



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Der Roman

**Keiter, Heinrich
Kellen, Tony**

Essen, 1908

3. Epos und Roman

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

den Roman als ein Spielzeug betrachten zu dürfen. Diesen gegenüber den Roman nach den Gesetzen der Dichtkunst zu betrachten, die Bedingungen, die an ihn, als an ein Kunstwerk, gestellt werden, aufzufuchen, ist die Aufgabe dieses Werkes.

Man soll die idealen Forderungen an den Roman nicht allzu hoch spannen. Der Roman ist kein homerisches Epos und kein Shakespearesches Drama. Es ist ein Prosawerk, und wenn man ihm auch einen hohen ästhetischen Wert wünschen mag, man könnte schon zufrieden sein, wenn die Tausende von Romanen, die in neuerer Zeit produziert werden, keinen anderen Fehler hätten, als daß sie nicht den höchsten Ansprüchen genügen. Deshalb wollen wir bei den Regeln, die wir in diesem Werke formulieren, nicht jede Ausnahme ausschließen, doch werden wir keinen Zweifel darüber lassen, daß die Romandichter, die für sich Milderungsgründe in Anspruch nehmen, nicht zu den Größten zu rechnen sind.

Wenn auch der Roman eine Kunstform ist, so wäre es doch unbillig, nur danach den geistigen Höhepunkt eines Kulturvolkes zu messen. Der Roman hat hauptsächlich nur Wert für die Gegenwart, als unterhaltende, bildende, zuweilen auch belehrende Lektüre für die Zeitgenossen. Nur wenige Romane behalten eine Bedeutung über ein oder zwei Menschenalter hinaus. Nach hundert Jahren werden die meisten der jetzt vielgelesenen Romane vergessen sein, und man wird höchstens noch einzelne derselben als Dokumente für die Literatur- und Kulturgeschichte aus dem Staub der Bibliotheken hervorholen.

3. Epos und Roman.

Der Lyriker schaut Zustände, der Epiker Gestalten, der Dramatiker die Zustände von Gestalten. Die extensive Seite repräsentiert der Epiker, die intensive der Lyriker, der Dramatiker beide, die eine durch die andere modifiziert⁸⁾.

Was das Verhältnis zwischen Roman und Epos betrifft, so kennzeichnet Wilhelm Wackernagel in seinem Werk *Poetik, Rhetorik und Stilistik*⁹⁾ die Übereinstimmungen und die Unterschiede wie folgt:

⁸⁾ Otto Ludwig: Werke. Leipzig, Max Hesse. 6. Band, S. 206

⁹⁾ 3. Auflage. Halle, Buchhandlung des Waisenhauses, 1906. S. 329 - 333.

Haupt- und Grundgesetz für den Roman wie für das Epos ist die Einheit, die Einheit in all ihren Abzweigungen und Spiegelungen: Einheit der Idee, Einheit des Verlaufes der Thatfachen, und worin sich diese vorzüglich kund thun wird, Einheit der Hauptperson und Einheit der Hauptbegebenheit, als des Punktes, in welchem alle etwa zerstreuten Radien des Verlaufes der Thatfachen sich zuletzt doch wieder vereinigen. Denn der Verlauf braucht sich hier so wenig als im Epos geradlinig zu entwickeln; ja der Roman liebt, wie die ausgebildete Epopöe, eine kunstreiche Verschlingung, er liebt Episoden, wenn nur der leitende Hauptfaden darüber nicht verloren geht. Die Odyssee bei ihrem Wechsel der Personen und des Lokales und bei ihrer episodischen Gliederung würde einen vollkommeneren Roman abgeben als die Iliade in ihrem zwar einfachen, aber doch nicht recht einheitlichen Verlaufe.

Die Wirklichkeit nun, die in solcher Weise vielgliedrig entfaltet und zugleich durch jene Einheiten wieder zusammengehalten wird, braucht, wie der Roman sich einmal ausgebildet hat, nicht in solcher Weise historisch zu sein, wie das vom Epos gefordert wird. Das Epos verlangt jedesmal einen sagenhaften Stoff: es muß immer entweder Sagen vortragen, oder wenn auch wahrhafte Geschichte, dann diese doch aufgefaßt in Art der Sage. Ebenso war es nun freilich auch in den ältesten Romanen: nicht bloß in denen, die nur profaische Auflösung von älteren Epopöen waren, sondern auch in den selbständigeren Originalschöpfungen, die zunächst auf sie folgten: auch diese lehnten sich immer an die volksmäßigen, sagenhaften Überlieferungen: so im 16. Jahrhundert der an Riesensagen Südfrankreichs sich anlehrende Roman Gargantua, den Rabelais bearbeitete; ebenso auch der Eulenspiegel und der Schwarzkünstler Johannes Faust: beides sind historische Personen, aber umgestaltet von der ausschmückenden Hand der Sage. Indessen war doch das Epos nur darum untergegangen und hatte sich nur darum in die profaische Form flüchten müssen, weil diejenige poetische Stimmung, auf welcher allein die Sage fußen kann, vom Volke gewichen war. Da konnte denn auch der Roman nicht länger sagenhaft bleiben, und es ward ein Vorrecht dieser neueren profaischen Epiker vor den früheren poetischen, daß ihnen freie und

willkürliche Erfindung gestattet ist. So willkürliche aber doch nicht, daß die Wirklichkeit, in deren Form der Romanschreiber seine Anschauungen kleidet, ganz frei und ohne Halt in der Luft schweben dürfte; sie muß immer noch einen Anschein von historischem Grund und Boden haben. Dieser historische Anschein kann aber von doppelter Art sein. Entweder erfindet der Verfasser alles, alle Personen und alle Begebenheiten, und gibt ihnen nur im allgemeinen eine historische Farbe, ein historisches Kostüm, verleiht ihnen nur den Lokalon einer gewissen Zeit und eines bestimmten Landes. Dies Kostüm ist sehr der Mode unterworfen: jetzt meistens gilt die jetzige Zeit, früher galt der skandinavische Norden, noch früher die Zeit der Kreuzzüge, des Faustrechtes, der heiligen Geme, und wie es sonst noch beliebt ward, das Mittelalter unheimlich zu betiteln, noch früher, wie in den Schäferromanen Salomon Geßners, jenes allerdings mehr geträumte, als historisch gewußte halbgoldene Zeitalter der Hirten und Hirtinnen in Arkadien. Oder aber man gibt dem Roman geradezu einen wirklich historischen Hintergrund und füllt oder vertieft diesen Hintergrund mehr oder weniger; man erfindet zwar die hauptsächlichsten Personen und die hauptsächlichsten Begebenheiten des Vordergrundes, aber man verflücht sie mit historisch gegebenen und in der wirklichen Geschichte bedeutsamen, mögen diese auch in dem Roman minder bedeutsam eingreifen. Solche halbhistorische Romane sind in England durch Walter Scott auf die Bahn gebracht worden; sie fanden zahlreiche deutsche Nachahmer, deren einige mit besonderem Beifall aufgenommen wurden. Man kann auch nicht leugnen, daß dies halbgeschichtliche Verfahren die Anschaulichkeit um ein Beträchtliches fördert und man mag, wenn man günstig urteilen will, in dem großen Beifall, den solche Romane gefunden haben und immer noch finden, einen erfreulichen Überrest des epischen Geistes erkennen, der einst alle Völker Europas und vor allem das deutsche beseelt hat. Wohl zu unterscheiden von diesen halbhistorischen Romanen sind die eigentlich historischen, wie sie bei uns im 17. Jahrhundert durch Daniel Raspar von Lohenstein, später wieder, im 18. Jahrhundert, durch August Gottlieb Meißner und Ignaz Aurelius Fessler aufgekomen sind, und wie sie später Luise Mühlbach mit wahrhaft erschreckender

Schreibseligkeit zu liefern pflegte. Solche Romane rücken insofern dicht an das Epos, als hier die Hauptpersonen selbst und alle Hauptbegebenheiten, wie z. B. Alkibiades bei Meißner, Alexander der Große bei Feßler, Arminius und Thusnelda bei Lohenstein historisch sind. Aber mit dichterischer Freiheit werden sowohl die historischen Nachrichten anders gewendet, als Lücken in denselben ergänzt. So wären denn solche Romane ihrem Wesen nach durchaus episch, und es ist nur die Schuld der Schriftsteller, daß sie ihren Vorteil nicht besser verstanden und benutzt haben: aber Lohenstein war dafür zu gelehrt und pedantisch, Feßler zu unklar und ungleichmäßig in sich selbst, Meißner endlich und manch andere zu flach.

Mit der Erlaubnis, den Stoff selbst zu erfinden, ist jedoch dem Romandichter eine Pflicht auferlegt, die sich unter den Anforderungen an die epische Kunst nicht in dem Maße geltend macht: die Pflicht einer sorgfältigen Charakteristik. Der Epiker, dem mit den Begebenheiten und den Namen seiner Personen auch die Charaktere derselben überliefert sind, und der von der Sage und der Geschichte her bei seinen Zuhörern einige Bekanntschaft mit denselben voraussetzen darf, ist deswegen auch der Pflicht und der Mühe überhoben, die Charaktere weitläufig zu entfalten: seine Sache ist nur, daß er die Personen ihrem Charakter gemäß handeln und reden lasse; und in dieser Beziehung genügt dem Epiker oft ein einziges Wort, eine einzige Tat. Anders im Roman. Da hier die Wirklichkeit ganz oder doch zum größten Teile eine erst erfundene zu sein pflegt, so bringt der Leser nicht die Erwartung mit, wie die Personen ihrem längst gegebenen und bekannten Charakter gemäß handeln und reden, sondern vielmehr die, welchen Charakter sie überhaupt erst zeigen werden. Der Romanschreiber muß also von Anfang bis Ende darauf bedacht sein, seine Personen durch Reden zu charakterisieren: Taten und Reden sind hier nicht, wie im Epos, bloß Ergebnisse des Charakters, sondern zugleich Mittel der Charakteristik. Aber auch wirklich durch Taten und Reden: der gemeinte Charakter muß sich lebendig und wirksam an den Personen selbst erweisen und in ihnen und durch sie. Es ist verfehlt, wenn man den Charakter abgelöst von dem, welchem er eigen ist, zum Gegenstande einer besonderen Darstellung macht; man

darf nicht sagen: Felix war gutmütig, aber schwach u. s. f., sondern man muß es dem Leser überlassen und es ihm überlassen können, aus der ganzen tätigen Erscheinung der Person sich gerade diesen Charakter zu entnehmen. Reden sind um vieles charakteristischer als Thaten. Es gibt Zeiten und Völker, wo man es in epischen Dichtungen liebt, den Verlauf der Begebenheiten mit einem beinahe überwiegenden Dialog zu begleiten. Noch um so mehr muß im Roman, wo die Charakteristik so viel wichtiger ist, die Anwendung charakterisierender Reden vorteilhaft erscheinen. In der That gibt es auch genug Romane, die ganz oder doch beinahe ganz in Dialogen abgefaßt sind und damit in das Gebiet des Dramas hinübergreifen, weshalb es denn auch für Büchhoffe ein leichtes gewesen ist, seinen Roman „Abällino“ späterhin in ein Drama zu verwandeln, wie es umgekehrt auch nicht sonderlich schwer sein würde, aus Goethes erstem Drama, dem Götz von Berlichingen, einen dialogischen Roman zu machen; ja er ist gewissermaßen schon ein solcher. In andern Romanen tritt an die Stelle des Zwiegesprächs eine Formgebung, die damit verwandt, die auch dramatischer Art ist, die aber vom Drama mehr nur das lyrische Element, die Fixierung einzelner lyrischen Zustände festhält: das ist die Form der Briefe und die des Tagebuches, wie sie in Goethes Werther vereinigt erscheinen. Ebenfalls dramatischer Art ist diese Form insofern, als eine Reihe von Briefen einem Dialog gleichkommt: sollten sie auch, wie im Werther, alle von einer und derselben Person sein, so ist es doch nur eine Reihe von Fragen ohne Antworten und von Antworten ohne Fragen, zu denen man sich aber die Antworten und die Fragen gar wohl ergänzen kann; also die eine Hälfte eines Dialogs, dessen andere Hälfte sich von selbst versteht. Und die Selbstgespräche in einem Tagebuche stehen ganz gleich den Selbstgesprächen, den Monologen eines Dramas: es sind eben Gespräche, die man mit sich selber führt; man wird von der Leidenschaft so außer sich gesetzt, daß ein leidenschaftlicher Monolog, wenn auch nicht die Form, doch Wesen und Gehalt eines Dialoges hat. Aber es überwiegt bei dieser Auffassung und Darstellung des Romanstoffes das Individuell-Lyrische; darum taugt auch eine solche Form recht eigentlich zum Ausdrucke einer von Moment zu Moment neu

aufgeregten Empfindung, und sie hat von jeher ihre Anwendung besonders in solchen Romanen gefunden, die man sentimentale oder empfindsame nennt: an ihrer Spitze steht Goethes Werther.

Bei der Epopöe erweist sich als eine notwendige Folge ihrer sagenhaften Natur die Ausschließung des Komischen; es erweist sich, daß jedes komische Epos von vornherein eine mißglückte Unternehmung ist. Für den Roman, der sich einmal von jener ersten Grundforderung der sagenhaften Natur freigemacht hat, gelten natürlich auch nicht die weiteren Folgen derselben; er braucht nicht sagenhaft zu sein, es steht ihm also auch das weite Gebiet des Komischen offen. Das Epos ruht so sehr mit beiden Füßen in der Einbildung, daß es einen fortgesetzten Widerspruch des Gefühles und des Verstandes, die Laune und den Spott nicht als herrschenden Charakter der ganzen Dichtung dulden mag. Am Roman dagegen hat vermittlest der verständigen Form der Prosa der Verstand einen solchen Anteil genommen, und das Gefühl ist durch die hier bedeutsamere Charakteristik zu solcher Wichtigkeit gelangt, daß sich beide wohl auch in ihren Widersprüchen können geltend machen, daß im Roman Spott und Laune zulässig sind, samt den Steigerungen und Beredlungen derselben, Ironie und Humor. Man nennt all dergleichen Romane im allgemeinen komische, während dann wieder insbesondere diejenigen komisch heißen, in denen die Wirklichkeit unter dem Lachen des Gefühls mit Laune angeschaut wird, und mehr mit Laune als mit Spott. überwiegt dagegen der Spott, der lachende Verdruß des Verstandes, so heißt der Roman ein satirischer. Und so bilden denn auch die humoristischen wieder eine besondere Klasse. Diese letzteren zeichnen sich vor den übrigen komischen und überhaupt vor allen Romanen durch die große Einfachheit aus, durch den Mangel an Verwicklung, der ihrer geschichtlichen Wirklichkeit eigen zu sein pflegt. Führt man „Noricks empfindsame Reise“ von Sterne, führt man die humoristischen Romane von Jean Paul auf den eigentlichen historischen Kern zurück, wie wenig bleibt da, wie wenige Begebenheiten, und in welcher einfachen Verknüpfung! Aber der Humor braucht nicht mehr, ja ein Mehreres würde ihm nur hinderlich sein. Denn eine größere Zahl und eine reichere

und buntere Verwicklung der Begebenheiten würde die Produktion wie die Reproduktion innerhalb der angeschauten Wirklichkeit festbannen, während gerade der Humor sich über sie aufzuschwingen strebt; er braucht und faßt aus ihr nur einige wenige Punkte ins Auge und knüpft an diese ein reiches Gewebe. Spott und Laune sind nicht so mit wenigem zufrieden; sie verlangen immer neue und neue Situationen, die ihren Widerspruch reizen, denn Laune ist ja nur das Lachen der Sentimentalität; die Sentimentalität wird aber niemals in so nachhaltige Bewegung versetzt wie das Gemüt; deshalb bedarf auch die Laune einen öfter wiederholten Anstoß als der Humor, das wehmütige Lächeln des Gemütes.

In den satirischen Romanen macht sich der Verstand in höherem Grade geltend, als ihm das jemals in einer Epopöe würde verstattet sein. Gleichwohl macht er sich niemals so ausschließlich geltend, daß nicht auch das Gefühl mit seiner Laune hineinspielen sollte. Und so ist auch hier dem Roman immer noch in prosaischer Form ein poetischer Gehalt gesichert. Erst in den eigentlich didaktischen Romanen sehen wir alle Poesie gänzlich beiseite geschoben, in solchen Romanen, mit denen es ganz eigentlich nur auf Belehrung des Verstandes abgesehen ist, in denen eine geschichtliche Wirklichkeit nur darum erzählt wird, um damit irgend eine philosophische oder moralische oder politische Tendenz oder dergleichen in lehrhafter Weise zu verfolgen. In solchen Romanen (Deutschland ist zu allen Zeiten reich daran gewesen, im 17. wie im 18. Jahrhundert: ich erinnere an Friedrich Heinrich Jacobis „Woldemar“) hat die prosaische Form über das epische und poetische Wesen einen vollständigen Sieg davon getragen: denn die Einbildung ist hier ganz zur Dienerin des Verstandes, die angeschaute Wirklichkeit ganz zum bloßen Werkzeug ihrer Lehren herabgesetzt. Gewonnen hat man damit nicht viel, so wenig als mit dem didaktischen Epos. Im didaktischen Epos erscheint das didaktische Element nur unpaßlich für die poetische Darstellung, und im didaktischen Romane das epische Element unpaßlich für die prosaische; einem didaktischen Epiker möchte man am liebsten die Lehre, einem didaktischen Romaneschreiber am liebsten die epische Wirklichkeit schenken, an welcher er lehrt.

Es gibt nun noch ein oder zwei Unterarten vom Roman, die sich zu dem, was gewöhnlich Roman heißt, ziemlich ebenso verhalten, wie die poetische Erzählung zur Epopöe. Es sind das die Erzählung und die Novelle.

Die poetische Erzählung unterscheidet sich darin von der Epopöe, daß jener ein kleinerer Umfang, eine geringere Verwickelung, ein leichterer Inhalt eigen ist, daß ihre epische Wirklichkeit keine sagenhafte zu sein braucht und sogar erst vom Dichter erfunden sein kann, daß sie endlich deshalb Laune und Spott beinahe mit Vorliebe in sich aufnimmt. So vielseitig ausgebildet ist nun freilich der Unterschied zwischen der prosaischen Erzählung und dem Romane nicht. Denn schon der Roman bedarf keines sagenhaften Bodens, er kann aus Anschauungen der Gegenwart und aus einer frei schöpfenden und erfindenden Phantasie hervorgehen, und Spott und Laune, Ironie und Humor können auch seine Darstellung von Anfang bis zu Ende begleiten. Es bleibt daher nur dieser eine Umstand, daß die prosaische Erzählung in sich einfacher und minder verwickelt und von geringerem Umfange sei als der Roman. Und damit ist allerdings keine sonderlich scharfe Trennungslinie gezogen: denn verschiedene Personen und Zeiten haben für das Mehr oder Minder der Verwickelung und Ausdehnung auch einen verschiedenen Maßstab. Zudem halten auch Verwickelung und Ausdehnung nicht immer gleichen Schritt: es gibt erzählende Prosawerke, die in sich so kurz sind, äußerlich aber so lang und breit, daß man sie aus dem einen Grunde Erzählungen nennen könnte und aus dem andern Romane: so die humoristischen Erzählungen Jean Pauls; und umgekehrt liegt nicht selten in dem geringsten Umfange, wie ihn nur die sogenannten Erzählungen haben, eine Fülle des Inhalts, die für den weitläufigsten Roman hinreichen würde: Beispiel die Novellen des Cervantes. Daher herrscht denn auch unter den Schriftstellern wie im Publikum eine beständige Unsicherheit im Gebrauche dieser Namen.

Gebrauchlicher übrigens als die Benennung Erzählung ist eine von den Italienern und Spaniern entlehnte: *Novelle* (*novella, novela*). Und nicht selten wird in der Theorie wie in der Praxis ein Unterschied zwischen beiden gemacht und zwar in folgender Weise. Eine Erzählung, die ruhig vorwärts

schreitet, den Verlauf der Begebenheiten beim allerersten Anfange beginnt und ihn in möglichst geradem Gange bis zum letzten Ende vollständig ausführt, eine solche gänzlich und rein epische Erzählung nennt man dann auch eine Erzählung. Nimmt dagegen die Darstellung einen mehr dramatisch bewegten Charakter an, verweilt sie nur bei den bedeutsameren und wichtigeren Situationen, zeigt sie ihren Helden gleich beim ersten Auftreten, so daß er durch Handeln und Leiden eine volle und gespannte Teilnahme in Anspruch nimmt, und bricht sie ab, wenn das Wesentliche geschehen und vollbracht ist, so daß sich der Leser das Mindertwesentliche, das noch übrig bleibt, in eigenen Gedanken hinzu ergänzen kann: ist die Erzählung so beschaffen, so heißt sie eine Novelle. Eine Erzählung wird also z. B. damit beginnen, daß der Held von Vater und Mutter Abschied nimmt und in die Fremde zieht, und wird endigen mit dem Gastmahl und dem Tanz bei seiner Hochzeit; eine Novelle dagegen zeigt ihn, sowie sie anhebt, etwa gleich mitten in der Wanderung, weit fort in der Fremde, gleich in allerlei Reiseabenteuern, und sie ist schon fertig, sowie jeder sieht, daß es zu einer Hochzeit kommen müsse, aber bis zur Hochzeit selbst geht sie gerade nicht fort. Dieser Unterschied wäre ganz gut, und man müßte ihn billigen, wenn er nur durchzuführen wäre. Aber so scharf sondern sich die beiden Arten der Darstellung nicht überall; man bedürfte dann eigentlich noch einiger Unter-Unterschiede, zur vollständigen Klassifikation würden noch novellenartige Erzählungen und erzählungsartige Novellen gehören. Zudem erscheint dieser Gegensatz auch insofern noch willkürlich, als er weder in dem Worte Erzählung, noch in dem Worte Novelle irgendwie sprachlich begründet ist. Die Italiener haben seit dem Ende des 13. Jahrhunderts, wo diese Gattung der Literatur bei ihnen beginnt, alle und jedwede erzählende Prosa, sobald man meinte, damit etwas bisher noch nicht Erzähltes oder nicht so Erzähltes zu berichten, und sobald der Umfang ein eng begrenzter, selbst wenn er der allergeringste war, novella genannt, d. h. eine kleine Neuigkeit. Novelle bedeutet mithin so viel als Anekdote, und Anekdote hat ja auch ursprünglich ganz denselben Sinn und bezeichnet eine noch nicht herausgegebene, noch unbekannte, neue Geschichte.

Alle und jede eng begrenzte erzählende Prosa, auch die eigentlich historische, kann also mit dem Namen *Novelle* belegt werden. So enthält die älteste italienische Novellen-sammlung, die noch dem 13. Jahrhundert angehörenden *Centonovelle antiche*, unter andern eine ganze Menge solcher Stücke, die wir historische Anekdoten nennen würden, einzelne Taten und Reden von bedeutenden Personen des Mittelalters, die oft nur wenige Zeilen umfassen. Erst über ein halbes Jahrhundert später gelangte die italienische Novelle durch Boccaccios „*Decamerone*“ zu einer größeren Kunst der ausführlichen Darstellung und wandte sich zugleich beinahe gänzlich von dem eigentlich Historischen ab. Aber wohl zu merken: erfunden hat Boccaccio keine einzige seiner hundert Geschichten, sie haben alle, wenn nicht historische, dann immer sagenhafte Natur, die Darstellung hält sich in allen samt und sonders in der episch ausführlicheren Weise jener sogenannten Erzählungen, und gleichwohl nennt er alle Novellen. Und ebenso sind die spanischen Novellen beschaffen, z. B. die von Cervantes; auch sie würden nach jener Theorie Erzählungen zu nennen sein. Nur darin weicht Cervantes von Boccaccio ab, daß er den Inhalt seiner Novellen wohl größtenteils schon selber erfunden hat: er lebte aber auch in einer Zeit, wo in Spanien wie in andern Ländern das Epos und mit ihm die sagenhafte Richtung der Literatur längst abgestorben war. Nach all diesem ist es nichts als eine pure Willkürlichkeit, wenn wir nun die Sache geradezu auf den Kopf stellen wollen — und Erzählungen der Art, wie sie bei den Italienern und Spaniern Novellen heißen, Erzählungen nennen, solche aber, wie jene eigentlich gar nicht gekannt haben, gerade solche nur Novellen mit diesem italienischen und spanischen Namen. Der ganze Unterschied ist erfunden, wie jener zwischen Ballade und Romanze.

Noch mag, mehr als eine historische Notiz, bemerkt werden, wie man zuweilen Romane aus mehreren in sich abgeschlossenen, aber unter einander zusammenhängenden Novellen zusammengesetzt hat. Es gibt dergleichen Romane von Steffens, z. B. „*Die Familien Walseth und Leith*“ (1827) und „*Die vier Norweger*“ (1828); er hat dafür den Namen *Novellenzyklus* erfunden. Da hier das Ganze des Romans aus einer Reihe einzelner Novellen erwächst, so ist

damit wenigstens das wieder bestätigt, daß sich die Erzählung oder Novelle vom Roman unterscheidet durch ihre Einfachheit oder Kürze, oder mit andern Worten, daß sich die Novelle zum Roman verhalte, wie die epische Rhapsodie zur Epopöe.

4. Die verschiedenen Arten der Romane.

Dem Stoffe nach unterscheidet man

1. den historischen Roman (mit geschichtlichem Stoffe oder Hintergrunde), der sich zum biographischen Roman gestaltet, wenn er das Leben einer bedeutenden historischen Persönlichkeit zur Grundlage hat.

2. den Zeitroman oder sozialen Roman, der Kulturzustände und Kulturfragen der Gegenwart behandelt.

3. den Familienroman, der in das Privatleben und zwar entweder als Salonroman in das der höheren Stände oder als Volksroman und Dorfgeschichte in das der unteren Volksklassen einführt.

4. den Reise- und Seeroman und die Robinsonade (ethnographischer, exotischer Roman), der seiner Natur nach durchweg auch Abenteuerroman ist, und den wissenschaftlichen Roman, der nach Art der Vernefschen Romane wissenschaftliche Kenntnisse in ansprechender Form vermittelt.

Dies sind die Hauptabteilungen, denen sich einzelne andere Arten anschließen, die der Vergangenheit angehören, wie die idyllischen Schäferromane (zu den Familienromanen gehörig) und die zu den Abenteuerromanen zu zählenden Räuberromane, die heutzutage meist nur mehr als Kolportageromane vorkommen.

Der Zeitroman ist ebenso wohl anzusehen als der naturwahrste Ausdruck dessen, was die jedesmalige Gegenwart erstrebt und verwirft, hofft und fürchtet, wie er wiederum zurückwirkt auf seine Zeit, und in die breiten Schichten der Leser neue Ideen einführt, die auf die Gestaltung der Zukunft mächtig einwirken.¹⁰⁾

¹⁰⁾ Karl Rehorn, a. a. O. S. 100.