ist der Titel „Romeo und Julia auf dem Dorfe“; der Inhalt der Novelle ist uns damit in den Grundlinien bekannt, und Keller setzt das auch voraus, wenn er auf das Wissen um den symbolischen Titel Bezug nimmt.³⁾

H. Schobert (Baronin v. Bode) betitelt einen Roman: „Kinder der Geschiedenen“ und deutet dadurch das Problem an, das sie behandeln will.

Für humoristische Romane werden zuweilen altertümliche Titel gewählt, so z. B. „Leben, Meinungen und Wirken der Witwe Wetti Himmlisch, die ihre Laufbahn als Malermodell angefangen, geheiratet hat, langjährige Toilettefrau gewesen,

³⁾ Georg Lehmann: Studien zur Technik der Erzählung in den Novellen Gottfried Kellers. Inaugural-Dissertation. Ansbach, C. Brügel und Sohn, 1903. S. 10—13.

und jetzt von ihren Zinsen lebt. Von ihr selber eigenhändig niedergeschrieben.“ (Leipzig, 1907.)

Lessing sagt im 21. Stück seiner Hamburger Dramaturgie: „Ein Titel muß kein Küchenzettel sein. Je weniger er von dem Inhalt verrät, desto besser ist es. Dichter und Zuschauer finden ihre Rechnung dabei, und die Alten haben ihren Komödien selten andere als nichts sagende Titel gegeben. Ich kenne kaum drei oder vier, die den Hauptcharakter anzeigten oder etwas von der Intrigue verrieten. . . . Mancher Stümper hat zu einem schönen Titel eine schlechte Komödie gemacht und bloß des schönen Titels wegen.“

Wir wollen durchaus nicht die Forderung aufstellen, daß der Titel nichts sagend sein soll. Man hüte sich auch vor diesem Extrem. Der Titel soll nicht alles sagen, aber „etwas muß er doch sagen, gleichsam in die Richtung des Weges deuten, welchen der Verfasser den Leser zu führen gedenkt.“⁴⁾

Was schließlich den Namen des Verfassers betrifft, so ist die Frage, ob anonym oder pseudonym, in den meisten Fällen sehr einfach. Die Gründe, die früher zumeist für die pseudonyme oder anonyme Veröffentlichung maßgebend waren — die Stellung des Autors und die Gewagtheit des Inhalts — kommen jetzt in der Regel nicht mehr in betracht, zumal nichts so unbedeutend und nichts so gewagt ist, was nicht seinen Verleger und seine Leser fände. Pseudonyme werden zumeist nur mehr von denjenigen Schriftstellern beibehalten, die unter ihrem angenommenen Namen früher bekannt geworden sind. Man hat übrigens gerade in unserer Zeit die Erfahrung gemacht, daß anonyme Verfasser von Aufsehen erregenden Werken zumeist schon nach wenigen Wochen allgemein bekannt und in den illustrierten Blättern abkonterfeit werden. Es hat also in den meisten Fällen keinen Zweck, sich hinter der Anonymität oder einem Pseudonym zu verbergen. Zu tadeln aber ist es, wenn Schriftstellerinnen sich männliche Pseudonyme aneignen. Den Doktor und sonstige Titel (Hofrat und dergl.) kann ein Schriftsteller auf dem Titel seines Romans ruhig weglassen, denn die besten Romane rühren von Männern ohne solche Titel her.

⁴⁾ Spielhagen: Beiträge. S. 103.