



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Versuch einer Theorie des Romans und der Erzählkunst**

**Keiter, Heinrich**

**Paderborn, 1876**

**urn:nbn:de:hbz:466:1-15634**

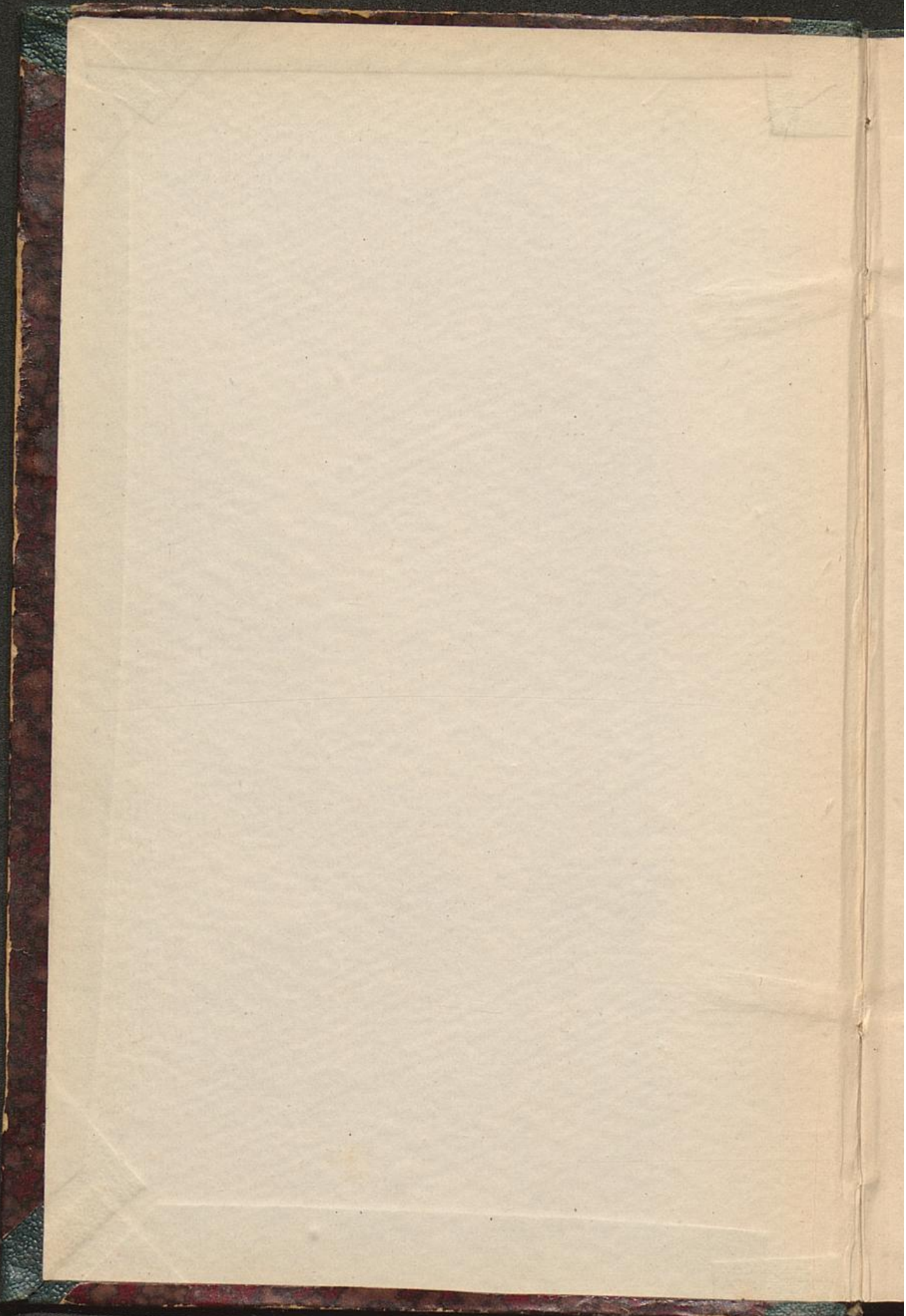


3

UNIVERSITÄT  
PADERBORN

20





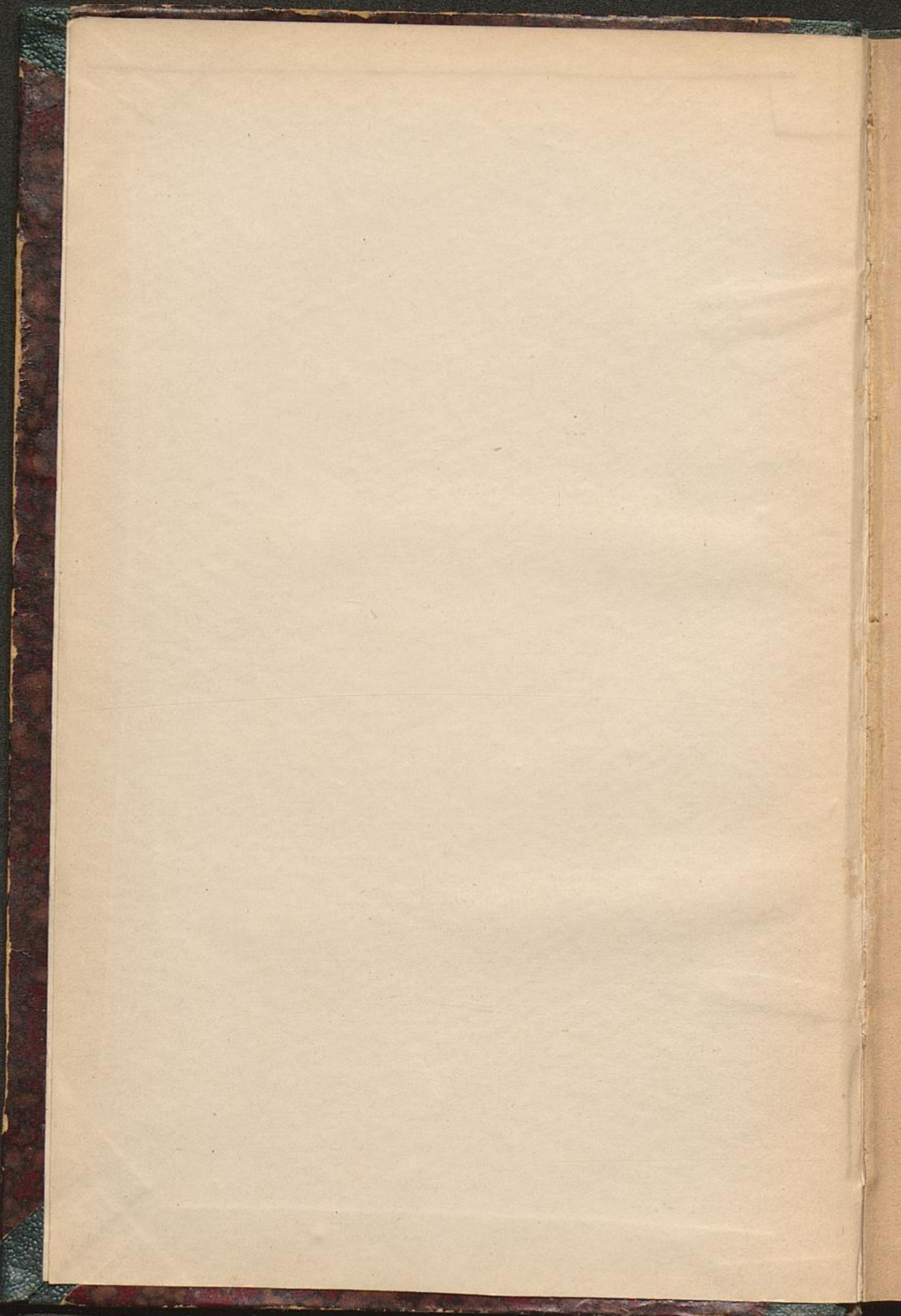


€ 7.50

3

38734







Versuch  
einer  
Theorie des Romans  
und der  
Erzählkunst

von  
Heinrich Keiter.

Mit einem orientirenden Vorworte

von  
F. Krehffig.

---

Paderborn.

Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.  
1876.



03  
M  
47920



14/3963



## Vorwort.

---

Es ist eine alte Wahrheit, daß man mit Theorien gegenüber dem Wirken lebendiger Kräfte nicht viel ausrichtet. Nicht nur daß sie selbstverständlich die Inspiration nicht ersetzen können; auch ihre negative Wirkung, ihre Macht im Zurückweisen des Verkehrten ist nichts weniger als zuverlässig. Immermann's Stoßseufzer über den unsterblichen Hanswurst der Thorheit und Geschmacklosigkeit, für den kein Grab tief genug ist, hat seit der letzten Wiedergeburt des alten Münchhausen seine Berechtigung nicht verloren. So gewaltig ist die Magie des Lebens, daß dessen rohste Anläufe oft genug hinreichen, die stolzeste Brustwehre des Gedankens wie ein Kartenshaus umzuwerfen. Wenigstens so weit es um die Beherrschung der Menge, um die Ausfüllung des Moments sich handelt. Das bedarf Angesichts gewisser Erscheinungen der Gegenwart so wenig des Beweises, als in jenen „classischen“ Tagen, da der große Abällino das Cassenstück war, während die Hören aus Mangel an Lesern eingehen mußten. Keine Brücke, kein Damm hilft gegen Hochwasser; und keine Mahnung des guten



Geschmack, der Vernunft, des Anstandes, kein Hinweis auf die Muster des Ideal-Schönen hält Stich, wenn dem gelangweilten Mißbehagen der Menge die Erlösung des, wie immer beschaffenen, wenn nur kitzelnden und „packenden“ Reizes sich bietet. Aber auch auf den unruhigsten Tag folgt endlich die gesegnete Stunde,

„wenn in der kleinen Zelle

„Die Lampe freundlich wieder brennt“,

die Stunde der Sammlung, in der wir auf die Stimme der prüfenden Erfahrung hören, die über den Ertrag des Tages Musterung hält und für die rechte Auswahl und den gehäuften Besitz mit klugem, bedächtigem Rathe zur Hand ist. Und für solche Stunden glaubt der Unterzeichnete das vorliegende Büchlein nachdenklichen Romanlesern mit gutem Gewissen empfehlen zu dürfen. Der Verfasser giebt sich schwerlich der Hoffnung hin, daß es seinen Ausführungen und Erinnerungen gelingen werde, die trübe Fluth geschmackloser, unvernünftiger und unsittlicher Romane, mit denen das unerbittliche Gesetz von Angebot und Nachfrage auch uns in Deutschland überschwemmt, auch nur um einen Tropfen zu mindern. Wer sich vor Lessing, vor Göthe und Schiller, vor Freytag, Spielhagen, Auerbach nicht schämt: warum sollte er sich vor Reiter geniren? Und auch für Leser, die nur zu mühelosem Genuß geneigt und beanlagt sind, ist das Büchlein nicht geschrieben. Es wird den Sensationsromanen keinen Abonnenten kosten. Wohl aber werden verständige, dem Nachdenken nicht abgeneigte Literaturfreunde ihre Freude haben an der Klarheit, dem gesunden Sinne, dem guten Geschmacke, der Sachkenntniß, mit welchen der Verfasser den Lebens- und Entwicklungs-Gesetzen



des Romanes, dieser charakteristischen und wirksamsten Dichtungsform unserer Epoche, nachspürt. Wir bitten, durch etwaige Bedenken gegen diese und jene der Definitionen, welche das Werkchen eröffnen, sich nicht beirren zu lassen. Der Schwerpunkt liegt nicht in ihnen, sondern in der Fülle geschmackvoller, oft überraschend feiner, immer durch concrete, lebendige Anschauungen getragenen Einzel-Ausführungen über die Aufgabe und die Kunstmittel des Romans, über die Tragweite seiner Bedeutung und über die Verirrungen, welche seine Wirkung gefährden. Der Ton des Verfassers ist ruhig, klar, bestimmt; sein Freimuth so maßvoll, sein Streben nach objectiver Erfassung des Gegenstandes so zweifellos, daß ihm unsere Theilnahme und Achtung auch da gesichert bleibt, wo vielleicht, z. B. in der Be- und Aburtheilung des historischen Romans oder in der Behandlung des Humors im Roman, die Zustimmung keine unbedingte sein kann. Reiters ästhetische Grundanschauungen wurzeln fest und sicher in den gesunden Ueberlieferungen unserer classischen Epoche; doch indem er dieselben gegenüber den Verirrungen des modernen Realismus mit Entschiedenheit vertritt, ist er weit entfernt, dessen Berechtigung innerhalb ihrer Grenzen zu verkennen. Der Sachkenner wird sich unter diesen wohl durchdachten und präcis vorgetragenen Urtheilen wie unter alten Freunden und Bekannten gern orientiren; strebsamen und urtheilsfähigen Dilettanten aber wird ersprießlichste Anregung geboten zum Besinnen über den Werth und die Natur der geistigen Erfrischungen und Leckerbissen, bei deren richtigen Auswahl die ästhetische und die sittliche Gesundheit und Reinlichkeit gleich stark betheilig ist. Inmitten einer täglich mehr ins Kraut schießenden Ueberpro-



duction ist solch ein Führer für den Einzelnen von leicht zu ermessenden Werthe. Möge er den bildungsfähigen und bildungslustigen, den für ästhetischen Genuß noch zugänglichen Romanlesern recht ausgiebig zu Gute kommen!

**F. Freyffig.**



## Inhalts-Verzeichniß.

	Seite
Vorwort von F. Kreyßig . . . . .	III—VI
Einleitung.	
Der Roman im Allgemeinen . . . . .	1

### Erster Abschnitt.

#### Der Inhalt.

Erstes Kapitel. Die Idee . . . . .	7
Zweites " Die Charaktere . . . . .	24
Drittes " Der Stoff . . . . .	56
Viertes " Zeit und Ort . . . . .	93
Fünftes " Der Bau der Handlung . . . . .	97

### Zweiter Abschnitt.

#### Die Form.

Einleitung . . . . .	119
Erstes Kapitel. Die Selbstständigkeit in der Erzählung .	124
Zweites " " " in Darstellung der Charaktere und des Seelenlebens . .	135
Drittes " Die Objectivität in Darstellung der Außen- welt . . . . .	161
Viertes " Die Objectivität in Darstellung der Zeit .	192
Fünftes " Handlung und Gespräche . . . . .	197
Sechstes " Die Erzählung. Der Stil . . . . .	214







## Einleitung.

### Der Roman im Allgemeinen.

Der Roman gehört der erzählenden Dichtkunst an. Unter erzählender Dichtkunst in weitestem Sinne versteht man den dichterisch gestalteten Bericht einer vergangenen Begebenheit. <sup>1)</sup> Dadurch, daß der Dichter die Begebenheit als vergangen, d. h. als fertig hinstellt, verliert sie den Schein der Freiheit, Selbstständigkeit und Unabhängigkeit, welchen jede geschehene Begebenheit an sich trägt. Sie wird eingefügt in den Complex von Ursachen, welcher die Geschehnisse der Individuen bestimmt; sie wird mithin nothwendig begründet in einem Vorhergegangenen und abhängig von gleichzeitig wirkenden Ursachen. Der Held ist daher kein energisch vorschreitender, entschiedener Character, sondern eine minder thätige Natur. Er kann von großer Willenskraft sein, aber die endliche Erreichung des vorgesteckten Zieles verdankt er nicht so sehr seiner eigenen Kraft, als dem Zusammenwirken günstiger Umstände. Der Held schwimmt gleichsam mit starkem Arme nicht gegen sondern mit dem Strom, steht nicht allein, sondern um ihn gruppieren sich zahlreiche Genossen. Weil nun auch diese ihre eigenen Interessen verfolgen und als Handelnde mit dem Ganzen verbunden werden, so

<sup>1)</sup> Vergl. Vischer, Aesthetik S. 865—871.



giebt die epische Dichtkunst eine Mannigfaltigkeit von Handlungen. Diese sind organisch unter einander verbunden, ordnen sich einer Hauptbegebenheit oder einem durchgehenden Streben unter und bilden so eine Einheit. Dadurch zieht die epische Poesie einen großen Theil der Menschheit in den Kreis ihrer Darstellung und giebt ein von Einheit durchwaltetes, umfassendes Kulturgemälde, ein Weltbild. Diesen ungeheuren Stoff stellt der Dichter ruhig fortschreitend, ohne irgend eine Lücke zu lassen, mit größter Anschaulichkeit, mit höchster Objectivität und Unparteilichkeit dar.

Die erste epische Dichtform dem Range nach ist die Epopöe. Dieselbe behandelt Begebenheiten, welche tief eingreifen in das Geschick der Menschheit oder eines einzelnen Volkes. Der Inhalt ist demnach ein höchst bedeutender: entweder ein kriegerischer, wenn es sich um nationale Fragen handelt, oder ein die höchsten geistigen Besitzthümer eines Volkes, wie die Religion, berührender. Aber auch in letzterm Falle wird meist der Inhalt in's Kriegerische übergehen. Die Menschheit oder ein ganzes Volk nimmt Antheil an den Ereignissen, und greift bestimmend ein in den Gang der Handlung. Somit giebt die Epopöe ein Weltbild, d. h. das umfassendste Kulturgemälde, welches der Poesie zu schaffen möglich ist. Die Hauptperson ist, wie es das Wesen der Epopöe bedingt, ein Held in des Wortes eigenster Bedeutung; auf dem Schlachtfelde, vor den Augen der Menschheit oder seines Volkes feiert er seine Triumphe. Er ist eine gefestigte, in sich abgeschlossene Persönlichkeit. Imponirend steht er vor allem Volke, als sein Führer in Kampf und Frieden, in Niederlage und Sieg. Solch ein Held ist Achill. Aber auch ein Muhamed, ein Luther kann Held einer Epopöe werden, weil an ihre Namen sich ungeheure Umwälzungen in der Geschichte der Völker heften.



Aus der Epopöe entwickelte sich das Epos, oder, wie die Neuzeit diese Dichtart nennt: die Erzählung. Hier werden Begebenheiten dargestellt, welche für die äußere Lage eines Individuums von umwälzender Bedeutung sind. Weltgeschichtliche Ereignisse finden, falls sie der Dichter hereinziehen will, nur insoweit Berücksichtigung, als sie auf das Leben Einzelner einwirken. In der Erzählung kommen die tausendfachen Verwicklungen zur Geltung, welche die äußere Lage eines Menschen umgestalten können. Der Held erscheint auch hier als ein in sich fertiger Mensch, dessen Inneres von den Ereignissen nicht bleibend berührt wird. Ein unvergleichliches Muster der Erzählung ist die „Odyssee.“

Aus dem Getriebe der Welt versetzt uns die Novelle in einen eng abgegrenzten Kreis der Gesellschaft. Nicht wichtige äußere Ereignisse wirken ein, sondern Verwicklungen, seelische und gesellschaftliche, lustige und traurige, wie sie aus dem engen Zusammenleben eines Kreises von Personen zu entstehen pflegen. Die Zahl der Personen ist gering, die Handlung wenig umfangreich, die Darstellung knapp. Im Ganzen darf man die Novelle der mündlichen Erzählung gleich achten, welchen Charakter ihr auch schon Boccaccio verliehen hat.

In diesen drei epischen Dichtarten erscheint der Mensch als eine nach allen Seiten ausgebildete Persönlichkeit. Der Dichter sucht durch seine Darstellung die im Menschen liegenden Eigenschaften zu entfalten. Er thut zu den Charakteren nichts hinzu, weil sie schon alles besitzen.

Entgegen diesen Formen ist es die Aufgabe des Roman's, die Seele des Menschen in ihrer Entwicklung und Umwandlung darzustellen. Er schildert uns die Entwicklung eines Individuums von ersten Ahnen, vom ersten Anfange des Strebens bis zur Erreichung des Zieles;



stellt dar, wie sich unter dem Einflusse des Lebens der Charakter eines Individuums herausbildet; stellt dar, wie das unklare Streben endlich ein bestimmtes Ziel findet; oder erschildert die gewaltigen Revolutionen, welche durch innere und äußere Einflüsse in der Seele des Menschen hervorgerufen werden, die Revolutionen, welche das Individuum entweder seinem Untergange, oder einem vor ähnlichen Stürmen gesicherten Dasein entgegenführen. So sind für den Roman die äußeren Ereignisse ein Mittel, die Seele eines Individuums voll und ganz herauszukehren. Indem der Dichter scheinbar nur das Ereigniß zum Gegenstand seiner Darstellung macht, zeigt er uns, welche Wirkungen die Außenwelt, verbunden mit der inneren Anlage der Person, auf die Seele des Individuums ausübt. Er führt uns ein in das Innerste des menschlichen Herzens, in das Werden und Wachsen des Geistes, in das Entstehen, Herrschen und Vergehen der Leidenschaften. Es giebt demnach zwei Arten von Romanen: die eine behandelt die Entwicklung, die andere die Umwandlung des menschlichen Geistes und Gemüthes.

Die Aufgabe des Roman's ist daher eine hohe, eine schwierige, eine echt dichterische. Denn wenn es nach Schillers Worten Aufgabe der Dichtkunst ist, der Menschheit ihren vollkommensten Ausdruck zu geben, und wenn die Epopöe diese Aufgabe am besten zu erfüllen vermag, so darf dem Roman, seiner Bedeutung nach, die erste Stelle hinter der Epopöe angewiesen werden. Was die Epopöe für eine Nation, das ist der Roman für das Individuum. Großes ist schon geleistet, noch Größeres dürfen wir von der Zukunft erwarten. Kleinliche Ereignisse bildeten den Inhalt der ersten Romane, jetzt finden die höchsten Fragen der Menschheit im Romane ihre dichterische Lösung. Nicht mehr verlegt



sich der Roman auf die nackt natürliche Darstellung der kleinen Misere des Alltagslebens; nicht mehr sucht er den Leser durch die grobsinnlichen Reize des Räuber- und Banditenlebens zu fesseln; nicht mehr schwankt er führerlos auf den tückischen Gewässern der Vergangenheit — nein, er zieht das ganze geistige Leben des Volkes heran; führt uns vor das Streben und Kämpfen der Ideen, das reiche unerschöpfliche Treiben der lebendigen Gegenwart. Nicht mehr den kleinen beschränkten Kreis einer bestimmten Menschenklasse führt er uns vor, sondern ein umfassendes Gemälde aller Abstufungen der Gesellschaft. Was den Höchsten befeelt, was den Niedrigsten leitet, bietet er uns in anschaulichster Weise. Darum kann Sacher-Masoch wenn auch mit einiger Uebertreibung sagen: „Die höchste Dichtungsart wird immer jene sein, in welcher uns der Dichter die Welt, Natur- und Menschenleben, am totalsten zu geben vermag, und dies ist für uns Moderne der Roman, das Epos der Gegenwart, das den Kreis seiner Darstellung so weit ausdehnen kann, wie es weder die Lyrik oder Dramatik vermocht hat. Nur im Roman kann der Dichter das ganze Leben umfassen, nur im Roman ist noch ein ganzes Kunstwerk, die vollkommene Verschmelzung von Idee und Realem möglich, alles Andere ist Stückwerk; was der Lyriker, Epiker, Satiriker, der beschreibende Dichter, der Didaktiker und Dramatiker Einzelnes leistet, der Erzähler vermag es als Ganzes zu geben, er entrollt uns Naturbilder, er läßt Menschen auftreten und reden und handeln wie der Dramatiker, er giebt uns ihre Stimmungen gleich dem Lyriker. Nichts Irdisches ist ihm unerreichbar, alles kann er in den Bereich seiner Darstellung ziehen, und die Sprache, auf einer Stufe angelangt, wo sie des Gängelbandes des Verses nicht mehr bedarf, giebt ihm Mittel der Darstellung und des Ausdruckes



an die Hand, wie sie weder dem Musiker noch dem Maler zu Gebote stehen.“ Aber noch ist Vieles zu thun, noch sind die Grenzen des Roman's nicht festgestellt; noch schwanken die Meinungen in Bezug auf die Anforderungen, welche man an den Roman als Kunstwerk zu stellen berechtigt ist, und noch sind viele Schriftsteller des Glaubens, den Roman als ein Spielzeug betrachten zu dürfen. Diesem gegenüber den Roman nach den Gesetzen der Dichtkunst zu betrachten; die Bedingungen, welche an ihn, als an ein Kunstwerk, gestellt werden, aufzusuchen, ist die Aufgabe dieses „Versuchs.“

Jedes Kunstwerk theilt sich für den Beurtheiler in Inhalt und Form. Der Inhalt ist in seltenen Fällen ganzes Eigenthum des Dichters; fast immer läßt sich (wie wir des Weitern noch sehen werden) auf dieses oder jenes als Ort der Entlehnung zurückweisen. Die Form dagegen kann dem Dichter Niemand streitig machen, weil sie ein Theil seines Selbst ist.

Unsere Untersuchung theilt sich demnach in zwei Theile, Inhalt und Form. Zum Inhalt sind zu rechnen:

- a) die Idee
  - b) die Charaktere
  - c) der Stoff
  - d) die Handlung
  - e) Zeit
  - f) Ort
- } der Handlung.

Zur Form:

- a) die Objectivität
    - 1) in der Erzählung
    - 2) in Darstellung der Charaktere und des Seelenlebens
    - 3) in Darstellung der Außenwelt
    - 4) " " " Zeit
  - b) die Darstellung der Handlung
  - c) Erzählung und Stil.
-



## Erster Abschnitt.

### Der Inhalt.

#### Erstes Kapitel.

##### Die Idee.

Wie alle Poesie so hat auch der Roman die Aufgabe, Geistiges zu veranschaulichen in sinnlichem Gewande und das Reale darzustellen im Lichte der Idee. Der Weg zur Idee ist demnach ein zweifacher: entweder findet der Dichter die Idee oder er gewinnt sie durch den Stoff.

Die Idee finden! Das Wort ist im eigentlichsten Sinne zu nehmen, denn in den meisten Fällen kommt nicht der Dichter zur Idee sondern die Idee zum Dichter!

Aber wie kommt sie zu ihm? Das weiß eben nur der Dichter zu sagen. Dem einen fällt sie wie ein Blitzstrahl in die ahnungslose Seele; dem anderen erscheint sie nach tiefen Studien und langem Sinnen, sie erhebt sich ihm aus einem formlosen Chaos in leuchtender Klarheit. Diesem ist sie zuerst ein dunkles Gefühl, das sich allmählig zur Schärfe des Gedankens emporarbeitet, jener endlich gewinnt sie als Resultat aus langjährigen Erfahrungen.

*Wißenschaftlich*



In allen diesen Fällen hängt die Findung der Idee vom „Naturzwang des Genies“<sup>1)</sup> ab; d. h. die Idee drängt sich dem Dichter gegen seinen Willen auf; er wird gleichsam gezwungen, sie aufzunehmen. Denn er handelt in dem Augenblick, wo er sie empfängt, nicht mehr freithätig, sondern steht unter dem Einflusse seines dichterischen Geistes.

Aber der Dichter kann die Idee auch mit geistiger Freiheit gewinnen. Er spürt ihr nach, bis er sie findet. Doch auch in diesem Falle zeigt sich ein Einfluß des dichterischen Naturzwanges. Im Innern des Dichters regt sich die Ahnung der Idee; aber sie ist nur noch Ahnung, sie ringt nach Klarheit — der Dichter hat noch keinen prägnanten Ausdruck für sie gefunden, sie ist ihm noch nicht reif genug hervorzutreten. Darum geht der Dichter aus, die Idee (eigentlich die Form der Idee) zu suchen, und eben dieses Suchen geschieht in geistiger Freiheit. Lange Zeit kann vergehen, viele Anläufe können gemacht werden, ehe der rechte Wurf gelingt. Oft kann „eine einzige und nicht immer wichtige Seite des Gegenstandes einladen, ihn zu bearbeiten, und erst unter der Arbeit selbst entwickelt sich Idee aus Idee.“<sup>2)</sup>

So fand Spielhagens weltchmerzzerzerriffenes Gemüth endlich einen prägnanten Ausdruck seiner Stimmung in einer bekannten Sentenz Goethe's und diese wurde Idee seines Romanes „Problematische Naturen.“ Die Zeitereignisse bewiesen dem beobachtenden Guzkow, daß der Katholizismus eine unermessliche Lebenskraft besitze, und es entstand „der Zauberer von Rom.“ Goethe schuf seinen „Meister“, als er den Höhepunkt seiner Entwicklung erreicht, als er gefunden

1) Wagner, Dichterschule S. 12.

2) Schiller an Körner.



hatte, daß harmonische Ausbildung des ganzen Menschen des Menschen höchstes Ziel sei, Freytag hatte das Glück des Volkes in der Arbeit erkannt: „Soll und Haben“ war die Frucht dieser Erkenntniß. Ein Anderer endlich beobachtete lange Jahre den Einfluß der Hegel'schen Philosophie auf das Leben — das Resultat war der Roman: „Eritis sicut Deus.“ Man gebe sich aber nun nicht der Meinung hin, daß der Dichter die Idee stets nur in Gestalt eines von der Wirklichkeit abgezogenen Gedankens empfinde — im Gegentheil wird der Dichter, sowie ihm die Idee auftaucht, nicht selten auch schon Theile der Handlung, wie: Umrisse hervorragender Personen, ja selbst schon einzelne bestimmte Scenen aus sich heraus schaffen. Manchmal wird er, noch ehe er die Idee in eine scharf umrissene Form gebracht, unwillkürlich schon einzelne Abschnitte der Handlung entwerfen, welche er später dem Ganzen einfügen kann.

Auch der Stoff kann sich dem Dichter bieten. Vielleicht ist es eine merkwürdige Begebenheit in der Geschichte der Völker, ein Zeitereigniß, ein großartiger kühner Charakter, ein eigenes Erlebnis. Einem solchen Stoffe muß dann der Dichter den ideellen Gehalt abzugewinnen suchen. So wurde Goethe (man erlaube das auch in vorliegendem Falle völlig zutreffende Beispiel) von der volksthümlichen Gestalt Faust's angezogen, sie poetisch zu behandeln. Aber in ihrer ursprünglichen Form war sie für den Dichter werthlos. Nun sehe man, welche großartige Umwandlung die Phantasie des Dichters mit dem gefundenen Stoffe vorgenommen. Wie ist der Grundgedanke der Faustsage: die Macht des Menschengesistes über Elemente und Geister zu einer erhabenen, welterschütternden Idee umgeschaffen. Aus dem Magier, der das Volk zu täuschen sich zur Aufgabe macht, wird der Repräsentant des titanischen, nimmer



rastenden, immer weiter strebenden, endlich in unendlicher Wissensgier sich selbst zerstörenden Menschengestirne! In welcher Weise in der Seele des Dichters dieser Proceß vor sich geht, das hat Freytag am Schauspieldichter sehr schön in seiner „Technik des Drama's“ geschildert und seine Darstellung paßt in dieser Beziehung auch auf den Romandichter: „In der Seele des Dichters gestaltet sich die Dichtung allmählig aus dem rohen Stoff, dem Bericht über irgend etwas Geschehenes. Zuerst treten einzelne Momente so lebhaft aus dem Zusammenhange mit anderen Ereignissen heraus, daß sie Veranlassung zur Umbildung des Stoffes werden. Diese Umbildung geht so vor sich, daß die lebhaft empfundene Hauptsache in ihrer die Menschenseele fesselnden, rührenden oder erschütternden Bedeutung aufgefaßt, von allem zufällig daran hängenden losgelöst und mit einzelnen ergänzenden Erfindungen in einen einheitlichen Causalnexuß gebracht wird. Die neue Einheit, welche dadurch entsteht, ist die Idee. Sie wird der Mittelpunkt, an welchen freie Erfindung wie in Strahlen anschießt, sie wirkt mit ähnlicher Gewalt, wie die geheimnißvolle Kraft der Krystallisation, durch sie wird Einheit der Handlung und Bedeutung der Charaktere, zuletzt der ganze Bau (der Dichtung) hervorgebracht.“ (S. 7.)

So muß auch der Romandichter den Gedanken, welcher den Erscheinungen der Welt und des Geistes zu Grunde liegt, erfassen, ihn weiter bilden und zur Idee erheben. — Hierbei entsteht die Frage nach den Eigenschaften, welche die Idee haben muß, und da möchten wohl die folgenden als die unerläßlichsten aufzustellen sein. Die Idee muß:

1. der dichterischen Behandlung fähig,
2. ihrer würdig,
3. eine allgemein menschliche,
4. eine gesunde sein.



**Die Idee muß der dichterischen Behandlung fähig sein.**

Alles was sich ohne Vermittlung der Phantasie an den Verstand wendet, ist von der Poesie ausgeschlossen. Abstracte Ideen, als solche, kann mithin der Roman nicht darstellen, er muß sie in reale verwandeln. So ist das Gottesbewußtsein eine abstracte Idee, welche nur der Philosoph zur Auffassung zu bringen vermag; der Dichter aber wandelt sie in die Idee des religiösen Bedürfnisses um, und so wird sie brauchbar für ihn. George Sand behandelt im „Spiridion“ die Umwandlung der religiösen Ueberzeugung in einem hochbegabten Menschen. Das ist eine gefährliche Aufgabe. Solche Umwandlungen können sich in hoch gebildeten Geistern nur durch Mitwirkung des Verstandes vollziehen, das Gefühl wird von untergeordneter Bedeutung sein. Ein Ueberwiegen der Reflexion, ein beständiges Abwägen des pro und contra ist unausbleiblich, d. h. die Poesie geht verloren. In der That zeigt das der genannte Roman. Die verstandesmäßige Entwicklung wiegt vor, die für die Poesie nothwendige Erregung durch das Gefühl wird vermist. Diese Idee ist also keine reale.

Die realste aller Ideen ist die Liebe, weil sie auf das Innigste mit dem Leben des Einzelnen wie der Gesammtheit zusammenhängt. Sie ist deshalb auch zu allen Zeiten und bei allen Völkern Hauptinhalt der Poesie geworden. Für den Roman ist sie von weittragendster Bedeutung, da sie, wie noch ausführlicher dargelegt werden soll, auf die Entwicklung und Umwandlung des Individuums großen Einfluß ausübt.

Gleichfalls reale Ideen sind die Ideen der Arbeit, des Volkswohls, der Bildung. Werthvoll für den Roman-



Dichter sind auch alle Conflict, die innerhalb des Lebens der Seele vor sich gehen, z. B. die Conflict zwischen Liebe und Ehre, Ehre und Pflicht, Pflicht und Liebe u. s. w., die schon unendlich oft behandelt sind, stets aber neu bleiben. Hier treten gleich reale und für ein bestimmtes Individuum höchst bedeutende Ideen in Widerstreit und rufen gewaltige Revolutionen hervor.

## II.

*Die Idee muß der dichterischen Behandlung würdig sein.*

Die Idee des Romanes muß bedeutend sein; muß sich hoch erheben über das Niveau des Alltäglichen, muß weite Aussichten eröffnen auf Welt und Menschheit. Sie muß die ganze Lebens- und Geisteskraft eines Menschen (des Helden) in Anspruch nehmen und durch ihn selbst die sonst theilnahmlose Menge begeistern können. Sie muß „kräftig sein, tüchtig, in sich abgeschlossen, damit sie den göttlichen Auftrag, productiv zu sein, erfülle“ (Goethe). Die bedeutende Idee aber erfüllt in doppelter Weise ihren „göttlichen“ Auftrag. Einmal, indem sie die Seele des Helden, ihres Trägers, mit aller Gewalt zu ergreifen und zu Thaten zu führen im Stande ist; zum andern, indem sie es dem Dichter, je nach dem Grade ihrer Bedeutung, leicht macht, das von der erzählenden Dichtkunst überhaupt geforderte Weltbild zu geben. Denn je bedeutender die Idee ist, um so mehr verwandte und ähnliche Ideen sowohl als auch entgegengesetzte wird sie finden. Ihre Strahlen werden sich nach den verschiedensten Seiten ausbreiten und alles mit ihrem Lichte erleuchten, und so wird der Dichter schon durch die Bedeutung der Idee gezwungen, ein weites Gebiet des Seins in den Kreis seiner Darstellung zu bringen.



Denn seine Aufgabe ist es ja, der Idee ihren vollständigsten Ausdruck zu geben.

Eine solche bedeutende, ja vielleicht die bedeutendste aller für den Roman brauchbaren Ideen ist die der allgemeinen Bildung, welche Goethe zum Mittelpunkte seines „Wilhelm Meister“, Immermann seiner „Epigonen“, Jean Paul seines „Titan“ machte. Diese Idee ist eine weltbewegende; denn an dem Gebäude der Bildung arbeitet die ganze Menschheit, arbeitet Vergangenheit und Gegenwart, arbeitet Hoch und Niedrig, und so muß in einem solchen Roman die ganze Menschheit, soweit sie auf den Einzelnen bezogen werden kann, zur Darstellung kommen. Diese Aufgabe ist aber, bei dem jetzigen Reichthume des Wissens, in ihrem ganzen Umfange für den modernen Dichter fast unlösbar.

Eine gleichfalls bedeutende Idee ist die der Arbeit, die aber weniger als die Idee allseitiger Bildung die ganze Menschheit in sich schließt. Wenn letztere Idee die Menschheit in allen ihren Verhältnissen, besonders in ihren größten und höchsten berührt, so beschränkt sich die erstere auf bestimmte Kreise der Gesellschaft. Weil aber Thätigkeit das Gesetz der Welt ist und jede Art der Arbeit nur eine andere Art der Erscheinung der Idee ist, so kann durch An- und Nebeneinanderreihung verschiedener Arten von Arbeit wohl ein vielumfassendes Bild entstehen, wie es Freytag's „Soll und Haben“ gibt, dem sich die „verlorene Handschrift“ anschließt. Alle diese Ideen erheben uns über das Kleinliche der Wirklichkeit. Sie führen uns ein in das Reich des Großen, Erhabenen, des Weltersehütternden.

Aber, könnte man einwenden, in den Romanen der Humoristen sucht man eine bedeutende Idee doch wohl vergebens? Allerdings scheint es so, und man wird sie in



der That in vielen sog. „humoristischen“ Romanen vermiffen; aber die Dichter derselben verdienen eben darum auch den Namen „Humoristen“ nicht; sie find bloße Komiker (Spaßmacher). Der humoristische Dichter behandelt stets eine hohe Idee, und erinnere ich in dieser Beziehung nur an Cervantes und Jean Paul.

Niedrige Ideen find, wie von der Kunst überhaupt, vom Romane besonders auszuschließen, weil er auf der Peripherie der Kunst steht und gar leicht ins Prosaische herabsinkt. Ich stehe nicht an, alle Dichtwerke, die auf das Prädicat „Roman“ Anspruch machen aber keine bedeutende Idee zum leuchtenden Mittelpunkte haben, als in ihrer ersten Bedingung verfehlt zu erklären. Unsere moderne Romanliteratur bietet in dieser Hinsicht viel Mittelmäßiges. Den meisten Romanen liegt entweder gar keine Idee unter, oder nur eine sehr spießbürgerliche Moral, die auch nur gewaltsam zum Vorschein kommt. Gewöhnlich geht es nach Schiller's bekanntem Spruche: Das Laster erbricht sich und die Tugend setzt sich (häufig sehr prätentios) zu Tische (wie bei Eugène Sue und Consorten). Fast immer ist es der Stoff, der diese Romane anziehend machen soll: Räubergeschichten, transatlantische Abenteuer, Criminalvorfälle aller (vornehmer und gemeiner) Art, lockere Geschichten mit pikantem Reiz aus den höheren Ständen u. s. w.

Recht fühlbar ist der Mangel einer Idee im „Simplicius“ und im „Gil Blas“. Schücking's „Schloß Dornegge,“ so reich an bedeutenden Gedanken im Einzelnen, zeigt in seiner Ganzheit eine erschreckliche Leere. In der That ist man am Ende des Romanes gedrängt zu fragen: aber weshalb ist dieser Roman geschrieben? Denn der Leser ist nicht im Stande, aus den interessanten Begebenheiten und Charakteren ein Facit zu ziehen. Aus anderen Romanen



hätte etwas werden können, wenn der Dichter es verstanden hätte, die verborgene Idee zu erfassen. So blieb sie in „Siegfried von Lindenberg“ unbenutzt.

Große Romandichter haben aber stets eine bedeutende Idee zum Mittelpunkte ihrer Romane gemacht. Die harmonische Ausbildung des ganzen Menschen ist, wie schon erwähnt, Idee des Goethe'schen Romanes, der „Epi-  
gonen“ von Immermann, des „Titan“ von Jean Paul, mit einiger Einschränkung auch von Keller's Roman „der grüne Heinrich“. Die Ausbildung des Charakters behandeln Bulwer's „Pelham“, Dincklage's „Tolle Geschichten“, Reuter's „Ut mine Stromtid“. Die Idee der materiellen Arbeit benutzte Spielhagen für „Hammer und Ambos“, Freytag für „Soll und Haben“, Francois für „die letzte Reckenburgerin“; die Idee der geistigen Arbeit dagegen Freytag für „die verlorene Handschrift“. Die Idee des Volkswohls wählte Bulwer für „Rienzi“, Spielhagen für „In Reih' und Glied“, und „die von Hohenstein“. Humanität ist der Grundgedanke von Auerbach's „Landhaus am Rhein“. Die Religion des Geistes findet ihren Ausdruck in Heyse's „Kinder der Welt“, der Katholizismus in seinen bedeutendsten Momenten in Gukow's „Zauberer von Rom“. Dieselbe Idee behandelt Bolanden in vielen seiner Romane, die Gräfin Hahn-Hahn in fast allen ihren neueren Werken. Die Umwandlung durch harte Schicksale veranschaulicht Goldsmith's „Landprediger“; die Heiligkeit der Ehe Goethe's „Wahlverwandtschaften“ und Auerbach's „Auf der Höhe“. Die Macht der Liebe bringen Goethe's „Werther“ und Brachvogel's „Falstaff“ zur Darstellung, die Folgen eines irregeleiteten Rechtsgefühls Kleist in „Michael Kohlhaas“.



## III.

**Die Idee muß eine allgemein menschliche sein.**

Der Leser muß an der Idee Antheil nehmen können; sie muß eine seinem, dem modernen Geiste verwandte sein. Sie darf der Anschauungs- und Gefühlsweise der Zeit nicht fremd geworden, sie muß ewig jung, stets wieder in neuer Gestalt darstellbar sein. Ein echter Roman wird daher seinen Werth behalten durch alle Zeiten. Romane, welche ephemere Ideen behandeln, Ideen, die von der wild bewegten Oberfläche des geistigen Wogen's der Gegenwart geschöpft sind, Ideen, welche verschwinden, sobald sich der Sturm gelegt, werden mit eingetretener Windstille vergessen werden. Häufig genug ist und wird der Roman für die Zwecke einer Partei — man denke an die Freidenker des vorigen, an die Ultramontanen dieses Jahrhunderts — mißbraucht; der Roman aber soll kein ersterbendes Echo der Gegenwart sein, sondern das Ewige, Geistige im Spiegel des Zeitlichen schauen lassen, wie die angeführten Romane es thun. Vergessen sind die zahlreichen Romane des vorigen Jahrhunderts, welche der Mode des Tages huldigten, den eben umlaufenden Ideen einen dichterischen Ausdruck zu geben bemüht waren. Vergessen sind auch mit Recht jene Romane, die den freigeistigen, oberflächlichen Ideen huldigten. Und vergessen wird man auch die Romane ultramontaner und liberaler Schriftsteller, welche die Zeitströmung benutzen, ihre Ansichten unter das Volk zu bringen. Aber dafür haben unsere Autoren eine andere Art von Romanen mit großem Eifer gepflegt: den historischen. Hier wird noch oft dem Leser zugemuthet, sich für Ideen zu erwärmen, die seinem Geiste durchaus fern liegen; an Gefühlen Antheil zu nehmen, die er als Moderner nicht mehr versteht, sich heimisch zu fühlen



in jener grauen Vergangenheit, die „geistig durchaus bedeutungslos ist“. (Gottschall.)

Nicht mit Unrecht verwirft daher Gottschall (National-Litteratur I. S. XXIV.) „die Behandlung alles nur antiquarisch Interessanten, aller abgethanen Fragen der Menschheit, alles Historischen, dem die unmittelbare Beziehung zur Gegenwart fehlt, das keinen Nerv unserer Zeit elektrisirt“, und mit Recht verlangt er vom Dichter, „daß er den Genius seiner Zeit in seinen Werken erfasse und widerspiegle.“ Und selbst der Verfasser von „die Ahnen“ gesteht mit Bezug auf die Vergangenheit: „Auch haben die alten Ahnen eine un-bequeme Bornehmheit; sie wenden dem modernen Enkel nur ein Gewisses von menschlichem Empfinden zu, sie gestatten ungern, lange in ihrer Gesellschaft zu verweilen.“ <sup>1)</sup>

#### IV.

##### Die Idee soll eine gesunde sein.

Sie soll nicht den anerkannten Principien der Gesellschaft widerstreben. Mag durch diese auch zeitweise ein krankhafter Zug gehen, so ist es nicht Aufgabe des Dichters, das Bild des kranken Zeitalters bloß zu fixiren, sondern ihm ein gesundes Gegenbild gegenüber zu stellen. Heinse stürzt in seinem „Ardinghello“ alle Gesetzgebung um, und will Gemeinschaft der Weiber und Güter eingeführt wissen, stellt sogar den Grundsatz auf: Nur die Gesundheit stecke die Grenze der Lust. Bulwer sucht in „Eugen Aram“ einen Mörder zu idealisiren, welcher durch seine That die Mittel zur Befriedigung seines Wissensdurstes erlangen wollte. Daß dieser gelehrte Mörder aber keine Gewissensbisse empfindet,

<sup>1)</sup> Vorrede zu „Ingo und Ingraban.“  
Reiter, Theorie des Romans.



ja die That hartnäckig leugnet, ist das Ungefunde. Dumas= fils bringt in vielen seiner Romane die demi-monde zur Darstellung und will beweisen, daß die Courtisane durch Liebe zu einem reinen Jüngling ihre eigene Reinheit sich zurückeroberet. Spielhagen hat seinen problematischen Naturen zu wenig gefestigte entgegengesetzt. Gutzkow zeigt in „Ritter vom Geiste“ nur Schatten, wo sind die Lichtseiten? Wenn aber der Dichter eine ungesunde Idee zum Gegenstande seiner Darstellung machen will, so muß aus dem Verlauf der Handlung diese Ungesundheit bis zur Evidenz hervorgehen und die Niederlage der ungesunden den Triumph der gesunden bilden. Dann muß der Dichter nicht allein die Krankheit schildern, sondern auch die Genesung. So behandelt Sacher=Masochs treffliche Novelle: „Venus im Pelz“ eine nicht allein ungesunde, sondern auch lächerliche Idee. Der Held findet nämlich den höchsten Genuß seiner Liebe darin, daß seine Geliebte ihn geistig und körperlich auf jede Weise martert. Das schöne Weib thut ihm denn auch den Gefallen und peitscht ihn weidlich. Schließlich aber sagt der Held zu seinem Freunde: „Die Kur war grausam, aber radical, und was die Hauptsache ist: ich bin gesund geworden.“ Mithin behandelt auch diese Novelle indirect eine gesunde Idee.

Die Idee soll gesund sein — ob aber die aus der gefundenen Idee herkommenden Handlungen mit dem eben herrschenden Sittengesetz übereinstimmen oder nicht, ist dabei ohne Einfluß. Nur die in diesen Handlungen sich verkörpernde Idee ist sittlich oder unsittlich. So ist Spielhagen von vielen Seiten angegriffen und seine Romane sind als unsittlich verschrien worden. Mit dem größten Unrecht, denn die seinen Romanen zu Grunde liegenden Ideen sind im höchsten Grade sittlich. Für Handlungen aber, die noth-



wendig aus der Idee hervorgehen oder den Gegensatz derselben bilden, ist der Dichter nicht verantwortlich. Es kommt nur darauf an, ob die Gesamttidee eine sittliche ist. Romane, welche es sich zum Ziel setzen, geradezu unsittliche Ideen ohne einen sittlichen Hintergrund zu behandeln, sind auch vom ästhetischen Standpunkt aus verwerflich. Ohne Zweifel ist z. B. die Ehe eine sowohl vom religiösen als vom socialen Standpunkte aus geheiligte Institution. Wer nun dem gegenüber das Evangelium schrankenloser Sinnlichkeit predigt (wie Schlegel in Lucinde), dessen Richtung ist eine unsittliche und verwerfliche.

Es erhebt sich jetzt die Frage: welche Ideen sind ihrem Wesen nach für den Roman brauchbar? Eine jede Idee, die fähig ist, das von der epischen Poesie überhaupt geforderte Weltbild zu geben. Daraus geht hervor, daß die Idee des Romans stets von culturhistorischer Bedeutung ist, ohne es aber sein zu wollen. Vielmehr ist sie mit dem geistigen Leben der Zeit, in welcher der Roman spielt, auf das Innigste verwachsen und dadurch wird die Darstellung eines Weltbildes möglich. So läßt sich Schloffer's Ausspruch begreifen, daß man aus den Romanen eines Volkes seine Geschichte schreiben könne.

So ist die Idee der Liebe ebenfalls für den Roman eine Idee von culturhistorischer Bedeutung, so wenig sie es auch zu sein scheint. Die Idee der Liebe ist ja innig mit dem Leben des Einzelnen und der Gesammtheit verwachsen; in dem Streben, das geliebte Wesen zu erringen, wird der Held in vielfache Beziehungen zur Außenwelt kommen und diese machen es dem Dichter möglich, ein umfassendes Bild zu geben. Ebenso die aus der Idee der Liebe zu folgernde Idee der Ehe. Zwar dreht sich das Familienleben des Einzelnen in einem engen Kreise — wenn aber ein Dichter sich zur Aufgabe gemacht hätte, die Idee der Ehe nach allen



Seiten hin zu beleuchten, so würde er den Palast und das Schloß, das Haus des Wohlhabenden und die Hütte des Armen, so würde er das Familienleben der Fürsten und des Adels, der Geldaristocratie, des Mittelstandes und des Armen in den Kreis seiner Darstellung ziehen müssen und so im Stande sein, dem Leser ein viel umfassendes Gemälde vorzuführen.

Von weitestem culturhistorischen Umfange ist die Idee der Bildung; einmal weil die Bildung über die ganze Welt zerstreut ist und die ganze Menschheit an dem „Wunderbau der modernen Cultur“ arbeitet; dann weil die Bildung des Individuums um so vielseitiger sein wird, je mehr es sich in der Welt bewegt. (So in Goethe's Wilhelm Meister.) Auch die religiösen, politischen und socialen Ideen wird jeder sofort als culturhistorische erkennen.

Die culturhistorische Idee des Romans kann aber eine individuelle oder eine allgemeine sein.

Unter individuellen Ideen verstehe ich solche, die nur für den Einzelnen Bedeutung haben, der Theilnahme der Gesammtheit aber ferner liegen. Hierher rechne ich die Idee der Bildung, der Arbeit, der Liebe u. s. w. Für diese Ideen kann sich immer nur der Einzelne begeistern; die Gesammtheit greift nicht bestimmend ein. Allgemeine Ideen sind solche, die nicht allein ein Individuum, sondern auch eine Menge erfassen, Ideen, durch welche der Held auch auf die Menge wirken kann. Zu diesen zählen die religiösen, politischen und socialen Ideen.

Wie hat sich nun der Dichter zur Idee zu stellen? Darf er sie mit denselben günstigen Augen betrachten, wie der Held es thut? Darf er sie als die bedeutendste Idee hinstellen und demgemäß alle übrigen zurücksetzen? Mit Nichten! Da würde er in einen Fehler verfallen, den gerade



er besonders zu vermeiden hat: er würde tendenziös. Tendenz ist die Sucht, eine Idee als die in ihrer Gattung einzig richtige darzustellen, die entgegengesetzten aber mit allen Mitteln zu verdunkeln. Oder auch: nur eine Idee, über deren Größe und Tragweite sich noch streiten läßt, in einseitiger Weise darzustellen, den verwandten gar keinen Raum zu lassen. Die hieraus folgende Schilderung kann recht gut Wahrheit enthalten — wohlgemerkt aber, nicht die ganze Wahrheit, und wer die halbe Wahrheit als die ganze hinstellt, ist ein Lügner. Solche Darstellungen bieten nur die Vorder- nicht aber auch die Rückseite und eben deshalb ist die Darstellung tendenziös. Der Leser wird getäuscht, weil das *audiat et altera pars* nicht beachtet ist. Die Nachteile, die durch ein solches Verfahren für den Dichter sowohl wie für sein Werk entspringen müssen, sind leicht zu erkennen. Er wird intolerant gegen gleichberechtigte Erscheinungen auf dem Gebiete des Geistes, dagegen blind für die Mängel seiner Idee; er wird weniger gewissenhaft in der Wahl seiner Mittel, er wird didactisch, lehrend, anstatt veranschaulichend.

Dem Wesen des Katholizismus entsprechend mußte sich bei den Katholiken der Tendenzroman zur höchsten Blüthe entfalten. Hier hat der Dichter einen festen, für ihn nie schwankenden Boden unter den Füßen, von dem aus er erfolgreich nach allen Seiten vordringen kann. In der italienischen Litteratur vertritt diese Richtung der Jesuitenpater Bresciani, der in seiner Dichtung: „Der Jude von Verona“ besonders die politischen Geheimbünde mit Erfolg in Verruf zu bringen suchte. Der spanischen Litteratur gehört Fernan Caballero an. Große Gewissenhaftigkeit und Vorurtheilslosigkeit kann man dieser streng katholischen Dame und gewandten Erzählerin eben nicht nachrühmen. In Deutschland



erwähne ich den talentvollen fanatischen Bolanden, der durch seine „Romane“ die „Geschichtsklügen“ offenbar zu machen bestrebt ist; ferner die Gräfin Hahn-Hahn, welche die katholische Idee sehr präventiös zur Schau trägt; endlich Laicus, der die Freimaurer verlästert, ohne sie zu kennen. Alle Romane dieser Autoren halten bei sonstigen unläugbaren Vorzügen „in ihrer tendenziösen Nuancirung einer ästhetischen Analyse nicht Stand.“<sup>1)</sup> Ebenjowenig aber auch die Tendenzromane der entgegengesetzten Richtung. Da hat Sacher-Masoch einen Roman geschrieben: „Die Ideale unserer Zeit.“ Er will darin zeigen, daß den Deutschen unserer Tage der Sinn für alles Höhere abhanden gekommen, daß dagegen äußerer Glanz, Reichthum und Genuß ihre Götter geworden, und führt zum Beweise ein staffagenreiches Panorama vor, welches mit der schwärzesten Tusche ausgeführt ist — denn die Tendenz verlangt es. Seine Personen sind allerdings elende Creaturen — aber nun zu behaupten, das seien die Repräsentanten des modernen Deutschthums, das ist eine unverzeihliche Kühnheit. Eine solche Einseitigkeit in der Darstellung der Idee -- und diese Einseitigkeit ist eine natürliche Folge der Tendenz — ist durchaus unkünstlerisch.

Denn der Dichter soll die Idee objectiv entwickeln. Er muß das Verhältniß untersuchen, in dem sie zu ähnlichen, verwandten und entgegengesetzten steht. Er wird sie neben ähnliche Ideen stellen müssen; er wird den Grad ihrer Verwandtschaft mit anderen Ideen, endlich die Existenzberechtigung seiner Idee den feindlichen gegenüber festzustellen suchen. Vernachlässigt er dies, so verfällt er in den Fehler vieler Romandichter des vorigen Jahrhunderts, die es nicht

<sup>1)</sup> Morrenberg, die kathol. Litteratur S. 4.



verstanden, eine Idee nach allen ihren Beziehungen zu erfassen und darzustellen. Sie schufen religiöse und philosophische Romane, in denen sich die Idee ewig in demselben Kreise bewegte. Unsere neueren besseren Romane zeigen in dieser Hinsicht einen entschiedenen Fortschritt.

Aber wenn auch der Dichter die Ideen objectiv entwickelt, werden trotzdem manche Romane, besonders alle, welche religiöse, politische und sociale Ideen behandeln — als tendenziös verschrien werden. In dieser Beziehung sind die Worte Kellers (Vorrede zu „der grüne Heinrich“) am Platze: „Ueber den eigentlichen Inhalt weiß ich nichts zu sagen, als daß man das Buch leider als ein Tendenzbuch wird ansehen können, während es in der That nur insofern ein solches ist, als es mit Absicht nichts verschweigt, was in den nothwendigen Kreis seines Stoffes gehört.“ Das kann man von Spielhagens Romanen sagen. Es scheint, als sei ihre Tendenz gegen den Adel, gegen die bestehende Ordnung der Gesellschaft gerichtet; in Wirklichkeit aber erhalten in seinen Romanen alle ihr Recht. Nirgend drängt sich die Tendenz herausfordernd in den Vordergrund; nirgend ist ihr zu Liebe auch nur das geringste ästhetische Gesetz geopfert. —

Je bedeutender die Idee ist, desto mehr Anhänger und Gegner wird sie finden. Die ersteren, welche bis dahin isolirt standen, werden in ihrer Anerkennung und Vertheidigung sich vereinigen, die anderen werden gegen sie ankämpfen. Auf welche Schwierigkeiten stößt nicht die sociale Idee in „In Reih' und Glied,“ Schwierigkeiten, die sich sowohl innerhalb der Idee wie außerhalb erheben. Gegen diese kämpft die Hauptidee. Ob sie siegreich aus dem Kampfe hervorgeht, hängt stets von der Idee selbst und den Umständen ab. Siegt sie, so kann der Dichter das Ende zu



einer Symbolisirung der Idee gestalten, wie es Auerbach in großartiger Weise in „das Landhaus am Rhein“ gethan hat. Die Idee der Humanität findet hier einen glänzenden Ausdruck in dem Kriege der Nordstaaten Amerika's gegen den Süden. Letzterer, der Vertheidiger der Sklaverei, muß unterliegen. So hat der Dichter den Kampf für das Ideal des Menschenthums auf den historischen Schauplatz übertragen und dort den Kampf ausfechten lassen.

Und darin liegt die erste Aufgabe des Romans. Entwicklung der Idee, Darstellung des Kampfes um das Dasein im Reiche des Geistes in sinnlichem Gewande. <sup>1)</sup>

## Zweites Kapitel.

### Die Charaktere.

Der Dichter kann nach den Gesetzen seiner Kunst Ideen nur zum Bewußtsein bringen, indem er der Idee einen Träger giebt, indem er sie individualisirt. Der Träger der Idee wird eins mit ihr, sie geht in ihn über und wird der Kern seines geistigen Lebens. Sie beherrscht ihn in jeder Weise; sie bestimmt die Richtung seines Denkens, seine Entschlüsse, seine Thaten. Sie ist die Weltanschauung, in deren Lichte er die Dinge erblickt. Sie ist allmächtig in ihm. So ist Wilhelm Meister beseelt von der Idee der Bildung; Münzer, Leo Gutmann („Die von Hohenstein“ und „In Reih und Glied“) sind Träger der Idee des Volkswohls; Georg Hartwig („Hammer und Amboß“), Anton Wohlfarth repräsentiren die materielle Arbeit, der

<sup>1)</sup> Das Gebiet des Geistes ist das Feld, auf dem der Roman seine Schlachten schlägt. (Vischer.)



Professor in „Die verlorene Handschrift“ die geistige; Erich („Landhaus am Rhein“) glüht für Gleichstellung aller Menschen; der Landprediger von Wakefield vertritt die Idee steter Mäßigung, auch im Glücke; Bonaventura strebt und kämpft für die Idee des reinen Katholizismus; Don Quixote für die Neubelebung des Ritterthums.

Dieses Streben für die Idee ist das charakteristische Merkmal des Helden im Entwicklungsromane. Er ist sich ihrer vollkommen bewußt; sie ist das Ziel seines Handelns, er bringt sie zur Geltung oder geht unter. Die Idee ist ihm zum Ideal geworden. Eben diesen Entwicklungsgang des Helden: vom Ahnen der Idee bis zu dem Zeitpunkt, wo sie ihm Ideal geworden, und den Kampf für dieses Ideal darzustellen, halte ich für die Aufgabe des Entwicklungs-Romans.

Der Held ist gleichsam der Zögling des Dichters. Seine Sorge ist es, ihn zum Dienste des Ideals heranzubilden. Wenn er den Helden vorführt, sei er noch ein Kind oder ein weltunerfahrener, für alles Große in unklarem Enthusiasmus schwärmender Jüngling, so weiß noch Niemand, wofür der Dichter ihn bestimmt hat. Nur leise läßt er uns ahnen, daß in seinem Zöglinge die Keime großer Thaten ruhen, daß er einst, wenn er sein Ziel und seinen Wirkungsbereich gefunden, Tüchtiges leisten werde. Der echte Dichter wird dies auf eine feine, dem Leben abgelauschte Weise andeuten. In den Neigungen des Kindes ruht im Keime das Streben des Mannes. So glüht Leo Gutmann schon als Kind, für das Wohl seiner Mitmenschen zu wirken und glaubt in kindlichen Phantasien seinen Wunsch am besten zu verwirklichen, wenn er als Missionär zu den Wilden pilgerte. Georg Hartwig („Hammer und Amboß“) sehnt



sich als Knabe nach einem Leben voll Arbeit und Mühe. Das Sitzen auf der Schulbank und das Lernen griechischer Vocabeln wird ihm unendlich sauer. Anton Wohlfarth („Soll und Haben“) denkt sich mit Lust in die weit umfassende Thätigkeit eines großen Kaufmanns, dessen kleines Comptoir ihm der Mittelpunkt des Handels zu sein scheint; endlich dürfte auch Wilhelm Meister hier anzuführen sein, dessen Liebe zum Puppenspiel hindeutet auf seine nachmalige Begeisterung für die Bühne.

So kann der Dichter seinen Helden schon in der Wiege für sein künftiges Ideal prädestiniren. Diese Prädestination ist aber nichts weiter als das Ahnen der Idee in der Seele des Helden. Er ahnt sie, sie schlummert unbewußt in ihm — ehe sie ihm aber in's Bewußtsein dringt, ehe sie ihm in voller Klarheit vor der Seele steht, hat er noch einen weiten, dornenvollen Weg zurück zu legen, und der Dichter noch eine große Aufgabe zu lösen. Denn er hat sich ja zu hüten, in der Darstellung dieses so überaus wichtigen Theiles des Romanes irgend welche Lücken eintreten zu lassen. Wenn er einmal den Helden als Kind vorgeführt hat, so muß er ihn auch begleiten durch alle Stufen der Entwicklung bis zum vollständigen Manne; nicht aber darf er ihn nur eine Zeitlang begleiten und dann ihn mit Ueberspringung eines langen Zeitraums wieder als Mann zeigen. Denn gerade diese Periode ist für den Helden die wichtigste, folglich auch für den Dichter. So läßt Gustav Freytag seinen Helden in „Soll und Haben“ nie aus den Augen; Spielhagen in „Hammer und Amböß“ widmet gerade dieser Periode besondere Ausführlichkeit, übergroße aber Holtei seinem „Christian Lammfell,“ und Keller seinem „Heinrich.“ Den gerügten Fehler der Ueberspringung finden wir in Spielhagens sonst trefflichem Roman: „In Reich und Glied.“



Nachdem der Dichter mit großer Kunst den Helden als Kind vorgeführt und alle Keime seiner künftigen Größe gepflanzt hat, verläßt er ihn, und stellt ihn erst als ausgebildeten Menschen wieder vor. Ebenso Gukow in „die Söhne Pestalozzis.“ Waldner wird fünf Jahre lang in Pestalozzis Schule gebildet — der Leser aber erfährt nichts davon. Und doch ist gerade in dieser Periode eine Ueberspringung von Jahren nicht zu billigen. Vielmehr muß die Entwicklung eine streng stufenweise sein. Jeder weitere Schritt läßt den Helden sein Ziel klarer erkennen, erweitert seinen Blick, bereichert seinen Geist, stärkt seine Willenskraft. Der Dichter stürzt ihn in den Strudel des Lebens, damit seine Kenntniß der Welt eine möglichst allseitige werde; setzt ihn zu allen wichtigen Dingen in Beziehung und lehrt ihn zugleich, seine Aufmerksamkeit auf sich selbst richten. Das Leben in seinen mächtigen Gestaltungen wirkt gewaltig auf ihn ein. Er wird in viele Verhältnisse gezogen, welche ihm persönlich ganz fern liegen; kommt mit Personen in Berührung, denen zu begegnen er nie geglaubt hätte. Auf ungeahnte Weise werden ihm nicht selten Wünsche befriedigt, deren Erfüllung er sich nie hatte träumen lassen; andererseits aber treten ihm häufig in Erreichung einer Absicht Hindernisse entgegen von einer Richtung, welche ihm ganz unbekannt war. „Er macht einen einzigen Schritt in das Abenteuer hinein und siehe, bald ist er erfaßt und wie von einer übermächtigen Kraft immer tiefer und hilfloser hineingezogen.“ (Schücking, Dornegge II. 115.)

So wird Anton („Soll und Haben“) fast gegen seinen Willen in das Treiben der vornehmen Welt gezogen. Die Umstände bringen ihn in engste Verbindung mit einer Familie, welche über seinen Stand sich hoch erhebt. Bernhard Münzer (Spielhagen: Die von Hohenstein) kommt, er weiß



selbst nicht, wie, mit Antonie von Hohenstein in Berührung — und nun befindet er sich im Zauberkreise dieses schönen Weibes. Georg Hartwig entflieht der strengen Aufsicht seines Vaters und kommt zum wilden Zehren. Welch ein Sprung in's Blaue! Von dieser Flucht ab ist er nicht mehr Herr seines Schicksals. Man kann sagen: die Ereignisse werfen den Helden hin und her, oft willenlos; aber jedes Ereigniß fügt seiner Bildung ein weiteres Moment hinzu.

Aber nicht allein äußere Erfahrungen macht der Held, sondern auch innere in Fülle. Mit der äußeren Welt geht ihm die innere auf. Er durchschaut den Zusammenhang des Sein's in stufenweiser Folge, er blickt in das Getriebe der Welt, in die Ursachen menschlichen Handelns und Fühlens. Er erwirbt diese Einblicke durch bittere Erfahrungen, herbe Enttäuschungen. Denn es fehlt ihm an Weltkenntniß, er folgt gern den Eingebungen seines warmen Gefühls, welches seinen Verstand zum Sklaven macht — die Welt aber verlacht ihn als Idealisten und benützt seine geringe Erfahrung zu seinem Nachtheil. Mit einem Worte: der Held schwimmt mitten im Meere des Lebens, häufig in Gefahr von den Wogen verschlungen zu werden, häufig sanft von ihnen getragen. So halten denn mächtige Einflüsse den Helden nicht selten in seinem Laufe an, treiben ihn rückwärts, schleudern ihn, da er sich seiner Idee noch nicht vollkommen bewußt ist, auch in ganz andere Bahnen, bis er endlich zur klaren Einsicht seiner Bestimmung gekommen.

Es geht hieraus hervor, daß das Ziel des Romanhelden eigentlich kein aus freier Willensäußerung gesetztes ist, sondern daß es ihm von außen, sagen wir dreist vom Schicksal bestimmt ist. Die Ereignisse wirken dergestalt auf ihn ein, daß er endlich die rechte Bestimmung erkennen muß. Daraus erklärt sich der Mangel an Selbsterkenntniß, der ein



Charakteristisches Merkmal des jugendlichen Romanhelden ist. Er kommt aber immer weiter in der Erkenntniß seiner selbst, bis ihm endlich, vielleicht erst am Schluß, jede Falte seiner Seele offen liegt.

In jenen Romanen, die den Helden als einen mit unklaren Ideen erfüllten Jüngling in die Welt senden, liegt der erste Conflict stets in den Enttäuschungen, welche der Held in der Welt des nüchternen Alltagslebens erfährt. Er muß „die unerbittliche Natur der Wirklichkeit, als einer Gesamtsomme von Bedingungen, die, von unendlich vielen Individuen in Wechsel-Ergänzung verarbeitet, über jedem einzelnen Individuum stehen, gründlich durchkosten.“<sup>1)</sup>

Hier ist der Punkt, wo wir beim humoristischen Romane anlangen. Der Held, den der Dichter in die Welt schleudert, kann auch ein durch falsche Weltanschauung verschrobener Kopf sein. Der Dichter setzt sich nun vor, ihn zu einem vernünftigen Menschen heraus zu bilden und gebraucht hierbei Begebenheiten, die, an sich unschädlich, gerade durch den vollendeten Gegensatz, in dem sie zu den Anschauungen des Helden stehen, ihm allmählig die Augen öffnen.

Den Plan einer Erziehung zum Ideal in weitestem Umfange durchzuführen, unternahm Goethe in „Wilhelm Meister.“<sup>2)</sup> Als unerfahrenen, von hochfliegenden idealistischen Träumen erfüllten Jüngling führt der Dichter seinen Helden ein. Große Gedanken erfüllen seine Seele; Veredlung der Menschheit mit Hintansetzung des eigenen Selbst scheint ihm die schönste Aufgabe eines Menschenlebens. Darum zieht es ihn mächtig zur Schauspielkunst, in der er eine

<sup>1)</sup> Vischer a. a. O. III. 1308.

<sup>2)</sup> Vergl. Dünker's Erläuterungen zu „Wilhelm Meister“, wo eine vortreffliche Darstellung der Entwicklung des Helden gegeben ist.



Lehrerin der Menschheit erblickt; darum fühlt er sich abgestoßen vom Kaufmannsstande, weil dieser ihm nur nach materiellem Besitz zu streben scheint. Aber schon bald macht er die Erfahrung, daß gerade die Schauspieler von der Größe ihrer Aufgabe keinen Begriff haben. Ueberall Kleinlichkeit, niedrige Gesinnung; nirgend ein Streben für ein Höheres, Geistiges. Nun glaubt er, den bevorzugten Ständen eigne die bei den Schauspielern vermischte Gesinnung. Auch von diesem Irrthum kommt er zurück; so muß er Erfahrungen sammeln, um sich selbst zum Mittelpunkt seines Strebens machen zu können. Dazu löst ihn der Dichter los aus leidenschaftlichen Verwicklungen; Mariane wird ihm entrisen und auf ihrem Namen haftet für ihn der Flecken der Untreue; Philine zieht ihn anfangs lebhaft an, bis er sich, nachdem er ihr oberflächliches Wesen kennen gelernt, von ihr abgestoßen fühlt. Die Liebe zur schönen Gräfin giebt seiner Liebessehnsucht eine neue, höhere Richtung und hier muß er entsagen. Um seinen Helden noch mehr von dem Alltagsleben abzuziehen und ihn der Idee näher zu bringen, macht der Dichter ihn mit Shakespeare bekannt, dessen Dichtungen ihn zu einem lebhaften Enthusiasmus hinreißen.

Große Erfahrungen macht auch Anton Wohlfarth („Soll und Haben“) durch. Spielhagen schickt Georg Hartwig („Hammer und Amboß“) sogar in's Zuchthaus, um ihn hier, unter der Leitung eines hochedlen Mannes der Idee entgegenreifen zu lassen. Roland (Muerbach „Landhaus am Rhein“) kommt zur Erkenntniß der einzig wahren Güter der Menschheit durch die Lehren Erichs, durch zahlreiche Begegnisse und eigene bittere Erlebnisse. Agathodämon (in Wielands gleichnamigem Romane) wird durch die Erfahrungen, welche er durchkosten muß, gründlich von seiner Schwärmerei geheilt und der Vernunft zugeführt.



Bittere Leiden muß „Christian Lammfell“ durchkämpfen, ehe er zum Bewußtsein seiner Bestimmung gelangt. Endlich erinnere ich an Bonaventura („Zauberer von Rom“). Wir begleiten ihn vom einfachen Landpfarrer bis zum höchsten Würdenträger der Kirche. Schon in seiner untergeordneten Stellung ahnt er, daß in seiner geliebten Kirche nicht alles so sei, wie es sein müsse. Und je weiter er strebt, desto mehr wird ihm diese Ahnung zur Gewißheit; desto dringender scheint ihm das Bedürfnis einer Reform an Haupt und Gliedern; desto lebendiger fühlt er, daß es sein Beruf sei, mitzuwirken an dieser Reform.

Die Entwicklung eines jungen Mädchens hat uns in ausgezeichnete Weise Louise von François in ihrem Roman: „Die letzte Reckenburgerin“ dargestellt.

Der Held durchläuft also durch den „Lebenscomplex von Culturformen und durch die Schule der Erfahrung seinen Bildungsgang. Hier tritt nun die große Bedeutung der Liebe ein. Die ganze moderne Welt erkennt in ihr ein Hauptmoment in der Ergänzung und Reifung der Persönlichkeit. Das Ziel des Romanhelden ist schließlich immer Humanität; irgendwie gilt von jedem, was Schiller von Meister sagt: er träte von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes thätiges Leben, aber ohne die idealisierende Kraft dabei einzubüßen, er wird vom Leben realistisch erzogen, er soll reif werden zu wirken als ein voller, ausgerundeter Mensch, als eine Persönlichkeit. In dieser Erziehung ist denn die Liebe, da wir das Rein-Menschlich-Ideale im Weibe symbolisch anschauen, ein wesentliches Moment und zugleich Surrogat für die Poesie der episch-heroischen Weltanschauung; die tiefsten Metamorphosen der Persönlichkeit knüpfen sich an eine Leidenschaft, die auf sinnlicher Grundlage den ganzen Menschen ergreift, alle seine



geistigen Kräfte in Bewegung setzt, an ihre Wechsel, Leiden, Freuden, sie wird so zu dem Bande, an welchem der innere Entwicklungsgang des Menschen, obgleich er seinem höheren Inhalte nach weit darüber hinaus liegt, seinen Verlauf nimmt.“<sup>1)</sup> So spielt mit Recht in allen Romanen die Liebe eine bedeutende Rolle. Aber sie darf eben nur eine Rolle spielen, nicht das ganze Stück ausmachen, weil die Bestimmung des Romanhelden weit hinausgehen muß über die Befriedigung seiner Liebesschnsucht. Die Liebe darf nur als treibendes Moment auftreten. Sie soll dem Helden neue Spannkraft verleihen, ihn anspornen zu unermüdlicher Thätigkeit, ihn bestärken in seinem auf das Höhere gerichteten Streben. Denn jede innige Liebe erscheint als ein Ideales. Eine solche (nicht gerade untergeordnete) Stellung nimmt die Liebe in Spielhagens Romanen ein. Will der Dichter aber trotzdem die Liebe allein zum Inhalt des Romans machen, so muß er einen höheren Gehalt mit ihr verbinden. Hierüber später mehr.

Sobald der Held die Höhe sittlicher und intellectueller Bildung erreicht hat, um die Höhe der Idee voll und ganz in sich aufnehmen zu können, beginnt für ihn eine ganz neue Lebensperiode, die Zeit des Strebens für die Idee. Denn der Held muß nun zur vollen Einsicht seiner Bestimmung gekommen sein. Romanhelden, die nach langen Irrfahrten noch nicht soweit gelangten, sind deshalb verfehlt. Solche sind „der grüne Heinrich“ (in Kellers gleichnamigem Roman), Oswald (Spielhagens „problematische Naturen“), Hermann (Immermanns „Epigonen“), Simplicius und Gil Blas. Das sind alles Helden, die nicht wissen, was sie wollen und können, obgleich sie der Dichter aus der Lehre

<sup>1)</sup> Vischer, a. a. O. 1308.



entlassen hat. Der echte Romanheld aber ist am Schlusse der Lehrjahre in der That ein Mann geworden. Was in unklaren Träumen nebelhaft vor der Seele des Jünglings auf- und niedersogte, bald in gewaltigen Massen drohend sich aufthürmte, bald wie durch einen leichten Schleier die Herrlichkeit der Idee durchblicken ließ, steht jetzt in festen, bestimmten Zügen vor den Augen des Mannes. Er ist überzeugt das Rechte gefunden zu haben. Aber das Rechte lebt erst nur in seinem Geiste — freilich in vollendeter Klarheit; er brennt vor Vorlangen, es verwirklicht zu sehen.

Er sucht demnach seiner Idee in der Welt eine Stelle zu erstreiten, die entweder für ihn selbst von Bedeutung ist (wie bei den individuellen Ideen), oder von der aus er sie der Menschheit zu Theil werden lassen kann (wie bei den religiösen, socialen und politischen Ideen). In letzterem Falle strebt der Held in erster Linie für andere, erst in zweiter Linie für sich selbst. Aber die Welt ist nicht geneigt, sein Streben anzuerkennen; sie ist getränkt von Leidenschaften und diese stellen sich dem Streben des Helden mit aller Entschiedenheit entgegen. Durch diese Gegensätze entwickelt sich der Kampf zwischen dem Streben des Helden und der Leidenschaft der Welt. So kämpft der von dem Streben nach einem hohen Ziele erfüllte Münzer gegen eine Partei, die unter dem Deckmantel der Unterthanentreue für selbstliche Interessen eintritt. Besonders heftig wirkt der Kampf, wenn dem Helden Vertreter derselben Idee gegenüber stehen, die aber hinsichtlich der Mittel, sie zu erreichen, durchaus anderer Meinung sind; aber seine höchste Höhe erreicht der Kampf, wenn der Held auch mit seinen Leidenschaften in Conflict geräth, wenn Leidenschaften den Weg zur Idee zu durchkreuzen, ihn aufzuhalten drohen. Das wird um so leichter der Fall sein, als die Seele des Helden vor



steter Aufregung selten zur Ruhe kommt. In dieser Lage befindet sich wiederum Münzer; auch Leo Gutmann („In Reih und Glied“). In besserer Lage befindet sich der Held des humoristischen Romans, weil er nur einen Feind kennt, die ihm entgegenstehende Welt. Auch er kämpft, aber sein Ziel ist ein unerreichbares; es hat nur in der Phantasie seinen Ursprung. Der Held ist kein planlos Umherirrender, sondern ein wirklich energisch Strebender, dessen Ziel aber außerhalb des Bereiches der Wirklichkeit liegt. Der humoristische Roman muß also den Helden zur Erkenntniß seines Irrthums bringen. Die mannichfachen Collisionen mit der nüchternen Wirklichkeit machen ihn stutzig, er erkennt endlich, daß Wirthshäuser eben nur Wirthshäuser und keine Castelle, daß Windmühlen nur hölzerne Thürme und keine Riesen sind — durch Nacht gelangt er also zum Licht. Der Schöpfer dieses echt humoristischen Romans ist bekanntlich Cervantes und sein Hauptwerk der „Don Quixote“. Auch in Deutschland machte ein Dichter einen tüchtigen Anlauf zu einem humoristischen Romane — Müller von Iphoe in „Siegfried von Lindenberg“ (1779) — leider aber schwächte er den Eindruck seiner anziehenden Dichtung dadurch ab, daß er den Helden trotz aller bitteren Erfahrungen nicht klug werden ließ.

Der Held des humoristischen Romans kämpft also nur mit der Welt, während der andere von zwei mächtigen Feinden bedrängt wird — von äußeren Gegnern und seinem Selbst. Wer wird gewinnen? Wer als Sieger auf dem Kampfplatz bleiben und triumphirend die Fahne des Feindes schwenken? Wird der Held die Anerkennung seiner Idee erreichen oder im Kampfe für sie untergehen?

Das Ideal ist die Ahnung höchster Vollkommenheit und als solche dem Individuum unerreichbar, daher wird



die Seele ihren Blick stets höher richten und in unersättlichem Drange weiter und weiter streben. Wie will also der Held erreichen, was nie erreicht werden kann? Aber er kann eine möglichst vollkommene Erscheinung der Idee erreichen, er kann sie zeitlich realisiren.

Diese Verwirklichung vermögen besonders die individuellen Ideen zu erreichen, weil hier dem Helden ein greifbares Ziel vor Augen steht. Der Held wird die Verwirklichung seiner Idee in der Erreichung eines weiten Wirkungskreises finden, in dem er die eroberten Kräfte erproben kann (wie Georg Hartwig, Anton Wohlfarth). Der Träger einer socialen, religiösen oder politischen Idee wird das Ziel in der Erlangung dieser oder jener Würde, in dem Aufbau dieser oder jener Staatsform finden (wie Leo Gutmann, Bonaventura, Münzer).

Aber hat nun, nachdem der Held soweit gelangt ist, der Roman ein Ende? Für den oberflächlichen Blick wohl — aber bei näherer Prüfung bleibt ein Gefühl der Unbefriedigtheit zurück. Scheint es nicht, als begänne nun für den Helden eine Periode des Genusses, d. h. des Müßiggangs? Eines Müßiggangs, den wir an ihm, den wir durch ein kämpfevolles Leben bis hierher verfolgt haben, durchaus nicht gewohnt sind? Der Dichter befindet sich in einer schlimmen Lage, denn die Frage, was wird aus dem Helden, bleibt bestehen. „Zum politischen Heroen erzieht der Roman den Helden nicht; unsere Nemter sind eine zu prosaische Form, um das Schiff, das unterwegs mit soviel Bildungstoff ausgestattet ist, in diesem Hafen landen zu lassen. Es bleiben Thätigkeiten ohne bestimmte Form übrig, die aber sämmtlich etwas Precäres haben“. <sup>1)</sup> Goethe läßt

<sup>1)</sup> Vischer a. a. O. 1310.



Wilhelm Meister Landwirth werden, den Wilhelm Meister, der für Erhebung der Menschheit schwärmte! Aber das Ideal des Helden war unerreichbar, es gab für dasselbe kein bestimmtes greifbares Ziel, wie es z. B. die Idee der Arbeit bietet. Hier gilt der Satz: „Der Mensch ist nicht eher glücklich, als bis sein unbestimmtes Streben sich selbst eine Begrenzung bestimmt“ (Goethe, Meister VIII. 5). Bonaventura („Zauberer von Rom“) wird endlich Papst, er gewinnt die Mittel, seine Reformen auszuführen — hier schließt der Dichter ab. Was wird aus dem Helden?

Darin liegt der große Mangel dieser Kunstform, daß ihr der glatte Abschluß durch die That fehlt.

Wie kann aber ein relativ befriedigender Abschluß erreicht werden? Die Dichter haben verschiedene Wege eingeschlagen, die Einen lassen den Helden im Kampfe untergehen, die Anderen ihn in den Hafen der Ehe einlaufen.

Aber auch so haben sie die Klippe nicht vermieden und dem Mangel nicht abgeholfen. Betrachten wir zunächst den ersten Weg.

Geht der Held im Kampfe unter, so sind zwei Fälle möglich: entweder hat die Idee beim Tode des Helden ihren Höhepunkt erreicht oder nicht. Hat sie ihn erreicht, so widerspricht es der poetischen Gerechtigkeit, den Helden untergehen zu lassen. Wenn er für die Idee sein ganzes Leben gestritten, so ist es nur gerecht, ihn auch die Früchte seines Kampfes genießen zu lassen.

Hat die Idee ihren Höhepunkt aber noch nicht erreicht, und ist der Held noch durchglüht von Strebelust, so kann es ganz gerechtfertigt erscheinen, ihn untergehen zu lassen. Der Dichter muß aber die Motive sorgfältig prüfen und wählen. Gewöhnlich wird der Conflict zwischen dem Streben des Helden und seinen Leidenschaften als entscheidendes



Moment benutzt, der Held wird, wie schon bemerkt, von der Idee überwältigt. So Münzer und Leo Gutmann. Der Dichter muß aber dem untergehenden Helden einen neu in frischer Kraft erstehenden substituiren, der in seine Fußstapfen tritt und die Idee weiter zu führen verspricht. „Oder der Dichter muß uns eine mächtige historische Perspektive eröffnen, die uns über die innere Kraft und Selbstständigkeit der Menschenwelt vollständig beruhigt“. <sup>1)</sup> Durchaus verfehlt aber ist es, den Helden untergehen zu lassen, ehe er zum Bewußtsein der Idee gelangt, und ihn untergehen zu lassen ohne dringende innere Motive. So „der grüne Heinrich“ in Kellers Roman“.

Hier nun tritt die Liebe zum bedrängten Dichter und sagt: „Laß den Helden leben! Er hat so lange gelebt und gekämpft und geliebt, gönne ihm jetzt, von dem Kampfe im Arme der Liebe auszuruhen! Und wenn ihm geholfen, so hat auch deine Noth ein Ende, denn ich sehe es dir an, armer, grübelnder Poet, daß du deinen Helden doch nirgend zu lassen weißt“. Und der Dichter hört nur zu gern auf diese schmeichelnde Stimme, die seinem Roman einen harmonischen Abschluß zu geben verspricht. Stritt der Held für eine individuelle Idee, so ist in der That ein relativ befriedigender Abschluß da. Anton heirathet Sabine, Moritz seine Lolo (Dincklage „Tolle Geschichten“) und befriedigt schließen wir das Buch.

Wenn aber der Held Träger einer allgemeinen Idee ist, und der Dichter läßt den Helden sich mit der Geliebten vereinigen, ehe er sein Ideal erreicht hat, so erlangt er zwar einen scheinbaren Abschluß, schwächt aber auf der andern Seite die künstlerische Haltung des Ganzen. Denn es

<sup>1)</sup> Spielhagen, vermischte Schriften.



gewinnt den Anschein, als würde der Held seinem Ideal untreu, als opfere er es einem anderen, welches an Hoheit jenem nachsteht.

Also auch durch diese Versuche wird der oben berührte Mangel nicht gehoben.

Die Idee der Liebe ermöglicht aber dann einen harmonischen Abschluß, wenn sie den Hauptinhalt des Romans bildet. Der Weg, welcher in diesen Romanen eingeschlagen wird, „ist ohne Wegsäule zu finden und hat ein unverrücktes, bestimmtes Ziel. Es ist die Reise des Helden zur Hochzeit. Mag sein Weg sich noch so oft krümmen, wagt er es sogar, Abstecher zu machen und in Wirthshäusern und Burgen ungebührlich lange zu verweilen, er eilt nachher um so rascheren Schrittes seinem Ziele zu, und wenn er endlich nach so vielen Leiden mit gehöriger Würde in die Brautkammer geschoben ist, pflegt der Autor dem Leser die Thüre vor der Nase zuzwerfen und das Buch zu schließen“. (Hauff, Lichtenstein Theil III. Kapitel 8.) Und wer fühlt sich nicht befriedigt, wenn er den Helden nach mancherlei Irrfahrten im ruhigen Genusse des Glückes zurückläßt? Man weiß eben, daß solche Abenteuer, wie man sie mit dem Helden erlebt hat, nicht wiederkehren können. Der Held ist in sich gefestigt, und die erstrebte Ehe hält ihn in ihren Banden zurück. „Die Romantik der Existenz hat aufgehört, die Prosa beginnt“. (Gottschall.)

Der Liebesroman verdient eine nähere Besprechung, einmal durch die Bedeutung der Liebe für das Individuum, dann durch ihre Bedeutung für den Roman selbst.

Die Entwicklung des Liebesromans ist für alle Fälle feststehend. Der Dichter bestimmt zwei Personen für einander und bringt sie nach mannichfachen Kämpfen und Verwicklungen zur endlichen Vereinigung. Der Liebesroman



wird um so reichere Gestaltungen annehmen können, je schroffer in einem Staate die Stände sich gegenüber stehen; je schärfer der Gegensatz zwischen Arm und Reich hervortritt; je entschiedener die Parteien und Confessionen getrennt sind. Je energischer diese Verhältnisse in das Streben der Liebenden nach Vereinigung eingreifen; desto mehr Gelegenheit erhält der Dichter ein weites und reiches Gemälde der Zeit aufzurollen.

Aber wie die Liebe im Entwicklungs-Romane nur als ein bedeutendes Moment hervortreten darf, so soll sie auch im Liebesromane nicht jede andere Idee verdrängen; das Streben nach Vereinigung soll nicht ausschließlich den Inhalt der Erzählung bilden, sondern die Idee der Liebe muß sich mit anderen Ideen verbinden, so daß sie und mit ihr der Roman einen höheren geistigen Gehalt gewinnt. Diesen erhält er, wenn die Liebenden, jedes in seiner Natur, einen Entwicklungsgang durchmachen, der durch das Entstehen und die weitere Entwicklung der Liebe bewirkt und bedingt wird. Die Liebe bildet so das Verbindungsmittel zwischen dem Geistigen und dem prosaischen Inhalt der Wirklichkeit.

Nach beiderseitiger Durchbildung erfolgt die Vereinigung. Einen solchen Liebesroman hat Wagner in seiner „Dichterschule“, S. 206—18, lebendig charakterisirt. Ein nach seinen geistvollen Intentionen dichterisch, lebensvoll durchgeführter Roman würde den Anforderungen der Kunst vollkommen entsprechen.

Die Ausführung eines solchen Romans, dessen Gerippe schon so viel Lebensfrische zeigt, ist nur dem Genie möglich. Jede geringere Kraft wird an der Schwierigkeit der Aufgabe erlahmen. Denn nur der echte Dichter wird das Werden und Wachsen des Geistes und der Liebe, das innige Zusammengehen und die endliche Vermählung beider dichterisch zur Anschauung zu bringen vermögen. Gar zu nahe liegt



die Gefahr didactisch zu werden, zu lehren anstatt zu veranschaulichen. Ein vollständig entsprechendes Beispiel für den vorliegenden Fall fehlt unserer Litteratur. Es sei mir darum gestattet ein ähnliches aus „Wilhelm Meister“ heranzuziehen, um zu zeigen, daß selbst unser größter Dichter die schwierige Aufgabe, dichterischer Erzieher zu sein, nicht vollkommen zu lösen vermocht hat. Der zweite Theil seines Romans strotzt von Belehrungen. Der Roman scheint eine Tribüne zu sein; eine Person nach der andern besteigt sie, um von hier aus ihre Ansichten über Natur, Welt, Wissenschaft und Kunst zu verkünden. Unten auf der Bank aber sitzt der Held und hört andächtig zu. Ein moderner Dichter aber hat einen Theil dieser Aufgabe mit bewundernswerther Kunstfertigkeit gelöst, ohne den Boden der Poesie zu verlassen, Freitag in „die verlorene Handschrift“. Hier erzieht der Mann seine Geliebte und der Dichter schildert diese Erziehung, ohne in Belehrungen zu verfallen.

Eine andere, minder bedeutende Behandlung des Liebesromans besteht darin: Zwei Personen für einander zu bestimmen, deren Vereinigung nach den bestehenden Verhältnissen sehr unwahrscheinlich erscheint. Die Liebenden, am meisten der Held, kämpfen lange mit den ihrer Vereinigung sich entgegenstellenden Hindernissen; dadurch stärkt sich ihr Charakter, während der Geist weniger davon berührt wird. Bedeutender wird der Liebesroman, wenn die endliche Vereinigung auch zugleich eine geistige That im Gefolge hat: z. B. Vernichtung der bestehenden Vorurtheile des Standes, der Partei und Confession.

Betreffs des Abchlusses des Liebesromans könnte eine raffinirte Kritik dem Dichter zurufen: „Über der echte Roman beginnt ja erst in der Ehe! Du hast uns nun zwar erzählt, wie die Liebenden sich fanden und nach langen



Kämpfen endlich vereinigten; ja, du hast es verstanden, sie als passend für einander darzustellen; aber wer bürgt dafür, daß sie sich nicht getäuscht haben im Kaufe der Leidenschaft? Wird die Entwicklung nicht erst jetzt, in der Ehe, den Anlauf zur Höhe nehmen"? Ein ungerechter Einwand! Dem Dichter genügt es, gezeigt zu haben, wie beide der endlichen Vereinigung entgegen gereift sind. Es kann aber sein, daß dieselben Widerwärtigkeiten, welche die Vereinigung der Liebenden so lange verhinderten, auch in der Ehe noch ihre Wirkung äußern. Dann schließt der Roman am besten mit dem Zeitpunkte, an welchem die Gatten heiter der Zukunft entgegensehen können.

In diesen Romanen ist sich der Held seines Strebens vollkommen bewußt; es steht ihm ein leuchtendes Ziel vor Augen. Nun kann aber auch der Held kein Ziel haben — dafür muß aber der Dichter bei Erziehung seines Helden ein solches stets vor Augen haben. Es ist dies vorzüglich der Fall bei humoristischen Romanen. „Da hat der Held keinen Plan, aber das Stück ist planvoll“ (Goethe über Hamlet). Planvoll in der Weise, daß dem Helden nach und nach die Augen aufgehen. So haben es die Dichter des *Simplicius* und *Gil Blas* versucht. Aber dieser Plan tritt nicht klar genug hervor.

Außer der Entwicklung kann auch Umwandlung der Inhalt des Romans sein. Der Dichter greift in diesem Falle aus dem Leben des Individuums eine bedeutsame Periode heraus, die das Wesen desselben vollständig umwandelte. Es kann diese Periode einen kurzen Zeitraum umspannen, ohne deshalb minder wichtig zu werden. Der Inhalt ist in seinen Grundzügen folgender. Langsam, fast



ohne sein Wissen arbeitet sich der Mensch in eine Leidenschaft, in eine Neigung hinein, deren Tragweite und Folgen er nicht zu ermessen vermag. Er giebt sich ihr ganz hin, er wird ihr Sklave. Sein Blick verdunkelt sich, er erkennt den Weg nicht, auf dem er wandelt, sieht den Abgrund nicht, dem er zueilt. Wohl regt sich in seinem Inneren von Zeit zu Zeit eine leise warnende Stimme, aber sie wird übertönt vom Toben der Leidenschaft. Aber da weckt ein äußeres Ereigniß die schlummernde Erkenntniß, zugleich regt sich im Innern der niederdrückende Gedanke: „Bist du auch auf dem rechten Wege“? Noch ist aber die Leidenschaft übermächtig, immer noch stößt sie die Gründe der Vernunft von sich weg, sie will nicht hören. Doch das Verhängniß zögert nicht. Schlag auf Schlag faust auf den Bethörten nieder, und jeder Schlag zerstört eines seiner schönen Phantasiegebilde. Nun gehen ihm die Augen auf. Er blickt auf die Welt — sie erscheint ihm ganz anders, gar nicht mehr so sonnig und wonnig; er schaut in sein Inneres — da sieht es wüßt aus, da hat die blinde Leidenschaft gehaust. Was bleibt ihm übrig? Der Tod oder Umkehr! Feige der Reue entfliehen oder ein neues Leben voll Buße und Reue beginnen? Der Dichter hat die Wahl.

Er muß prüfen, auf welche Weise die Idee am besten zum Ausdruck gebracht wird. Denn die Idee wird beim Umwandelungsroman nicht bewußt durch den Helden repräsentirt, sondern sie kann nur aus dem Romanganzen erkannt werden. Man hat den Selbstmord im Roman, namentlich den Selbstmord des Helden, als undichterisch verwerfen wollen. Meines Erachtens aber ist der Selbstmord nicht das Wesentliche, sondern lediglich die Stellung der Idee zu einem solchen Ausgang. Fällt mit dem Helden gleichzeitig seine Idee, welche sich dadurch als nicht lebensfähig



beweist, so ist gegen einen solchen Ausgang nichts einzuwenden. Denn dadurch gewinnt ja die Idee des Ganzen gegenüber der Idee des Helden einen höheren Werth. Nehmen wir an, ein Held strebte für die Emancipation des Fleisches und in diesem Streben würden ihm soviel Täuschungen bereitet, daß ihm der Abschied von der Welt das beste scheint — würde nicht durch einen solchen Ausgang der Heiligkeit der Ehe am besten documentirt?

Freilich bleibt auch ein milder Ausgang offen: die Umkehr, indessen ist ein solcher nicht immer zu finden.

Durchaus unkünstlerisch aber ist es, seelische Conflict durch Naturereignisse zu beenden, denn da spielen die Elemente nur die Rolle des alten deus ex machina. Der Dichter hat sich fest gefahren; der Held kann nicht rückwärts nicht vorwärts, da muß denn Jupiter tonans seinen Donnerkeil senden, und dem armen Sterblichen, der mit sich selbst und mit dem der Dichter nichts anzufangen weiß, den Schädel einschlagen. Einen solchen gezwungenen Ausgang haben wir in Eliot's „Mühle am Floß“. Eine Ueberschwemmung nimmt zwei Personen hinweg, dem Dichter ist geholfen.

Reuter schildert in „Ut mine Stromtid“ in ergreifender Weise die Verblendung des jungen Herrn von Rambow, der mit Allem bricht, um zum Ziele zu gelangen, und doch schließlich umkehren muß. Wahrhaft großartig ist die Umwandlung Kohlhas' in Kleist's abbrevirtem Roman. Selten ist die Verirrung eines von edlen Zwecken geleiteten, aber in den Mitteln fehlgreifenden Menschen mit mehr Wahrheit dargestellt. Gleich großartig ist die Umwandlung Friedrich's in Kurz' „Sonnenwirth“. Da ist bis in die kleinsten Einzelheiten mit erschütternder Wahrheit ausgemalt, wie der nicht unedle, aber heißblütige Charakter des Helden sich nach und nach der menschlichen Gesellschaft feindselig gestaltet.



Brachvogel zeigte in „Friedemann Bach“ die Verirrungen eines genialen Künstler's, der das Höchste leisten konnte, und sich selbst verkennend, elend unterging; Lady Fullerton in „Grantley Manor“ die Kämpfe und Umwandlungen zweier liebenden Herzen.

Muerbach schildert in „Auf der Höhe“ die gewaltige Revolution, die eine verbotene Leidenschaft im Innern eines Weibes hervorruft. Als eine gefeierte, angebetene, ihrer Reize auch eine wenig bewußte Schönheit tritt uns Irma entgegen; unmerklich schleicht sich die Leidenschaft in ihr Herz, bis sie eines Tages gewaltsam hervorbricht. Berauscht von Glück, sieht sie sich plötzlich am Rande des Abgrundes, sie taumelt zurück, flieht und verbirgt sich auf den Höhen der Alpen. Hier beginnt jener großartige Läuterungsproceß, welcher der Seele der Heldin eine durchaus andere Richtung giebt. Aus dem Weltkinde wird eine büßende Magdalena, aber nicht eine Magdalena, der in träger Reue die Tage hinfliehen, sondern die durch schmerzstillende geistige und körperliche Arbeit ihre Verirrung zu sühnen sucht. Ein ähnliches Thema behandelt Goethe in den „Wahlverwandtschaften“. Brachvogel in „der neue Falstaff“ schildert die Umwandlung eines genialen, aber in verkehrte Bahnen geworfenen Maler's durch die Liebe. Liebe schmetterte ihn nieder, Liebe erhebt ihn von Neuem. Auch Goethes „Werther“ behandelt Umwandlung durch die Liebe. Grundthema dieser Romane ist also: Umkehrung aller Verhältnisse durch die Leidenschaft, Umwandlung des Individuums durch innere Einflüsse. Es ist klar, daß hier dem Romandichter ein weites Stoffgebiet eröffnet wird. Denn die Einflüsse, die eine Umgestaltung des Menschen herbeiführen können, sind unzählig.

Aber auch hier bleibt also bestehen: Entwicklung von Charakteren bis zu einer gewissen bez. höchsten Stufe zu



geben, ist Aufgabe des Roman's. Fassen wir alles zusammen, was bis jetzt über die Idee und ihren Träger gesagt ist, so hat die Idee eines jeden wahren Romans stets folgenden Inhalt: Durch Kampf zum Sieg! Durch Nacht zum Licht! Ueber Hindernisse zum Ziel, durch Irrthum zur Wahrheit! Diesen Weg darzustellen ist das Ziel des wahren Roman's.

Aus dem Gesagten dürfte sich nun klar herausstellen, daß der Roman in dieser Gestalt ein echtes Kind des neunzehnten Jahrhunderts ist. Die älteren Dichter haben höchst selten die Bedeutung, welche bildsame Naturen für den Roman haben, zu erfassen gewußt. Erst Goethe erkannte den Werth eines solchen Helden. Ferner dürfte sich ergeben, daß alle jene epischen Dichtungen, in denen nur die äußeren Verhältnisse, nicht aber die Charaktere verändert werden, zu den Romanen nicht gezählt werden können. Wie wichtig die Entwicklung für die erzählende Poesie ist, ersieht man daraus, daß größere, durch ihren Inhalt bedeutende Dichtungen dieser Art viel verlieren, wenn sie sog. starre Charaktere schildern. Ich habe hier Ilse's in Freitag's „die verlorene Handschrift“ im Auge. Ilse's Charakter ist bedeutend, nicht anziehend. Sie bleibt dem Leser unnahbar selbst in jenem Augenblicke, wo sie sich dem geliebten Manne beugt.

Des Helden Entwicklung bildet selbstverständlich den Mittelpunkt und Hauptinhalt des Roman's. Die ihn umgebenden Personen machen, zum Theil wenigstens, ebenfalls eine Entwicklung oder Umwandlung durch — diese aber mit derselben eingehenden Ausführlichkeit zu schildern, wie jene des Helden, würde die Kraft eines Dichter's übersteigen. Zudem würde durch ein solches Verfahren die poetische Per-



spective verrückt werden; die untergeordneten Personen würden gleiche Bedeutung mit den hervorragenden erhalten; von stufenmäßiger Gruppierung könnte nicht die Rede sein. Das ist z. B. der Fall in Manzoni's Erzählung: „die Verlobten“. Es treten da zwei Personen auf, Pater Cristoforo und die Edeldame Gertrude, von denen die erste sich zweimal erfolglos für die „Verlobten“ verwendet und die letztere Lucia für einige Tage bei sich aufnimmt. Beide sind für den Ausgang des Conflictes durchaus nicht von Bedeutung; trotzdem aber widmet Manzoni der Vergangenheit beider Personen (welche in keinem Falle in Betracht gezogen werden durfte) große Ausführlichkeit, und verwendet für den Mönch sechszehn, für die Nonne gar vierzig Seiten. Ebenso Ziel- ding (Tomes Jones VIII. Buch) für die Geschichte des Alten vom Berge (bei welchem der Held sich ein paar Stunden verschnauft) 35 Seiten. Die Dichter vergaßen, daß der Grad der Ausführlichkeit, welcher den Personen gewidmet werden muß, nach der Stellung zu bemessen ist, die sie im Romanganzem einnehmen. Diese wird durch die Idee bestimmt. In je näherer Beziehung sie zur Idee stehen, desto größere Beachtung wird er ihnen zuwenden müssen. Je entfernter sie zu ihr stehen, desto eher kann der Dichter sie fallen lassen.

Es ergeben sich hieraus für die Gruppierung der Personen folgende Fragen: a) nach der Stellung des Helden zur Idee; b) nach der Stellung des Hauptcharakter's als Helden; c) nach dem Verhältnisse zwischen Held und Nebenpersonen.

a) Die Idee geht, wie schon bemerkt, in die Person über und wird eins mit ihr. Die Person wird die sinnlich erscheinende Idee. Es geht hieraus hervor, daß die Idee mit dem Charakter congruent sein muß, damit nicht zwischen beiden ein Widerspruch entsteht. Der Charakter des Helden



darf nichts enthalten, was mit der Idee nicht in vollem Einklang steht. Der schlechte Mensch wird nie eine erhabene, der gute Mensch nie eine verwerfliche Idee verfechten können. Ein anderes aber ist es, wenn die sittliche Kraft des Helden zur Vertretung und Er kämpfung seines Ideals nicht ausreicht, wenn z. B. ein guter Mensch (Kohlhaas) sich verwerflicher Mittel bedient, seine Idee zu verwirklichen; oder wenn ein edler, aber schwacher Charakter vor der Höhe seiner Aufgabe zurückschreckt. In diesem Falle wird der Held sogar an Interesse gewinnen, indem er an dem Widerspruche zwischen Idee und Charakter zu Grunde geht und sein Schicksal ein tragisches wird.

b) Ueber die Eigenschaften des epischen Helden ist bereits festgestellt, daß derselbe vorzugsweise passiver Natur ist. Er heißt nur im ironischen Sinne „Held“ (Bischer), da er nicht eigentlich handelt, sondern wesentlich der „mehr unselbstständige, nur verarbeitende Mittelpunkt“ ist. Da liegt die Gefahr sehr nahe, den Helden zu einem Schwachkopf zu machen, der sich willig nach der Seite wendet, wohin der Wind der Ereignisse ihm dreht. Nichts verkehrter als das! Nie darf dem Helden die moralische Kraft mangeln! Welch' ein jämmerlicher Held ist der „grüne Heinrich“, den Kreyffig mit Recht, aber in anderem Sinne wie der Dichter, einen „sehr grünen“ Heinrich nennt. Auch Wilhelm Meister ist allzu unselbstständig. Moralisch kräftig muß der Held stets sein. An Willen darf es ihm nicht mangeln; wohl aber, wie es im Wesen der erzählenden Dichtkunst liegt, am Können. Die Welt, die ihn als willenlosen das einmal weiterträgt, stellt sich ihm das anderemal hindernd entgegen. Damit steht in innigem Zusammenhange, daß der Held auf die Personen des Romans eine große Anziehungskraft ausübt. Die Meisten fühlen sich von ihm



angezogen; und wer seinen Principien gegenüber sich feindselig verhält, kann trotzdem seiner persönlichen Liebeswürdigkeit nicht widerstehen. Daraus entstehen Verwicklungen, welche immer neue nach sich ziehen. So Wilhelm Meister, Hermann (Zimmermann's „Epigonen“), Erich („Landhaus am Rhein“), Oswald („Problematische Naturen“), Leo („In Reih' und Glied“) u. s. w. Besonders ist hier Anton Wohlfarth („Soll und Haben“) zu nennen. Die Auflader begrüßen ihn mit Vergnügen. Er wird Karl's Liebling. Das ganze Comptoir fühlt sich ihm zugeneigt. Fint wird sein vertrautester Freund und folgt seinen Winken. Die adeligen Roués erklären ihn für einen „verdamm't guten Jungen“. In der Tanzstunde erwirbt er sich im Fluge die Gunst der jungen Damen, besonders der stolzen Lenore. Herr Schröter schließt ihn in sein Herz. Die Tante kann ohne ihn nicht leben. Und Sabine — liebt ihn mit voller Glut. Der Leser aber wird dem Helden herzlich gut. Das ist echt episch. Der Dichter muß sich aber hüten, diese Wirkungen dadurch hervorzubringen, daß er den Helden mit Uebertreibung als einen ganz außerordentlichen Menschen darstellt; als einen Geist, der über alle hinausragt; als einen Menschen, der die Gesellschaft in jeder Weise beherrscht. Leider aber ist diese Manier sehr beliebt. Die Helden unserer meisten Romane sind wahre Halbgötter. Nur Schade, daß ihre Reden und Gedanken häufig so wenig diesem göttlichen Aeußeren entsprechen! Wie ganz anders haben dagegen Spielhagen und Freytag ihren Anton und Georg gestaltet. Keine Spur von Glanz und blendendem Geistreichtum — dafür aber haben beide einen geraden Kopf und ein ehrliches Herz. Ich stehe nicht an, diese beiden Charaktere nicht als die glänzendsten, aber als die besten Helden unserer Romanlitteratur zu bezeichnen.



Ein Held, wie er nicht sein soll, ist Keller's grüner Heinrich. Was soll uns diesen unreifen und nie reif werden wollenden Jüngling interessant machen. Etwa seine „Jugendeselei“? Etwa sein Wollen und nichts Vollbringen? Sein Hinträumen ohne Zweck und Ziel? In der That, ein solcher Knabe ist als Held unerträglich.

In einem reineren Sinne wie im Alterthum spielt in der epischen Poesie das Schicksal eine Rolle. Hier ist nicht gemeint das Walten finsterner Mächte, denen der Mensch von Ewigkeit her verfallen ist, sondern das Produkt des Zusammentreffens verschiedenster Ursachen. Mit einem schönen Worte nennt Vischer dies ursächlich begründete Schicksal „das tragische Gesetz des Universum's“.

Diesem tragischen Gesetze ist der Held unterworfen. Das Schicksal bestimmt seine Entschlüsse und treibt ihn zur That. „Der innere Proceß des Willen's, wie gründlich er auch aufgedeckt werden mag, wird ebensosehr als ein äußeres Bestimmtein erscheinen“. <sup>1)</sup> „Der Held schwimmt mit starkem Arme, aber nicht gegen sondern mit den Wogen und die Wassermasse, die er theilt, hält doch ihn selbst“. <sup>2)</sup> Für den physischen Charakter des Helden entspringt hieraus die Forderung, daß er nicht von „allzu cholericem Temperamente sei“ (Spielhagen) sondern mehr aufnehmend, verarbeitend. Er bewegt sich im Gewühl des Leben's, um mit offenen Sinnen jeden Eindruck in sich aufzunehmen. Er ist „ein voller, in reichen Beziehungen gegen die Welt geöffneter Mensch“. Daher ist ihm ein reiches Gemüth und eine lebhaftere Phantasie eigen; er ist aus dem Grunde „gewissen Verirrungen, z. B. der religiösen und idealen Schwärmerei

<sup>1)</sup> Vischer a. a. O. III. 1266.

<sup>2)</sup> Das. 1269.



viel leichter ausgefetzt, als nüchterne Verstandesmenschen, die sich auf den gebahnten Wegen der Ebene bewegen".<sup>1)</sup> Ein starrer Charakter ist als Held völlig unbrauchbar, weil er sich den Einflüssen der Welt gegenüber abwehrend verhält. Der Held muß gleichsam weiches Wachs sein, dem das Geschick die Züge einprägt. Humoristische Charaktere als Helden zu wählen, ist bedenklich, da einerseits der Humor nur Ausfluß eines durchgebildeten Geistes ist, andererseits humoristischen Charakteren gewöhnlich das Streben fehlt. Weit mehr eignen sie sich zu Trabanten des Helden.

c) Um den Helden als Mittelpunkt gruppieren sich die übrigen Personen. Sie stehen entweder auf seiner Seite oder ihm gegenüber. Unter den Anhängern der Idee ist der Held ein primus inter pares. Er steht nicht absolut höher als seine Anhänger und Genossen, sondern nur relativ. Es können innerhalb des Kreises seiner Idee Nebenbuhler erstehen, die ein gleiches Ziel verfolgen, doch nicht mit gleicher Wärme und mit denselben Mitteln. So in Spielhagen's Romanen: „In Reih' und Glied“ und „Die von Hohenstein“.

Die Gegenpartei kann der Partei des Helden ebenbürtig entgegenstehen. Ein Zeichen geringer poetischer Gestaltungskraft oder tendenziöser Schwäche ist es, wenn der Dichter durch Herabsetzung der Gegner — seine Personen zu heben sucht, wie es in den meisten Tendenzromanen der Fall ist. Bei Bolanden sind z. B. sämtliche glaubensfeindlichen Gelehrten und sämtlichen Liberalen nicht allein verlachenswerthe sondern auch verächtliche Geschöpfe. Die Männer der Wissenschaft sind aufgeblasene Halbwisser; die Liberalen ehrlos, geldgierig, sittenlos u. s. w. In Sacher-Masoch's

<sup>1)</sup> Perty, Anthropologie I. 298.



Roman: „Die Ideale unserer Zeit“ sind alle National-liberalen, alle Patrioten — Lumpen; in Bresciani's „Der Jude von Verona“ geht es den Anhängern des italienischen Einheitsstaates nicht besser. — Diese tendenziösen Dichter haben daher immer nur zwei Classen von Personen — gute und schlechte — während der parteilose Dichter alle Abstufungen von Charakteren zu erreichen sucht. Bei ihm giebt es nicht nur durchaus gute und nur durchaus schlechte Menschen, sondern beide Gattungen mit den verschiedensten Zwischenstufen. In je größerer Anzahl diese vorhanden sind, desto höher ist die Gestaltungskraft des Dichter's zu schätzen. Einige Romanschriftsteller haben nur wenige Figuren, welche in allen ihren Dichtungen mit derselben Regelmäßigkeit wiederkehren. Der schon häufiger erwähnte Bolanden hat z. B. fünf Classen: ritterliche Jünglinge; minnigliche Jungfrauen; biedere Väter (seltsamerweise sämmtlich Wittwer); tapfere Vertheidiger des Glaubens, und deren nichtswürdige Gegner. Jean Paul's Personen können, wie Menzel in seiner „Geschichte der deutschen Dichtung“ trefflich ausführt, auf sechs stereotyp wiederkehrende reducirt werden: der hohe Mensch und ein diesem entsprechendes edles Mädchen; ein capriziöser Freund des hohen Menschen; ein schwindsüchtiges Mädchen; ein ditto Jüngling, endlich ein cynischer Arzt.

Nun erhebt sich die Frage, wie die Personen des Romans beschaffen sein müssen. Die einzige Forderung ist, daß sie anziehend seien, daß sie unser Interesse erregen, uns erwärmen, uns zur Bewunderung hinreißen. Keine bedeutende Person darf uns gleichgültig sein — denn wenn sie es wäre, hätte der Dichter sie dann schaffen dürfen? Die Forderung der Anziehungskraft seiner Personen hat der Dichter streng zu berücksichtigen; es ergeben sich daraus



wichtige Folgerungen in Bezug auf den ethischen Gehalt der Personen. An sich kümmert es den Dichter durchaus nicht, ob seine Personen gut oder schlecht sind, aber durchaus gut und durchaus schlecht dürfen sie nicht sein.

Das erste nicht, weil ein vollkommener Tugendheld, welcher nicht die Courage hat einer Leidenschaft Raum zu geben, oder welcher, wenn sie an ihn herantritt, dieselbe mit seinem unbefieglichen Pflichtgeföhle erstickt, ein höchst langweiliges Geschöpf ist. Natürlich kann dem Dichter durchaus nicht verwehrt werden, einen tugendhaften Charakter als Helden zu wählen; aber er muß denselben unserem Föhlen dadurch nahe zu rücken suchen, daß er uns auch seine Schwächen zeigt, daß er ihn uns im gewaltigen Ringen mit einer verwerflichen Leidenschaft vorführt und dadurch, daß er ihn auch einmal fallen läßt. Aber, a complet and perfect character is in a poem the greatest monster. (Shaftesbury.)<sup>1)</sup>

Der Held soll auch kein Ausbund von Schlechtigkeit sein. Ein verworfener Mensch, dessen niedere Gelüste nie mit den Gesetzen der Sittlichkeit in Conflict gerathen, weil er sie verachtet; ein Mensch, der zugleich die Macht besitzt, seine Begierden mit Leichtigkeit zu befriedigen; ein Mensch endlich, den nie ein Gefühl der Beschämung und der Reue überkommt — der ist, sage ich, kein Gegenstand der dichterischen Behandlung. Wohl aber kann der Dichter einen schlechten Charakter dadurch interessant machen, daß er ihm irgend eine Eigenschaft verleiht, welche ihn menschlichem Föhlen nahe bringt.

<sup>1)</sup> Fielding sagt in dieser Hinsicht (Tom. Jones XI.) . . . „da wir aber in unserem ganzen Leben keine einzige solche Person getroffen haben, so mochten wir auch in dem vorliegenden Werke keine auftreten lassen.“



Darum verleiht Auerbach seinem Sonnenkamp („Lands-  
haus am Rhein“) die Liebe zu seinen Kindern, den welt-  
männischen Tact, den verachtenden Muth, Eigenschaften,  
welche uns den finsternen Mann nahe bringen; darum macht  
Guzkow seinen Schluck („Ritter vom Geiste“) zu einem  
geistvollen Lebemann; darum besitzt Beitel Izig („Soll und  
Haben“) eine so unerschöpfliche Strebelust; darum ist der  
Fürst („die verlorene Handschrift“) so tief unglücklich,  
darum ist Lovelace, Clarissa's Verführer (in Richardson's  
„Clarissa“) eine durchaus noble Natur, ein geistvoller, ener-  
gischer Mann, dessen Schritten wir mit Spannung folgen,  
den wir abwechselnd verabscheuen und dann wieder be-  
wundern.

Wie aber, wenn die Geschichte dem Dichter einen  
Charakter überliefert, welchem in der That jede edle, mensch-  
liche Gesinnung abgeht:

„Denn was er sinnt, ist Schrecken, und was er blickt, ist Wuth,  
Und was er spricht, ist Geißel, und was er schreibt, ist Blut“.

(Uhland);

wie aber, wenn er, ohne der historischen Wahrheit zu nahe  
zu treten, einen solchen Charakter nicht vermenschlichen kann?  
Nun, so wähle er ihn überhaupt nicht. Wenn dieser Cha-  
rakter aber bei seiner Grausamkeit, seiner Despotie, seiner  
Ungerechtigkeit frei ist von allen kleinlichen Mängeln, wenn  
er uns erhebt durch seine großartigen Pläne, seine über-  
menschliche Energie, seine persönliche Kühnheit, so wird die  
Sache eine ganz andere. „Die größten Ungerechtigkeiten  
und Unterdrückungen beflecken kaum den Charakter eines  
großen Eroberers; sie halten uns nicht ab, an seinen Schick-  
salen eifrig Theil zu nehmen, ihn durch seine Thaten zu  
begleiten und für sein Glück bekümmert zu sein. Der Glanz  
und der Enthusiasmus des Helden, der in die Leser seiner



Thaten übergeht, erhebt ihre Seelen weit über die Regeln der Gerechtigkeit und macht sie gegen das Unrecht, welches er thut, fast unempfindlich". (Home, Elemente der Kritik.) Hier verschwindet der Widerwillen, welchen wir gegen den bloß bürgerlichen Bösewicht empfinden — wir gelangen zu der Einsicht, daß es, nach Hegel's unvergleichlichem Ausdruck, das Schicksal großer Männer ist, schuldig zu sein.

Hat der Dichter aber die Wahl, bleibt es gänzlich seiner Erfindungsgabe überlassen, die Charaktere zu gestalten, so führe er uns kräftige, großer Leidenschaften und kühner Unternehmungen fähige Personen vor; „außerordentliche Menschen, aber doch nur solche, die es durch den Grad ihrer Kraft, durch die Reinheit ihres Wesens; nicht aber durch eine seltene Organisation sind“, Menschen, die „mit Allem, was nur überall das Menschlichste und Natürlichste ist, in dem vollkommensten Einklang stehen“. <sup>1)</sup> Namentlich versäume er nicht, auch für echt humoristische Charaktere Raum zu lassen. Zwei Rücksichten gebieten es dem Dichter. Zuerst die Forderung der Lebenswahrheit, welche er zu erfüllen hat; zweitens die Forderung des Interesses, welcher er nur dann nachkommen kann, wenn er den ernstesten Charakteren durch humoristische ein Gegengewicht schafft. Viel verliert Goethe's „Wilhelm Meister“ durch den Mangel launiger Personen. Viel gewinnen Spielhagen's Dichtungen, weil eine jede einen echten, harmonisch ausgebildeten humoristischen Menschen aufweist.

In neuerer Zeit aber ist es unter den Romandichtern „Mode“ geworden, gerade anomale, krankhafte, räthselhafte Naturen zu Helden zu wählen, an ihnen psychologische Studien zu machen. So z. B. Wilbrandt in seiner Novelle: „Fri-

<sup>1)</sup> W. v. Humboldt, Hermann und Dorothea Cap. 88.



dolin's heimliche Ehe" und Sacher = Masoch in „Venus im Pelz“. Fridolin in ersterer Novelle ist ein geistiger Hermaphrodit; er vereinigt in sich ein männliches und weibliches Gemüth. Beide haben ihre Neigungen und darum entstehen seltsame Conflict. Verliebt sich die erstere in ein schönes Weib, so hält die andere mittlerweile einen Mittagschlaf. Nach einiger Zeit aber erwacht die weibliche Hälfte. Sie sieht das Object der männlichen Zuneigung mit kritischen Blicken an und entdeckt endlich, daß es gar der Liebe nicht werth ist. Die Liebe der männlichen Hälfte erstickt. Nun geht es der weiblichen gerade so. Fortzusetzen ad libitum.

In der zweiten Novelle findet der Held: Severin den höchsten Genuß der Liebe darin, sich von seiner Geliebten auf das brutalste mißhandeln zu lassen. Wie der Held zu einer solchen Verirrung kommt, wird sorgfältig motivirt — aber, frage ich, ist es die Aufgabe der erzählenden Dichtkunst, „das menschliche Herz zu einem weit größeren Labyrinth zu machen, als es vielleicht in der That ist“? (Lessing) Soll der Effect der Dichtkunst im Pitanten, im Mysteriösen liegen? Gewiß nicht! Unsere großen Dichter sowohl der classischen Periode als der Neuzeit haben einfach natürliche, aber außer-gewöhnliche Menschen, nie aber geistige siamesische Zwillinge zum Gegenstand ihrer Darstellung gemacht, haben nie ihre Kunst an psychologischen Spitzfindigkeiten versuchen wollen. Wohl ist Mignon eine eigenthümliche Natur, keineswegs aber eine durchaus räthselhafte.



## Drittes Kapitel.

## Der Stoff.

Die Stoffwahl eines jeden Dichters ist keineswegs eine freie, sondern abhängig von der Weltanschauung seines Zeitalters. Er selbst wird ja, ohne es zu wissen, von seiner Zeit beeinflusst, und die Mitlebenden, für welche er ja doch nun einmal arbeitet, wirken durch ihre Geschmacksrichtung unwiderstehlich auf ihn ein. Dem ersten kann er sich nicht entziehen, weil der Wille dazu nie in ihm auftauchen wird; dem andern darf er sich nicht entziehen, weil sonst sein ganzes Streben ein erfolgloses wäre. So ist es ihm denn nicht erlaubt, willkürlich diesen oder jenen Stoff sich herauszugreifen, sondern stets muß er sich fragen: steht derselbe auch im Einklang mit den Forderungen meines Zeitalters? Ist nichts in demselben enthalten, was meinen Zeitgenossen nach ihrer Denkungsart anstößig erscheinen muß?

Für die Stoffwahl des Romandichters ergibt sich hieraus die wichtige Konsequenz, daß er nur solche Stoffe wählen darf, welche der realistischen Denkungsweise unseres Zeitalters nicht entgegen streben und deshalb ist „die Grundlage des Romans die erfahrungsmäßig erkannte Wirklichkeit.“ (Vischer.)

Die Epopöe bewegt sich, ihrem Ursprunge entsprechend, auf dem Boden des Wunderbaren. Die schöpferisch waltende Phantasie des Dichters hat hier freies Spiel. Die Einflüsse des Lebens gestaltet sie zu Geistern, Kobolden, Nixen, Feen, Riesen und Dämonen, läßt die Götter eingreifen in das Handeln der Menschen und dichtet ihnen (den Göttern) selbst menschliche Empfindungen und Schwächen an. Die Epopöe fordert eben ihrer Natur nach gläubige Hinnahme des Erzählten und diese ist ihr, wie leicht erklärlich, stets zu Theil geworden. Anders aber der Roman. Hier stellt sich der



Dichter absichtlich auf den Boden der Wirklichkeit. Er will nichts erzählen, was nicht immer und überall für möglich gehalten wird und unserem prüfenden Verstande nicht Stand hält. Er verbannt alles aus seiner Dichtung, was mit dem Leben nicht übereinstimmt.

Dadurch tritt der Roman gegen seine ältere Schwester, die Epopöe, auf der einen Seite in Vorthail, auf der anderen aber verliert er manche Reize, welche jener eigen sind. Im Vorthail, weil der Dichter sich auf einem festen nie wankenden Boden bewegt und nie Gefahr läuft, von Geistern, die er rief, überwältigt zu werden. Im Nachtheil, denn die Epopöe hat schon, eben weil sie sich über das Natürliche in stolzem Fluge erhebt und übersinnliche Gewalten sich dienstbar macht, viele Momente, welche auf die Phantasie ungemein anregend wirken und sie in eine Stimmung versetzen, welche nothwendig ist, um die Erzählung des Dichters gläubig hinzunehmen. Der Stoff des Romandichters aber entbehrt an sich aller poetischen Eigenschaften oder besitzt nur sehr wenige, weil die Ereignisse der Wirklichkeit selbst sie nicht bieten. Der Dichter muß also versuchen, entweder die im Stoffe liegenden dichterisch brauchbaren Momente zu verstärken, oder aber den gefundenen Stoff zu einem dichterischen umzugestalten. Mit anderen Worten, er muß den Stoff zu einem der poetischen Handlung würdigen, zu einem interessanten, und drittens, ihn fähig machen, die Forderung des Weltbildes zu erfüllen.

a) Der Stoff muß der dichterischen Behandlung würdig sein,

d. h. er muß der bedeutenden Idee des Romans vollkommen entsprechen, er darf mithin nichts enthalten, was mit derselben in Widerspruch steht. Eine bedeutende religiöse,



soziale oder politische Idee verlangt einen ebenso bedeutenden Stoff. Leider aber zeigt sich gerade in dieser Beziehung die ganze Uermlichkeit, ja, Erbärmlichkeit unserer modernen Romanlitteratur. Ein jeder glaubt ja, Romane zu schreiben sei nicht so schwer — das könne ein jeder, der ein wenig Erfahrung und einige Kenntniß der Sprache und des Stils besitze. Daß fast jeder Roman eine obligate Liebesgeschichte in einer Weise behandelt, als ob die Liebe den ganzen Lebensinhalt eines Mannes bilde — das wollen wir hingehen lassen; daß aber nur Criminalfälle, heimliche Morde, Unterschlagungen, Wechselfälschungen, Verführung, Ehebruch den Hauptinhalt der meisten Romane bilden, das kann vom Standpunkt der Aesthetik nur streng verurtheilt werden. Ist denn das Leben wirklich so arm an bedeutenden Begebenheiten, an tragischen Conflicten, an komischen Verwicklungen, daß immer und immer wieder zu solchen niedrigen Stoffen gegriffen werden muß?

In der That, vergleicht man die Mehrzahl unserer Romane mit den Schelmen- und sog. moralischen Romanen des vorigen Jahrhunderts, so läßt sich in der Stoffwahl ein Fortschritt kaum konstatiren. Als der englische Familienroman auch nach Deutschland importirt wurde, machten es die deutschen Nachahmer, wie sie es immer in solchen Fällen machen: anstatt sich innerhalb der von Richardson streng beachteten sittlichen Grenze zu halten, gingen sie weit über dieselbe hinaus. Richardson hatte in zwei Romanen die Künste der Verführung ausführlich zur Darstellung gebracht, und in einem den Verführer, im anderen die Unschuld triumphiren lassen. In Deutschland fielen Hennes, die Laroché, Schummel, Wezel u. A. begierig über die neue Stoffquelle her. Bald gab es denn in Wezel's und Schummel's Romanen nicht mehr bloß eine sondern gar zwei, drei Ver-



führungen, nebst anderen erbaulichen Sachen. Die arme Sophie von Sternheim in dem Romane der Varoche wird von ihrem Verführer sogar in einen Thurm geworfen und erst sterbend entlassen. In Wezels „Belphegor“ treibt sich der Held stets in der Gesellschaft gemeiner Frauenzimmer herum. Besonders hervorragend in schmutziger Stoffwahl war der spätere Julius von Boß, dessen Romane sich auch nur auszüglich kaum erzählen lassen. Grundzug aller dieser Romane ist eine erschreckende Natürlichkeit, mit Behagen wühlt der Dichter in einem stinkenden Pfuhe, zeigt mit lächelnder Miene die Entehrung der Unschuld und deckt die widernatürlichsten Verhältnisse auf.

Ganz so schlimm sind nun unsere modernen Romane freilich nicht, wenigstens scheinen sie nicht so schlimm zu sein. Denn die Dichter führen uns das Verbrechen nicht mehr in seiner ganzen Nacktheit vor, sondern umhängen es mit bunten Lappen. Freilich nicht so dicht, daß nicht bei jeder Bewegung das dürre Skelett zu Tage käme. Nehmen wir nur einmal Guzkow's „Ritter vom Geiste“, eine Dichtung, der Niemand hohe Bedeutung abstreiten wird. Mit was für Personen haben wir es da zu thun? Mit einem aus einem Ehebruch entsprossenen Prinzen; mit einem unehelichen Vagabunden; mit der unnatürlichen hochadeligen Mutter dieses jungen Mannes; mit einem schönen, schon im vierzehnten Jahre verführten Mädchen; mit einem geistreichen, aber schurkischen Advokaten u. s. w. Und die Begebenheiten? Dankmar sucht seinen Schatz und gelangt dadurch in allerlei abenteuerliche Verhältnisse. Hackert sucht seine Mutter, und diese weiß ihn fern zu halten; verschiedene Personen stiften einen Bund, dessen mysteriöses Aussehen schließlich lächerlich wird. Temme's Romane spielen sämtlich in hohen und niederen Verbrecherkreisen. König's preisgekrönter Roman



„durch Kampf zum Sieg“ bewegt sich in derselben Sphäre, zahlreicher anderer nicht zu gedenken.

Einige sonst ganz hervorragende Romane drehen sich um unbedeutende Ereignisse. Guzkow behandelt im „Zauberer von Rom“ eine Erbschaftsgeschichte. In Freitag's „Verlorene Handschrift“ sucht ein Gelehrter die schmerzlich vermißten, verloren gegangenen Kapitel aus Tacitus.

Unzählbar sind die Romane, denen einzig und allein eine Liebesgeschichte zu Grunde liegt.

Auf der niedersten Stufe der Stoffwahl stehen die Colportageromane, welche ihres ungeheuren Einflusses wegen wohl eine eingehendere Besprechung verdienen. Der Colportageroman ist ein Kind der Zeit im eigentlichsten Sinne des Wortes. Ist die Zeit eine politisch, religiös oder social bewegte, so hält er reiche Ernte. Fehlen solche weltgeschichtliche Anregungen, so greift er zu Criminalvorfällen hervorragender Art, überhaupt zu allem, was in der saison morte Sensation erregt. So rief die Cracauer Kloster-Affaire im Jahre 1870 eine Menge dieser Lieferungswerke hervor, welche über die grauenerregenden Schandthaten (!) der Nonnen in haarsträubender Weise berichteten. Im selben Jahre und im folgenden erschienen aus Anlaß des deutsch-französischen Krieges „die Hyänen des Schlachtfeldes“, „Napoleon“, „Eugenie“ u. s. w. Als im Jahre 1872 die Jesuiten aus dem deutschen Reiche verwiesen wurden, da hatten die Pitawall und Consorten nichts Geligeres zu thun, als diese Maßregel der Regierung auch dichterisch zu motiviren. Augenblicklich treiben sich die „Romandichter“ auf Spaniens romantischem Boden und am goldenen Horn herum, suchen auch in die Geheimnisse des Börsenschwindels einzudringen. Fehlen weltgeschichtliche Ereignisse, so wählt man Giftmorde, großartige Diebstähle und Raubmorde,



Entführungen, Liebesabenteuer, die Geheimnisse der Weltstädte u. s. w. Den ungefähren Inhalt dieser Romane ergeben schon die Titel: Die Gräber der Geächteten; das Todtenopfer der Sonnenkönigin; die Mörderin aus Wollust; die Rache des Scheintodten; Abenteuer dreier Schönheiten; die Rächer der Nacht; die Todtenglocke u. s. w.

Man darf dem Romane gewiß nicht das Recht absprechen, auch niedere Stoffe in den Kreis seiner Darstellung zu ziehen, denn er hat ja die Aufgabe, der Menschheit ihren vollkommenen Ausdruck zu geben. Wenn der Dichter aber gemeine Begebenheiten, wie es die eben angeführten nur doch einmal sind, zum Hauptinhalt seines Roman's macht, und wenn alles Geschehnde im Roman sich nur auf diese bezieht, so muß gegen einen solchen Mißbrauch der Dichtkunst Protest eingelegt werden. Man lasse solche Vorfälle dem „neuen Pitaval“ zur Bearbeitung und suche nach anderen Stoffen, oder aber, man veredle diesen Stoff in einer Weise, daß er seiner ursprünglichen Sphäre entrückt wird. Ich erinnere hier an H. Kurz, welcher einen criminalistischen Stoff zu dichterischer Bedeutung empor gehoben hat. Der Held im „Sonnenwirth“ ist nach den Acten ein vollendeter Bösewicht — in Kurz' Darstellung erscheint er in hoch tragischer Beleuchtung. Vergleiche man ferner den Bericht von Schiller mit dem Romane von Kurz. Schillers Held ist häßlich, sinnlich, ohne echte Liebe, ohne Eltern. Kurz wendet Alles in das Gegentheil und erreicht dadurch wahrhaft dichterische Wirkungen. Welche Conflictte ruft er in der Seele des Helden nicht schon dadurch hervor, daß er ihm eine treue Liebe giebt und daß sein Vater diese nicht billigt! Sonnenkamp in Auerbach's „Landhaus am Rhein“ ist ein Verbrecher — aber was für einer? Er ist ein Verbrecher, dessen Vergehen von dem Schwurgerichte nicht bestraft



werden kann. Er hat ein Verbrechen an der Menschheit begangen; er hat mit seinen Mitmenschen Handel getrieben — dagegen giebt es in Europa keine Gesetze, wohl aber hat die Gesellschaft es in der Hand, einen solchen Menschen zu bestrafen und ihr allein hat Auerbach das Urtheil überlassen. Kleist's Kahlhas ist ebenfalls ein Mensch, dessen Vergehen nicht nach dem Paragraphen des Strafgesetzbuches beurtheilt sein wollen. Wir bewegen uns in einer ganz andern Sphäre, als in der des Verbrechens.

An sich unbedeutende Stoffe muß der Dichter zu heben suchen.

Freitag schildert in „Soll und Haben“ nicht, wie es so nahe lag, die Jagd nach Besitz, sondern das Glück einer allseitig geordneten Thätigkeit. Umsichtiges Streben erhält den Menschen aufrecht, die Geldgier ruinirt ihn. Der Freiherr in seinen krankhaften Bestrebungen, Beitel Jzig in seiner hinterlistigen Benutzung menschlicher Schwäche, beide gehen unter; die Revolution des arbeitscheuen slavischen Volksstammes wird niedergeworfen — aber Anton, Fink und Schröter bleiben oben und Deutsche sind es, welche die polnische Insurrection erfolgreich bekämpfen.

Der Stoff soll bedeutend sein. „Bedeutend insofern, als in demselben durch das Zusammen- und Aufeinanderwirken interessanter Charaktere möglichst viele Seiten des Menschenlebens aufgeschlagen werden, der Ausblick in das Menschenleben möglichst reich und mannichfaltig ist.“<sup>1)</sup>

b) Der Stoff muß interessant sein.

Der Dichter hat auch auf ein Publikum Rücksicht zu nehmen, dessen Urtheil er sein Werk unterbreitet. Der Stoff

<sup>1)</sup> Spielhagen, vermischte Schriften.



muß deshalb anziehend sein. Nun ist das Publikum aber eine vielköpfige Masse, deren Geschmack und Neigungen nach tausend Richtungen auseinandergehen. Der größere Theil begnügt sich mit „leichter Waare“, welche leider oft vor den kunstvollen Producten unserer großen Dichter das „packende Interesse“ voraus hat. Der kleinere Theil hingegen hält sich nur an dem, was er aus den Händen der ersten Schriftsteller empfängt. Wie wird es also der Dichter einem solchen Publikum Recht machen können und welchem Theile soll er zu gefallen suchen?

Er muß den Worten Schillers folgen:

„Kannst du nicht allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk —

„Mach es wenigen recht! Vielen gefallen ist schlimm!“

Worte, welche schon manchem Dichter als Richtschnur dienten und zum Trost gereichten.

Denn wer der großen Masse gefällt, hat selten die hohen Ziele der Kunst im Auge behalten. „Wenigen gefallen“, lautet Schillers Rath. Er versteht unter diesen „Wenigen“ jene kleine Gemeinde, deren Ziel der Cultus des Schönen ist; jene Wenigen, die das Schöne mit offenen Armen aufnehmen, unbekümmert von welcher Seite es kommt; jene Wenigen, welche die ganze Bildung der Zeit in sich aufgenommen haben, und nicht allein lesend zu genießen, sondern auch das Gelesene selbstthätig zu durchdenken verstehen und so doppelt genießen. Einem solchen Leserkreise wird er aber nur dann gefallen können, wenn sein Stoff im edelsten Sinne des Wortes interessant ist.

Interessant wird er zunächst sein, wenn er eine hinreichende Fülle anziehender Begebenheiten enthält. Eben weil dem Romandichter die kunstvolle Entwicklung bedeutender Charaktere höchstes Ziel ist, und weil das Streben nach



diesem Ziel leicht auf den Irrweg verstandesmäßiger Behandlung führt, deshalb muß der Stoff einen Reichthum äußerer Handlung, eine Fülle unmittelbarer Lebensäußerung enthalten, damit dieselben der inneren Entwicklung das Gegengewicht halten können. In Keller's Roman „der grüne Heinrich“ z. B. concentrirt sich Alles auf das Seelenleben des Helden. Nirgend gelangen wir in ein frisches thätiges Leben; überall dasselbe Hindämmern ohne Energie und Schaffenslust. Wie soll der Leser da zu einem freudigen Genießen kommen? Es war nur einer der wenigen ästhetischen Irrthümer Schopenhauers, wenn er erklärte, der Roman sei höherer und edlerer Art, je mehr inneres und je weniger äußeres Leben er darstelle, und wenn er als Beispiele dieser Art Tristram Shandy und die neue Holoise anführt, so ist die Exemplification verunglückt. Denn die Lesermwelt hat sich längst dagegen erklärt. Wer wird noch mit freudigem Behagen Richardson's langausgespinnene Seelengemälde lesen können? Ja, wer, der nicht gewohnt ist, conventionell die „erhabenen Schöpfungen“ des Genies zu loben, ohne daß er die Wahrheit sagt — wer kann behaupten, daß Rousseau's „Heloïse“ ihm genügt habe? „Die menschliche Phantasie will nun einmal ihr Recht, auch sie will anmuthig beschäftigt, geschaukelt und geschmeichelt sein, und das geschieht nicht, indem man, auch mit kundigster Hand, eine Seele Faser für Faser zergliedert oder unser Nachdenken in kopfzerbrechende Probleme verwickelt“. <sup>1)</sup> Schopenhauer widerspricht sich sodann selbst, wenn er auch „Wilhelm Meister“ zu diesen Romanen zählt. Denn in dieser Dichtung haben wir ein schönes Gleichgewicht zwischen äußerem und innerem Leben, wie es vom Roman verlangt werden muß.

<sup>1)</sup> Mähly, Roman des XIX. Jahrhunderts S. 16.



Interessant wird er ferner besonders dadurch, daß „der Roman auf dem Boden der Prosa sich die eigentlich verlorenen Rechte der Phantasie zurückerobert“. (Hegel.) Denn mit Recht kann man sagen, der Romandichter habe seiner Phantasie die Flügel gestutzt, indem er nur die Wirklichkeit als seine einzige Stoffquelle gelten ließ. Aber was er verloren, kann er zurückgewinnen. So kann er z. B. innerhalb der eingetretenen Prosa die grünen Stellen der Poesie aufsuchen,<sup>1)</sup> sei es der Zeit nach: politisch oder religiös aufgeregte Zeiten, Revolutions-Zustände, gesetzlose Perioden; dem Unterschiede der Stände und Lebensstellungen nach: herumziehende Künstler, Schauspieler, Vitteraten, Zigeuner, Räuber zc. Nehmen wir hierzu einige Beispiele. Am meisten gebraucht werden politisch oder religiös aufgeregte Zeiten, Revolutionen, weil in solchen Perioden Dinge möglich gemacht werden, welche eine durchaus gesetzmäßig verfahrenende Regierung verhindert. So in Freytag's „Soll und Haben“ der polnische Aufstand; in Spielhagen's „Problematische Naturen“, und „die von Hohenstein“ die Revolution von 1848; in Brachvogel's „Friedemann Bach“ der siebenjährige Krieg; in Klingers „Raphael de Aquillas“ die Zeit der spanischen Inquisition. Dem historischen Romane sind solche Zustände ein Lebensbedürfnis, er kann ohne dieselben nicht existiren. Verbindet sich mit diesen Zuständen noch die Romantik der Lebensstellung — um so besser für den Roman. Letztere allein findet am meisten Anwendung in den in der Gegenwart oder der nahen Vergangenheit spielenden Romanen. Sie bildet das romantische Element. In erster Reihe steht der in deutschen Romanen unendlich oft gebrauchte, fast abgenutzte geniale Hauslehrer, oder die schöne geistreiche Gouvernante.

<sup>1)</sup> Wischer a. a. O. 1305.



Der eine, gefährlich den adeligen Schönen, die andere, den adeligen Junkern, werden sie in die Geheimnisse des aristokratischen Treibens eingeweiht und greifen schließlich selbstthätig ein. Der demokratische Zug beider wird leicht erklärt durch ihre Einblicke in das Leben des Adels. Nicht selten sind beide Abkömmlinge irgend eines hohen Herrn, und entpuppen sich später als Nefte oder Nichte eines gestrengen Freiherrn. Eine solche Figur schuf Spielhagen meisterhaft in „Problematische Naturen“; eine Gouvernante: Schücking in „Schloß Dornegge“. Der Reiz, mit welchem die Dichter diese Personen umgeben haben, ist nicht gering. In zweiter Reihe stehen geniale, aber regellose Künstler, denen in aller Welt Thür und Thore offen stehen, die vielseitige Beziehungen anknüpfen und bei Allen hohes Interesse erregen, wie „Friedemann Bach“ in Brachvogels Roman und „Consuelo“ in dem Roman der George Sand. Das Leben darstellender Künstler hat Dingelstedt ganz trefflich in „die Amazone“ zu benutzen gewußt. In dritter Reihe der hohe Adel. Unsere deutschen Romandichter bewegen sich gern in dieser Sphäre. Selbst der wüthendste Demokrat wälzt sich gern auf den weichen Polstern und hört mit innigem Behagen das Klauschen seidener Kleider und das Knallen der Champagnerpfropfen. Der Leser folgt ihm gern, blickt mit süßem Schauer in die leise dämmernden, von berausenden Düften durchzogenen Gemächer, und schaut dem Treiben der hohen Herrschaften zu, die doch so ganz anders sind wie er. Ja, da kann einer verschwinden, und niemand weiß, wo und wie! Da giebt es Geheimnisse, um die nur eine alte Amme oder ein greiser Diener weiß. Da geschehen Dinge, von denen sich der gewöhnliche Menschenverstand nichts träumen läßt. Und in der Bewunderung aller dieser Herrlichkeiten vergißt der Leser, daß dort oben ganz dasselbe geschieht, wie bei ihm



unten — nur in anderer Weise. In dieser Sphäre ist un-  
 streitig Spielhagen der Bekannteste. Er entwirft in seinen  
 Romanen Gemälde voll bestickender Reize, voll außerge-  
 wöhnlicher Zustände. Auch Muerbach, Freitag und Schücking  
 sind hier zu nennen. Viertens: wandernde Schauspieler und  
 Zigeuner. Erstere sterben leider aus und die letzteren schei-  
 nen allmählig zu verschwinden, leider, denn sie bieten dem  
 Dichter reiche Gelegenheit zu anziehenden Situationen. Beide  
 kennen keine Gesetze, und wo die Polizei nicht herrscht, da  
 blüht der Weizen des Romandichters. Goethe und Holtei  
 haben die wandernden Jünger Thaliens trefflich in ihren  
 Romanen verwendet, Brackel in ihrem Roman „die Tochter  
 des Kunstreiters“ den Adel der Akrobaten. Die Zigeuner  
 und ihre herumschweifende Lebensweise wirken vortrefflich in  
Kurz „der Sonnenwirth“, „Schillers Heimathsjahre“, in  
Brachvogels „Friedemann“, in Dindlage's „Tolle Geschichten.“  
 Fünftens: Diebe und Räuber. Unter diesen edlen Rittern vom  
 Mondschein sind namentlich die großmüthigen schon ziem-  
 lich verbraucht. Im vorigen Jahrhundert standen sie in  
 hohem Ansehen bei der Leservelt. So ein Rinaldo, der in  
 naiver Edelherzigkeit bloß die Reichen plündert, um die  
 Beute den verschämten Armen zukommen zu lassen, rührte  
 das weibliche Lesepublikum bis zu Thränen. Die Franzosen  
 machten es noch besser: Zwischen ihren Räubern und den  
 Kalender-Heiligen ist blutwenig Unterschied. In unseren  
 Tagen ist man kälter geworden gegen diese Romantik; das  
 Strafgesetzbuch und die Polizei sind Todfeinde dieser Ro-  
 mantiker. Nur die Bauernfänger spielen in den Colportage-  
 romanen noch eine Rolle. Endlich giebt es zahllose Zustände  
 und Lebensstellungen, welche sich nicht classificiren lassen.  
 So in Spielhagen's „Hammer und Amboß“ die kleinen  
 Kriegszüge des wilden Behren; in Gutzkow's „Zauberer“



von Rom" katholische Einrichtungen; in „die Ritter vom Geiste" geheime Gesellschaften u. s. w. Auch in der Wahl des Schauplatzes kann der Dichter eine gewisse romantische Färbung erzielen, indem er die Handlung in alte Burgen, Höhlen, unterirdische Gewölbe und Gänge verlegt. Der Ritterroman der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, hervorgebracht durch die Engländerin Anna Radcliffe und von den Deutschen eifrig cultivirt, kennt hierin kein Maß. Von Anna Radcliffe sagt George Sand (Consuelo II. B. 16. C.). „Wenn die erfinderische und fruchtbare Anna Radcliffe sich an der Stelle des ehrlichen und unbeholfenen Erzählers dieser sehr wahrhaften Geschichte befunden hätte, so würde sie sich eine so schöne Gelegenheit nicht haben entgehen lassen, Sie, meine verehrte Leserin, ein halbes Duzend herrlicher, spannender Bände hindurch unter Corridoren, Fallthüren, Wendeltreppen, finsternen Gängen und unterirdischen Gewölben herumzuführen.“ George Sand macht es aber selbst nicht besser. Sie führt den Leser sogar in eine Cisterne, aus welcher das Wasser beliebig abgelassen und in welche es beliebig zurückgeführt werden kann. Beim Abfluß wird eine Treppe bloßgelegt, welche bis in einen Gang führt. Dieser bringt den Wanderer in eine große Höhle. Welche Romantik, wenn Jemand den verkehrten Gang betritt und das Wasser auf einmal hinter ihm herbraust! Nein, wer den Leser auf diese Weise fesseln will, der zügeln vor allen Dingen zuerst seine Phantasie, damit nichts Widernatürliches, Lächerliches zu Tage kommt. Man vergleiche nur Spielhagens „Hammer und Amböß“. Wie leicht wäre es nicht dem Dichter geworden, auf der Ostseeinsel des wilden Zehrenden ganzen Apparat eines Ritterromans des achtzehnten Jahrhunderts anzubringen und wie sehr hat er sich beschränkt!



Endlich kann „der Dichter sich auch gewisse offene Stellen reserviren, wo ein Ahnungsvolles, Ungewöhnliches durchbricht und der harten Breite der Wirklichkeit das Gegengewicht hält.“ (Vischer.) Ich erinnere nur an Mignon in Goethes „Wilhelm Meister“; an Flämmchen in Immermanns „Epigonen“; an Paula in Gutzkow's „Zauberer von Rom“; an Berger und Czika in Spielhagen's „Problematische Naturen“. Das sind Gestalten, die wie aus höheren Regionen in die kühle Welt der Wirklichkeit hineinragen, und den Glauben an die Poesie warm erhalten. Aber freilich, ein gefährlicher Weg ist es, den der Dichter wandelt! Wie nahe liegt ein Uebermaß! Wie leicht wandelt er das Ungewöhnliche in das Gespenstische, das Außerordentliche in das Schauerliche um! Wie leicht wird das Edelgeistige zum Fragenhaft-Dämonischen! Man vergleiche nur die Gestalten Hoffmanns mit den oben angeführter großer Dichter! Auch möchte ich nicht soweit gehen wie Jean Paul, der geradezu vom Romane verlangt, daß er durchaus romantisch sei, d. h. nur solche Begebenheiten darstelle, die in das Bereich des Ungewöhnlichen schlagen. Denn der Roman geht dann gar zu leicht in's Unnatürliche, Schauerliche über. Oder ist Jean Paul mit der Romantik eines Hoffmann („Eliziere des Teufels“), eines Süe („Mysterien von Paris“), einer George Sand („Spiridion“, „Consuelo“) einverstanden? oder mit der Romantik eines Lewis, in dessen Roman „the monk“ der Held seine Mutter erdrosselt und seine Schwester erdolcht? Schwerlich! Gutzkow häuft in seinem Roman „die Ritter vom Geiste“ bis zur Unwahrscheinlichkeit pikante Geschichten aus der feinen Welt. Auf allen Ecken untreu gewordene Gatten und Liebhaber, natürliche Söhne und Töchter. Wenn es im Leben auch toller zugehen kann, als im tollsten Roman, so geht ein solches Zusammentreffen



skandalöser Geschichten denn doch über die Grenze des Erlaubten hinaus.

Indessen muß man die Hyperromantik eines Romans manchmal der Nationalität des Dichters zu Gute halten. Was würde es nutzen, den Franzosen die Ungeheuerlichkeiten ihrer meisten Romane zu beweisen? Der französische Roman-dichter „malt eben aus einer ganz andern Farbenschachtel“ als der deutsche, und der französische Romanleser vermag mit deutscher Unterhaltungslektüre seinen Veshunger nicht zu stillen. Während im „Moniteur“ eine Uebersetzung von „Soll und Haben“ nur mit Mühe zu Ende gebracht werden konnte, weil das Publikum protestirte — werden Hoffmanns Schauerstücke (wohlgemerkt, nur diese von seinen Werken!) noch eifrig gelesen und nachgeahmt. Und in der That hat der französische Roman im Allgemeinen nur zu große Aehnlichkeit mit diesen Erzeugnissen eines poetischen Wahnsinn's. Eben deshalb wird der französische Roman sich schwerlich jemals zu der Höhe des deutschen und englischen empor-schwingen können, wie überhaupt nicht die Romanlitteratur des Südens.

Man lese nur folgende Scenen aus einem Romane des Ungars Jokai: „Traurige Tage“. Ein vierjähriger Knabe ermordet heimlich seine kleine Schwester und verscharrt sie. Bald darauf fällt er in ein hitziges Fieber, dem sich unheilbarer Wahnsinn zugesellt. In seinen Phantasien spricht er stets von Emma und ihrem Tode. Die Mutter des Kindes geht zu einem alten Weibe „Todtenvogel“ genannt, und fragt es um Rath. Dieses erzählt ihr, daß der Knabe der Mörder seiner Schwester sei und daß er nie genesen, aber auch sobald nicht sterben werde. Es gebe jedoch ein Mittel, ihn aus dem Leben zu schaffen, und dieses theilt das alte Weib der Mutter mit. Als diese



zu Hause ankommt, stellt sie sich vor das Bett des kranken Knaben, bekreuzigt sich und sagt: „Begrabe mich nicht, Eduard, die kleine Emma weint nicht.“ „Wie ein in's Herz getroffener Vogel schreit das Kind bei diesen Worten auf, dann seufzte es lang und tief und sein Haupt sank in's Bett zurück.“ Der Knabe ist also glücklich beseitigt, nun muß aber auch die unnatürliche Mutter ihren Lohn haben. Jokai bestellt deshalb ein Gewitter und schickt ihr einen Blitzstrahl auf den Hals.

Das ist Romantik! Das ordnungslose ungarische Genie ist reich an ähnlichen Szenen, welche nur auf Rechnung der Nationalität zu schreiben sind. Es wird wohl nicht nöthig sein, weitere Beispiele aus Sue's und Hugo's Werken heraus zu suchen.

Einige Dichter suchen ihre Romane dadurch interessant zu machen, daß sie als Schauplatz der Handlung entfernte Welttheile wählen, welche durch ihr geringes Bekanntsein der Phantasie einen weiten Spielraum gewähren. Dort geschieht so Manches, was bei uns für unmöglich gilt; dort treffen so häufig Umstände zusammen, welche ein gewöhnliches Ereigniß zu einem außerordentlichen machen; dort ist eine ganz andere Natur, welche dem Menschen ganz andere Hindernisse bereitet, wie bei uns in Europa. Wie sehr solche Romane zu fesseln geeignet sind, beweisen die Erfolge eines Sealsfield, Gerstäcker, Armand, Cooper, Marryat.

Noch andere Dichter verlegen den Schauplatz in das Gewirr der Weltstädte. Nicht mit Unrecht. Die Unermeßlichkeit der Riesenstädte London, Paris, Berlin begünstigt Verwicklungen, wie sie dem Roman nöthig sind.

Der Dichter muß immer weise Maß halten mit den romantischen Elementen. Rufe er keine Geister, die er nicht zu meistern vermag, damit es ihm nicht ergehe wie dem



Goethe'schen Zauberlehrling. Es kommt ihm kein Meister zu Hilfe, der die entfesselten Geister durch sein Wort bannen kann. Sie schwärmen umher und zerreißen das schöne Gewebe des Dichters.

Der Dichter studire das Leben in seinen mannichfaltigen Richtungen und verbinde mit dem Außerordentlichen das Gewöhnliche zu einem schönen Ganzen.

Ein weiser Maßhalter war Goethe. „Wilhelm Meister“ hat als solide Grundlage die „erfahrungsmäßig erkannte“ Wirklichkeit. Die Kreise, in denen der Held sich bewegt, sind der nüchternen Realität entnommen. Und doch bietet „Wilhelm Meister“ mehr, als sich in jenen Kreisen zu finden pflegt! Der Roman gleicht, wenn das Bild erlaubt ist, einem prächtigen Gemäldefalon, in welchen von oben her das hellste Licht strahlt, alle Gegenstände gleichmäßig beleuchtend und auch in den entferntesten Winkel seine Strahlen entsendend. Und hier stehen wir vor einem Bilde derber Natur: schmausende Bagabunden und lärmende Ehegatten. Wenden wir uns um, leuchtet uns ein Frauenbild herrlich in idealer Schönheit entgegen. Da zur Seite thun wir einen Einblick in die Regionen der Märchenwelt, die uns trotzdem ganz real erscheint. Dort endlich lächelt uns an ein Bild heiteren Genusses: ein lustiger Künstler mit seinem Mädchen.

So hält der Stoff die schöne Mitte zwischen Wahrheit und Dichtung. Beide gehen in einander über, keiner vermag sie zu trennen. Nennen wir nach Goethe den trefflichen Walter Scott, dessen zahlreiche Romane frei sind von jeglicher Ueberspanntheit. Eine Gesundheit, wie sie nur wenigen Dichtern der Weltliteratur eigen, durchströmt alle seine Dichtungen. Er beweist eine Erfindungs- und Combinationsgabe, wie sie vor und nach ihm kein Dichter



befessen hat. Dabei hat er in der Stoffwahl mit wenigen Ausnahmen höchst glückliche Griffe gethan. Der Schauplatz seiner meisten Romane ist das wild-schöne schottische Hochland, das von der Natur wie geschaffen ist für den Tummelplatz von Romanhelden. Zugleich ist die Zeit der Handlung eine solche, die seltsamen Schicksalen und Verwicklungen günstig ist.

Unter den neueren deutschen Romandichtern dürfte Spielhagen hinsichtlich der Stoffwahl alle anderen überflügeln. Keiner seiner vier Hauptromane entbehrt eines packenden Interesses. Alles Schauerliche hat er aus seinen Dichtungen verbannt, dafür aber dem Ungewöhnlichen der Wirklichkeit einen weiten Spielraum gelassen.

Gustav Freytag wählte in „Soll und Haben“ einen an sich wenig anziehenden Stoff. Was kann das einförmige Leben eines Kaufmanns Interessantes bieten? Für ihn, den Kaufmann selbst, hat allerdings der Gang des Geschäftes Wechselfälle genug, da giebt es Speculationen, Krisen, Unternehmungen, welche wohl geeignet sind, den Geist in manchmal unheilvoller Weise aufzuregen. Wer den Geschäften aber fern steht, wer das Treiben des Kaufmanns aus der Perspective betrachtet, der sieht, wie sich dieselben Vorfälle an allen wiederholen. Ueberall dasselbe Spiel, Wagen, Gewinn oder Verlust. Freytag hat deshalb keineswegs den Kaufmann in seinem Wirkungskreise allein zum Vorwurf gewählt, sondern den Helden hinaus geführt in ganz andere Regionen, um zu zeigen, daß ein kräftiger Geist auch andern Verhältnissen gewachsen sei. Ebenso macht er es in „die verlorene Handschrift“. Er verlegte den Schauplatz nicht in die Studirstube und den Hörsaal, sondern an den Hof eines kleinen Fürsten. Dort mußte der Gelehrte beweisen, daß die Wissenschaft keineswegs der Wirklichkeit entfremdet.



Uverbach's Romane werden niemanden anziehen, der durch Lesen einen langen Sonntag-Nachmittag todtschlagen will. Denn die äußere Handlung ist im Ganzen dürftig. Dafür aber haben wir großartige Conflict des Seelenlebens, welche mit Meisterschaft entwickelt werden. Er erweckt im Leser eine Spannung, welche von Buch zu Buch steigt und gegen das Ende in befriedigte Ruhe ausläuft.

c) Der Stoff muß ein Weltbild geben können.

Der Stoff soll deshalb nicht aus einer bestimmten Sphäre der Gesellschaft — Künstler, Schauspieler, Kaufleute, Schriftsteller, Soldaten, Adelige — allein genommen werden und sich beständig in diesem Kreise drehen, sondern muß das ganze Gebiet des Sein's in seinen Bereich ziehen. Dieser Forderung in aller Strenge zu genügen, ist dem modernen Dichter unmöglich — eine größere oder geringere Annäherung an das Weltbild ist alles, was er erreichen kann. Aber wie? Er kann es, wenn er seine engere Welt, sein Vaterland zum Schauplatz wählt, und dessen Zustände in umfassendster Weise zur Darstellung bringt.

Jene Romane, welche sich ausschließlich in einer bestimmten Sphäre halten, sind mangelhaft. Sie geben nur einen Theil der Gesellschaft, können mithin von der Welt im Allgemeinen kein anschauliches Bild geben. Sie rufen, namentlich bei einem großen Umfange, nicht selten Längeweile hervor. Manche der jetzt vergessenen Schäfer-, galanten und philosophischen Romane erscheinen dem gequälten Leser des neunzehnten Jahrhunderts als eine endlose Pappelallee: stets zu beiden Seiten dieselben Stämme mit denselben Zweigen, nur größer oder kleiner; stets dasselbe einschläfernde Flüstern in den geschwägigen Blättern; stets vor sich das scheinbare und doch sich wieder entfernende Ende. Der



Dichter muß deshalb stets einen solchen Stoff wählen, welcher durch sich selbst ein weites Umfassen des Lebens erfordert. Selbstverständlich wird stets eine bestimmte Richtung vorwiegen — diese aber muß mit vielen anderen in Beziehung gesetzt werden. So spielt die Handlung in „Soll und Haben“ nicht ausschließlich in kaufmännischen Kreisen, obgleich hier die Gefahr der Einseitigkeit so nahe lag. Der Dichter zieht auch den Adel, die Soldaten, den Gelehrtenstand heran; die polnische Revolution eröffnet eine weite Perspektive. In Spielhagen's Romanen werfen wir einen Blick in das geistige Leben des ganzen deutschen Volkes; in Gutzkow's beiden großen Dichtungen öffnet sich uns die Welt, aber nicht geordnet durch künstlerische Einheit. Der neuere Roman schließt sich überhaupt gegen keine Erscheinung des Lebens ab; er zieht nach Möglichkeit alle Kreise der Gesellschaft in seine Darstellung. Darin hat er einen bedeutenden Vorzug vor dem älteren Romane. Bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein entnahmen die Romandichter ihre Stoffe einer bestimmten Sphäre. Da gab es Ritter-, Schäfer-, Schelmen- und Familien-Romane; aber es gab keinen, der ein umfassendes Weltgemälde gegeben hätte. Zwar kam Lesage's Gil Blas (1715) der Aufgabe des Romans nahe, aber erst Scott (1814) war es vorbehalten, alle Stände in künstlerischer Einheit zur Anschauung zu bringen. Von Scott an haben die Romandichter im Allgemeinen die rechten Bahnen eingeschlagen. Sie haben eingesehen, daß der Roman nicht allein das wirkliche Leben darstellen müsse, sondern dieses auch so umfassend, wie es in Wirklichkeit ist. Die Poesie kann und darf keine Kasten kennen. Der König muß mit dem Bauer gehen, der Gelehrte in die Tiefen des Lebens hinabsteigen. In bunter Fülle müssen Alle durcheinander wandern.



Als letzte Forderung an den Stoff erhebt sich die Forderung der inneren Wahrheit. Im weitesten Sinne bedeutet die innere Wahrheit des Stoffes einfach die Möglichkeit der erzählten Thatfachen. Mag etwas Erzähltes also noch so unglaublich klingen — es ist innerlich wahr, sobald man zugeben muß, daß sich der Möglichkeit des Geschehens nichts in den Weg stellt. Nun kann aber Vieles möglich sein, welches uns trotzdem als unglaublich erscheint; und wenn dann der Dichter für eine solche Geschichte gläubige Hinnahme vom Leser fordert, so wird er auf jeden Fall auf ernstlichen Widerstand stoßen. Nehmen wir nur einmal die Ereignisse in Hoffmanns tollem Producte „Die Elziere des Teufels“. Wer will bestreiten, daß diese ungeheuerlichen Ereignisse möglich sind? Vielleicht sogar weiß der Leser ein Analogon aus seiner eigenen Erfahrung — und doch werden ihm die vom Dichter erzählten Begebenheiten keinen Glauben abzwängen. Ja, sogar die Fülle des Unglücks im „Landprediger von Wakefield“ will nicht als recht glaublich erscheinen. Warum? Erstens fehlt dem Romandichter, wenn er Ereignisse aus dem Leben zum Gegenstande seiner Darstellung macht, die Autorität. Wenn der Historiker uns eine ungeheuerliche, unglaublich erscheinende Thatfache mittheilt, so kann er sich auf seine Quellen berufen, er kann sagen, dieser oder jener hat es gesehen, diese und jene haben es beglaubigt. Hierzu kommt noch, daß der Romandichter einen ganz anderen Zweck verfolgt, als der Geschichtschreiber. Er will uns unterhalten und deshalb liegt ihm alles daran, Alles entfernt zu halten, was uns aus dem Zustande ruhigen Genießens herausreißen könnte. Das thut er aber, sobald er uns etwas erzählt, was uns unglaublich erscheint. Denn zweitens haben wir einen sichereren Maßstab für



das Glaubwürdige in uns und diesen bringen wir unbewußter Weise bei solchen Gelegenheiten in Anwendung.

Aus diesen Gründen ist es, wie Fielding<sup>1)</sup> treffend bemerkt, keine Entschuldigung für den Romandichter, wenn das unglaubliche Ereigniß, welches er erzählt, ihm als gewiß bekannt ist. „Denn er schreibt für Tausende, welche niemals von einem solchen Ereigniß hörten, oder von einem ähnlichen.“

Nun wird man vielleicht einwenden, daß in dieser Erklärung des Begriffes „innere Wahrheit“ für den Romandichter eine ungerechte Beschränkung liege. Da bleibe ihm ja nichts Anderes übrig, als Begebenheiten zu wählen, „welche auf jeder Straße, in jedem Hause vorkommen, und in jedem Journalblatte zu lesen sind“. Da wird dem Romane ja sein Lebenselement genommen! Durchaus nicht! Er wird nur in die Grenzen zurückgeführt, welche die Romandichter zu ihrem eigenen Nachtheil so oft überschritten haben und täglich noch überschreiten. Vielleicht genügen die vorhergegangenen Ausführungen über die Romantik des Stoffes schon, um diese Einwendungen zu widerlegen. Und dann genügt es, auf das Beispiel der großen Romandichter Scott, Eliot, Auerbach, Freitag, Spielhagen u. A. hinzuweisen.

Es erhebt sich nun die Frage, woher nimmt der Romandichter seinen Stoff? Wo kann er ihn finden?

Überall! Leben und Geschichte bieten ihm Stoff in unendlicher Fülle! Neue Zeiten, neue Ereignisse! Der Born versiegt nimmer! Der Dichter braucht nur hineinzugreifen in's volle Menschenleben, überall findet er seinen Stoff! Er halte Augen und Ohren offen, und er wird sich der

<sup>1)</sup> Tom Jones VIII. Buch. 1. Kap.



Fülle des andringenden Stoffes kaum erwehren. Er lebe mit! Er achte das Geringste für vornehm genug, beachtet zu werden, er lasse den alten zitternden Bettler nicht von sich gehen, ohne einen Einblick in seine Geschichte genommen zu haben, und nicht gedankenlos blicke er jenem Mädchen nach, dessen verwüstete Gesichtszüge eine ganze Leidensgeschichte erzählen! Wie kam es, daß jenes Kind, einst der Augapfel der reichsten Eltern, jetzt für andere reiche Leute sich abquält um kargen Lohn? Wer trieb das junge schöne Mädchen in die Fluthen, wer den alten angesehenen Herrn zum Selbstmord? Das Leben bietet des Außerordentlichen so viel, und stets stehen wir vor einem neuen Geheimniß!

Welche Fülle von Stoff bietet nicht das Reisen! Welche Menge von Charakteren, Situationen, ungewöhnlichen und seltsamen Begebenheiten drängen sich dem Beobachter auf! Aber freilich, der Beobachter muß mit einem anderen Auge sehen, als der Weltenbummler, der das eine Bild über dem anderen vergißt; der nur nach dem Neuem jagt, und, blasirt geworden, für das Kleinleben kein Auge mehr hat.

Aber, könnte man einwenden, ist es nicht eine Herabsetzung der Würde des Dichters, ihn einem Schatzgräber gleich zu stellen, der es als einen glücklichen Zufall betrachten muß, wenn ihm ein Klumpen Gold unter die Schaufel geräth? Ist der wahre Dichter nicht ein gottbegnadeter Mensch, der alles aus dem reichen, vollen, nie versiegenden Borne seines Genius schöpft? Mit einem Worte: ist der Dichter denn kein Erfinder sondern nur ein Finder?

Es gab eine Zeit, in welcher man den Dichter für einen Erfinder hielt, der unbekümmert um die Welt und ihren Lauf alle Schätze der Dichtkunst in seinem Geiste trage. Noch heute giebt es Leute, die sich zu dieser Ansicht



bekennen und jeden einen Verräther der Dichtkunst schelten, der ihren Glauben nicht theilt. Diesen möchte ich ein Wort Goethe's zurufen:

„Man sagt wohl zum Lobe des Künstlers, er habe alles aus sich selbst. Wenn ich das nur nicht wiederhören müßte! Genau besehen sind die Productionen eines solchen Original-Genies meistens Reminiscenzen; wer Erfahrung hat, wird sie einzeln nachzuweisen wissen.“

Und angenommen auch, der Dichter schöpfe alles aus sich selbst, so bleibt doch die Frage bestehen, woher hat er diesen Reichthum? Angeboren ist er ihm nicht, denn nur die Gabe, zu dichten, verleiht die Natur. Er hat ihn eben erworben durch die Erfahrung. Die Eindrücke sind ihm von außen gekommen, das Gedächtniß hat sie ihm treu bewahrt, die Phantasie gestaltet sie zum Gedicht.

Ferner, wie kann der Dichter mit vollkommener Treue darstellen, was er selbst nicht erlebt, d. h. gesehen, gehört oder mitgelebt hat? Wer will das Hangen und Längen in schwebender Pein, das Himmelhochjauchzen und zum Tode betrübt sein der Liebe schildern, der nicht selbst ihre Leiden und Freuden gekostet?

Je reicher demnach der Erfahrungsschatz des Dichters, um so mannichfaltiger sein Werk, um so lebensvoller und lebenswahrer wird er veranschaulichen können. Er muß streben diesen Schatz stets durch Beobachtung und durch eigene Erlebnisse zu vermehren. „Der Umgang mit der Welt, den der Romandichter zu pflegen hat, muß allgemein sein, d. h. er muß sich auf jeden Rang und Stand ausdehnen; denn wer das vornehme Leben kennt, weiß darum noch nichts von dem niedern und umgekehrt“. (Fielding, Tom Jones IX. 1.)



Ferner muß er besondere Aufmerksamkeit der Ueberlieferung zuwenden.

Die Ueberlieferung ist eine mündliche oder eine schriftliche. Alles was durch mündliche Erzählung sich durch die Geschlechter vererbt, hat keine feststehenden Formen. Die Thatfachen werden verrückt, vergrößert, verkleinert, je nach der individuellen Anlage des jedesmaligen Erzählers. So wird aus einem Könige, der einst lange Zeit sein Volk glücklich regierte und seine Feinde besiegte, ein unsterblicher Herrscher, der im Ruffhäuser schlafend harret, bis sein Volk ihn erweckt. Oder aus einem frommen Manne, der viel Gutes that und sich für seine Mitmenschen aufopferte, wird ein großer Heiliger; Wunderthaten knüpfen sich an seinen Namen und seine Reliquien werden mit frommen Sinne verehrt. So gestaltet die Phantasie des Volkes alles Außergewöhnliche um und der Dichter sieht sich einem Phantasiegebilde gegenüber, das vielseitige Benutzung und auch Umformung duldet. Der mündlich überlieferte Stoff ist gleichsam formlos und dem Dichter ist Gewalt über ihn gegeben. Er kann seine eigene Erfahrung mit der Ueberlieferung derartig vermischen, daß ein neues Ganzes entsteht, welches kaum noch Spuren des alten Gewandes trägt. Gleiche Gewalt ist dem Dichter über Alles gegeben, was zwar schriftlich fortgepflanzt wird, aber zum Privatleben gehört. Auch hier ist er durch kein Bedenken gebunden. Mag die Genesis dieses oder jenes Ereignisses auch actenmäßig festgestellt sein, so kann doch nichts den Dichter zwingen, mit Strenge der gegebenen Entwicklung zu folgen. Wenn seine künstlerische Einsicht dieses oder jenes Motiv verwirft, so hat er volles Recht, ihr Folge zu leisten. Guzkow hatte gar nicht nöthig, sich slavisch an das über Kaspar Hauser Gehörte zu binden, wenn er dessen Schicksale in seinem



Romane „die Söhne Pestalozzis“ verwerthet. Mit einiger Einschränkung darf man dem Dichter auch das Recht zugestehen, geschichtliche Charaktere, deren Umrisse noch nicht bestimmt gezogen sind, nach seiner künstlerischen Einsicht zu gestalten. Er kann aus Lucretia Borgia ein moralisches Ungeheuer, aber auch eine unschuldige, weil unbewußte Sünderin machen.

Anderß aber ist es bei der schriftlichen Ueberlieferung, bei der Geschichte. Hier sind die Grenzen bestimmt, die Umrisse einer That, einer Person stehen unverrückbar fest, sie lassen sich nicht in das Procustesbett des Dichter's zwingen. Er kann nicht hier ein Glied ablösen, dort ein anderes ansetzen, bis schließlich Alles in seine Form paßt. Er wird aber häufig genug in die Lage kommen, daß der historische Stoff mit seinen dichterischen Intentionen nicht harmonirt. Denn Poesie und Geschichte verfolgen verschiedene Ziele auf verschiedene Weise. Es ist nicht die Aufgabe des Geschichtschreibers, die Ursachen eines Ereignisses weitläufig darzustellen; seine Kunst befiehlt ihm nur, die einer Katastrophe vorangehende Zeit so zu schildern, daß der Leser in ihr die Ursachen derselben zu erkennen vermag.

Anderß aber verfährt der Dichter. Sein Ziel ist es, die Begebenheiten begründend zu entwickeln. Die begründenden Thatsachen sind ein wichtiger Theil bei Behandlung historischer Stoffe, weil die Poesie nach Aristoteles bekanntem Aussprüche philosophischer ist, als die Geschichte.

Zunächst dürften es die Charaktere sein, welche den Dichter zur Behandlung reizen. Und wohl mit Recht. Denn sie bieten besonders jenem Dichter, dessen Gestaltungskraft nicht groß ist, viele Erleichterung. Ein bekannter historischer Charakter, z. B. Sokrates, Caesar tritt, „wenn ihn der Dichter ruft, wie ein Fürst ein und setzt sein Cognito vor-



aus; ein Name ist hier eine Menge Situationen“<sup>1)</sup>. Der Dichter hat nur die gegebenen Formen auszufüllen; den vorgefundenen Charakter nach seinen verschiedenen Seiten zu entfalten.

Eben diese Erleichterung aber führt gar leicht zum Mißbrauch. Der Dichter glaubt mit dem historischen Charakter nach Willkür schalten zu können. Aber der historische Held ist ein anderer als der poetische. Jener ist seinem ganzen Wesen nach ein reines Product des Weltlaufs. Das ist nun freilich in geringerem Maße auch der poetische, aber bei ihm kommt ein anderes Moment hinzu, das zwischen beide eine große Kluft legt. Das Schicksal des historischen Helden hängt von äußeren, in den Weltlauf versflochtenen Ereignissen ab, während der poetische Held sein Schicksal gleichzeitig durch seinen Charakter motivirt. „Historische Helden bieten deshalb dem modernen Dichter besondere Schwierigkeiten, weil sie aus dem großen Zusammenhange ihres geschichtlichen Daseins sich nur schwer zu solcher Freiheit und Selbstständigkeit herausheben lassen, daß ihr Schicksal als Resultat ihrer eigenen Thaten verständlich und imponirend wirkt“<sup>2)</sup>. Am Schicksal des historischen Helden arbeiten tausend verschiedene Kräfte: Napoleon I. als geschichtlicher Charakter unterliegt den von allen Seiten übermächtig auf ihn eindringenden Feinden. Diesen Untergang, den die Geschichte nur äußerlich begründet, soll der Dichter aus dem Charakter selbst motiviren und hier ist der Punkt, wo er über die geschichtliche Wahrheit hinaus geht. Weshalb muß Napoleon unterliegen? Der Geschichtschreiber sagt einfach, weil seine Feinde ihm überlegen waren. Mit einer solchen Antwort kann sich der Dichter nicht begnügen. Er

<sup>1)</sup> Jean Paul, Aesthetik S. 64.

<sup>2)</sup> Freytag, Im neuen Reich 1873 Nr. 27.



steigt hinunter in die Tiefen des Charakters und sucht hier die Gründe seines Unterganges. Das Endschicksal des Helden erscheint ihm als nothwendige Consequenz seines Charakters und des Weltlaufs.

Wählt der Dichter einen historischen Helden, so muß er untersuchen, ob sein Charakter ein derartiger ist, um seine Thaten und sein Schicksal poetisch begründen zu können. Er muß sich z. B. fragen: „Mußte Napoleon seinem Charakter, seinen Bestrebungen nach seinen Feinden unterliegen und mußte Ludwig XIV. sein Leben so glücklich beschließen“?

Treffen die poetisch erforderlichen Charaktereigenschaften mit den historisch vorhandenen zusammen, so mag sich der Dichter glücklich schätzen. In vielen, ja in den meisten Fällen aber wird der historische Charakter mit dem poetisch nothwendigen collidiren. Denn die Geschichte übt keine Gerechtigkeit und kennt sie auch nicht; die Poesie allein mißt das Maß des Lohnes oder der Strafe ab.

Dann die Begebenheiten. Die Geschichte motivirt nichts, sie betrachtet alles einfach als geschehen, ohne den Triebfedern nachzuspüren. Des Dichters Aufgabe aber ist es, alles streng zu begründen. Da wird denn häufig der Fall eintreten, daß die poetischen Motive den geschichtlichen widersprechen, oder daß die historischen Begebenheiten mit dem Charakter des Helden, wie der Dichter ihn gebraucht, im Widerspruch stehn.

So entsteht zwischen dem historischen Stoffe und der dichterischen Behandlung ein Conflict, der sich nur durch Concessionen beilegen läßt. Nun gilt aber dem Dichter die Poesie als höchstes — die Geschichte muß sich also dieser unterordnen. So macht es z. B. der Dramatiker, ohne daß man ihm diese Vergewaltigung der geschichtlichen Wahrheit als Fehler anrechnen darf.



Aber das Verhältniß des Romandichters zur Geschichte ist ein wesentlich anderes als das des Schauspieldichters. Letzterer stellt uns seine Personen als bloße Menschen vor; sie interessieren uns nicht, weil sie in der Rangordnung diese oder jene Stufe einnehmen, sondern weil sie menschlich denken und handeln. Seine Dichtung ist nach Lessings Ausdruck ein lebendes Gemälde. Und darum vergessen wir über dem Eindruck, den die Personen als Menschen auf uns machen, ganz die Willkür, mit welcher der Dichter aus dem Manne Egmont einen lebensfrischen Jüngling, aus der Matrone Maria Stuart ein blühendes Weib gemacht.

Im Romane aber, den wir nur lesend genießen können, haben wir ein Stück Geschichte vor uns. Tausend Einzelheiten erinnern uns, daß wir uns auf historischem Boden befinden. Hier kann uns nicht, wie beim Drama, die Erscheinung der Person die Täuschung von Seiten des Dichters wahrscheinlich machen, sondern alles steht in festen unverwischbaren Zügen vor uns. Wir glauben das Wehen des historischen Geistes zu verspüren, und auf der anderen Seite führt uns der Dichter in's Reich der Dichtung zurück.

Zu diesen Bedenken gesellen sich noch andere. Bereits an anderer Stelle habe ich den Grundsatz aufgestellt, daß Erfahrung, reiche Erfahrung dem Dichter unumgänglich nothwendig sei; daß er nur das wahrhaft treu zu schildern vermöge, was er aus eigener Anschauung kennen gelernt. Wie will nun aber der Romandichter veranschaulichen, was er nie gesehen, ja, selbst was ihm Augenzeugen nicht erzählen können? Er wird also durch Studium zu erreichen suchen müssen, was die Erfahrung ihm nicht gewährt. Aber die Erfahrung kann nie ersetzt werden, auch die eifrigst studirte historische Situation wird matt erscheinen gegenüber den der Wirklichkeit abgelauchten Scenen. Und schon diesen Grund



hält Spielhagen für genügend, den historischen Roman für ein Unding zu erklären und als zwingendes Gesetz aufzustellen: „Der Epiker kann nicht weiter zurückgreifen, als seine individuelle Erfahrung reicht; resp. eine reiche, die Deutlichkeit der Wirklichkeit fast erreichende Tradition“.

Eben diese Schwäche, dieser Mangel an Erfahrung, deren sich der Dichter gar wohl bewußt ist, verleitet ihn zu noch anderen Sünden gegen die Kunst. Er sucht jene Zeit uns getreu vor Augen zu führen — deshalb pflanzt er seinen Roman voll mit culturhistorischen, architektonischen archäologischen, genealogischen ja selbst mit culinaren Notizen, um den Schein der Wirklichkeit zu erreichen. Solche Behandlung hat aber beim Leser einen nur schlechten Erfolg; sie ruft Langeweile hervor, ja es liest sie niemand. Walter Scott ermüdet sehr häufig durch solche langathmige Schilderungen — ebenso Tokai, der besonders in seinem Romane: „die goldene Zeit in Siebenbürgen“ hier das Mögliche leistet.

Ferner hat für die Leser das Verständniß eines historischen Roman's, besonders wenn die Begebenheiten aus weiter entlegenen Zeiten genommen sind, manche Schwierigkeit. Jene Zeiten sind uns Kindern eines aufgeklärten Jahrhundert's in ihrem Fühlen und Denken fremd geworden. Wir verstehen jene Alten nicht mehr und können uns ihre Motive zum Handeln (welche ja nicht selten durch Religion und Sitte bedingt werden) nicht mehr erklären — hier müßte also der Dichter selbst erläuternd eingreifen, die Einflüsse des Zeitalter's klar legen — er würde also die Grenzen des Kunstwerk's überschreiten.

Man halte mir als Gegenbeweis nicht Scheffels Ekkehard vor. Dieser Roman kann statt im 11. Jahrhundert ebenso wohl mutatis mutandis im 19. spielen. Er ist eben seinem Wesen nach nicht an jene Zeit gebunden.



Endlich wirkt der historische Roman in seiner bis jetzt fast allgemein üblichen Gestalt nur schädlich. Denn indem der Dichter hier die Begebenheiten nach der Nothwendigkeit seiner Kunst umbildet, die Charaktere in andere, dem Leser sympathische Formen gießt und die ganze Darstellung mit dem reizenden Schleier der Dichtung umwebt, tödtet er im Publicum den historischen Sinn und schmuggelt romanhafte Anschauungen als Geschichte ein.

Die Neuzeit hat historische Romane in wahrhaft erschreckender Menge hervorgebracht. Die Leichtigkeit, mit welcher ein solcher Stoff gefunden und behandelt werden kann, hat besonders untergeordnete Talente angezogen. Der Gang der Handlung, die Charaktere, ja selbst einzelne Situationen sind ja vom Griffel des Geschichtschreiber's vorgezeichnet. So Alexander Dumas und Louise Mühlbach.

Aus dem historischen Romane, welcher also Begebenheiten aus der fern liegenden Vergangenheit wählt, entstand der Zeitroman. Dieser unternahm es, Begebenheiten, die sich so eben vollzogen, oder die noch im Flusse waren, dichterisch darzustellen. Aber die Poeten beachteten nicht, daß die Zeitgenossen die Tragweite eines welthistorischen Ereignisses nicht übersehen können. Sie wollen die See befahren, während noch der Sturm tost und die Wellen das Fahrzeug hin- und herschleudern. Für den Dichter wird eine geschichtliche Begebenheit erst dann brauchbar, wenn dieselbe abgeschlossen und in allen ihren Folgen klar vor Augen liegt. „Die Gegenwart muß, um poetisch erfaßt zu werden, erst überall in malerisch übersichtlichen Gruppen aufgehen, und die Staubwirbel der Leidenschaften und Parteiungen müssen sich theilen“.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Eichendorff, Geschichte des Dramas S. 10.



Doch, wenn wir diese Forderung in ihrer ganzen Schärfe festhalten wollten, wäre selbst das Zeitalter der Reformation noch werthlos für den Dichter. Denn wir leben ja noch in den Folgen dieser gewaltigen Bewegung, verspüren noch den Wogenschlag, den dieser mächtige Geistersturm hervorrief. Der Dichter muß es deshalb verstehen, die Begebenheiten klug abzugrenzen, so daß wenigstens der gewählte Theil als ein abgeschlossener hervortritt. So hat Spielhagen die Ereignisse des Jahres 1848, ja sogar die Lassalle'sche Bewegung in geschickter Weise verwerthet.

Das Außergewöhnlichste im Zeitroman hat Gregor Samarow geleistet. Seine „Romane“ haben ungewöhnliches Aufsehen erregt und sind durch ganz Deutschland verbreitet. Doch sagen wir zur Ehre der deutschen Lesewelt: sie liest Samarow's „Romane“ nicht etwa, weil sie ästhetischen Werth hätten; sondern um „Geschichte“ aus ihnen zu lernen und die Charaktere der Staatsmänner und Feldherren kennen zu lernen. Der Verfasser kennt nun allerdings viele Geheimnisse der Diplomatie und hat sich augenscheinlich viel in den Kabinetten bewegt, aber einen Charakter versteht er nicht zu schildern. Zudem war ihm dies ja auch, seine Fähigkeit vorausgesetzt, unmöglich, da die Rücksicht auf die noch Lebenden ihm Schranken setzte. Nur der Todte kann allgemein gewürdigt werden.

Doch sehen wir, wie Samarow „Romane“ schreibt.

Er schildert in „Um Scepter und Kronen“ die Ereignisse von 1866. Wir folgen ihm in die Kabinette von Berlin, Wien, Hannover, Paris und Petersburg. Wir sehen, wie die Begebenheiten vorbereitet werden, wie sie geschehen und können sie selbst in ihren Folgen überschauen. Aber alles wird geleitet am Faden der Geschichte. Der Verfasser hat mit ängstlichster Treue die geschichtliche Wahr-



heit festzuhalten. Das wäre an sich nun gewiß nur lobend anzuerkennen, wenn der Verfasser es gleichzeitig verstanden hätte, die Fäden der Geschichte auch dichterisch zu verschlingen. Das ist ihm aber durchaus nicht gelungen, vielleicht auch seine Absicht nicht gewesen. Um jedoch den Titel Roman zu rechtfertigen, läßt er neben den geschichtlichen Ereignissen zwei Liebesgeschichten spielen, von denen die eine mit der andern, beide aber mit der Geschichte sehr wenig zu thun haben. Daraus entsteht ein Zwitter, der weder Roman noch Geschichte ist, der aber das Publikum höchlich interessirt. Denn „es ist keine Kunst, die Neugierde des Philisters zu spannen, wenn der Dichter ihn in die Kabinette der zeitgenössischen Fürsten und leitenden Staatsmänner, in die geheimen Berathungen der Minister und Feldherren einführt, wenn er ihm enthüllt, was Napoleon und Eugenie unter vier Augen verhandelten, ihn belauschen läßt, wie der Jesuitengeneral mit Louis Beuillot das Programm der ultramontanen Tactik entwirft, ihn zum Mitwisser aller geheimsten Geheimnisse macht, die das Walten des Weltgeistes in den zeitgenössischen Ereignissen umgeben: nicht zu gedenken des pikanten Apparates der Verschwörungen, der geheimen Gesellschaften, der Diplomaten- und Polizeintriguen, der verwegenen Gewaltthaten und frevelhaften Ränke, wobei dann jede Speculation auf die Reize des Sinnentzellers, der Grausamkeit, des dämonischen Schauder's vor dem Gräßlichen erlaubt und zur Hand ist“. (Kreyssig Deutsche Rundschau 1875 Heft 12).

Der Zeitroman bietet an sich schon bedeutende Schwierigkeiten; diese verdoppeln sich, sobald der Verfasser mehr Feuilletonist als Dichter ist.

Nach diesen Ausführungen scheint es fast, als sei dem Dichter von der Wahl historischer Stoffe durchaus abzurathen,



doch würde man ihm damit eine der wichtigsten Stoffquellen verschließen, ohne entsprechenden Ersatz bieten zu können. Und dann beweist auch das Beispiel einiger großer Romandichter, daß es recht wohl möglich ist, wahrhaft historische Romane zu liefern, ohne der Geschichte Gewalt anzuthun. Freilich müssen dann aber andere Pfade wie die bisher gewöhnlich betretenen eingeschlagen werden.

Und zwar giebt es zwei Wege, welche dem Dichter eine künstlerische Benützung des historischen Material's möglich machen. Er kann erstens: eine untergeordnete oder auch erfundene Begebenheit zum Hauptinhalt seiner Dichtung machen und in diese ein welthistorisches Ereigniß hineinspielen lassen. Oder zweitens: er kann den historischen Stoff in einen scheinbar erfundenen umwandeln.

Der erste Weg — welchen Krehffig in folgender Weise präcisirt: „eine mächtige Handlung, bedeutende historische Gestalten im Hintergrunde der Dichtung, im Vordergrunde aber frei erfundene, für die Zwecke des Gedichts unbedingt verwendbare Charaktere“ — ist mit vielem Erfolg von bedeutenden Dichtern eingeschlagen. Ich darf nur an Walter Scott's herrliche Erzählungen erinnern. In den meisten Fällen stellt Scott eine erfundene Begebenheit und einen fingirten Helden (Quentin Durward, Waverley) als Mittelpunkt hin und läßt ein historisches Ereigniß auf denselben einwirken. Dabei behält er stets die Forderung im Auge, daß die Dichtung „auf nationalem Boden wurzeln oder im geistigen Inhalte ihrer Verwicklungen ein Spiegelbild der Gegenwart geben, oder das allgemein Menschliche, welches durch alle Zeiten hindurch geht, das Bleibende im Vergänglichem, mit dichterischer Weihe in den Vordergrund stellen muß“. (Gottschall, Nat. Litt. 4. Aufl. Bd. 4. S. 154.)



Denn nur so gewinnt der Roman an Selbstständigkeit, an epischer Haltung, an dichterischer Bedeutung. In dieser Beziehung muß Bolanden's mit besonderem Lobe gedacht werden. Mag an seinen Romanen noch so vieles auszu-  
setzen sein, das muß man ihm aber lassen: er hat nie einen Stoff gewählt, der seinen Lesern in irgend einer Weise fern liegen könnte. Stets spiegelt die gewählte Periode ähnliche Kämpfe ab, wie sie die Gegenwart bewegen. Den glücklichsten Griff hat er jedenfalls in „Canossa“ gethan.

Der zweite Weg hat als Empfehlung ebenfalls das für sich, daß schon viele große Dichter ihn eingeschlagen. Er macht es dem Dichter möglich, den historischen Stoff mit vollkommenster Freiheit poetisch zu verwerthen, ohne sich an der Geschichte veründigen zu müssen. Nämlich: Der Dichter entfernt alles, was das geschichtliche Ereigniß als solches charakterisirt: Namen, Ort und Zeit. Dann bleibt ihm also nur die nackte Begebenheit übrig. Diese ist sein. Er kann sie gestalten, wie seine künstlerische Einsicht ihm gebietet. Bei jenen Romanen, die in der Neuzeit spielen und in welchem noch lebende hervorragende Personen handelnd auftreten, wird, wenn der Dichter sein Werk nicht auf eine Stufe mit dem Zeitroman stellen will, diese Umwandlung zur dringenden Nothwendigkeit. Sobald der Dichter Zeitgenossen mit Namen in seine Darstellung zieht, wird er in seiner Thätigkeit auf ganz unnöthige Weise beschränkt. „Hier hört das Recht dichterischer Erfindung auf, denn ihr gegenüber hat der Lebende das Recht des Protestes und ein Hauch von ihm kann die poetischen Kartenhäuser umwerfen“ (Unsere Zeit 1875 Heft 15). Ferner wird das Interesse für diese Dichtungen beim Publikum ein unreines. Das Interesse für den etwa vorhandenen poetischen Inhalt vermischt sich mit der Sucht nach den Piquanterien, welche die Darstellung



zeitgenössischer Persönlichkeiten mit sich bringt. Der Roman soll Dichtung sein, die auf dem Boden der Wirklichkeit ruht, nicht diese Wirklichkeit selbst.

Unsere neuere Romanlitteratur nähert sich in dieser Beziehung wieder den Romanen des siebzehnten Jahrhundert's. Da war z. B. die Scudery, welche in ihren Romanen stets die Personen ihrer Umgebung porträtierte, d. h. sie in antike Kleider steckte, sie sonst aber nicht veränderte. Noch schlimmer trieb es Urfé. Dieser hing seiner „Astrée“ einen Schlüssel an, welcher den Leser mit den wirklichen Namen der Personen bekannt machte.

Nichts kann falscher sein. Wohl darf der eine oder andere Zug an diese oder jene Person, diese oder jene Begebenheit erinnern, nie aber das Ganze eine bloße Copie des geschichtlichen Vorganges sein. Vergleichen wir zu dieser Regel nur je einen Roman Spielhagen's, Auerbach's und Gukow's.

Spielhagen's Roman „In Reih' und Glied“ scheint erfunden zu sein und doch läßt er sich in seinen Hauptzügen auf geschichtliche Facta zurückführen. Die hier geschilderte Arbeiterbewegung ist die von Vassalle hervorgerufene. Vassalle selbst tritt als Leo Gutmann auf. Der königliche Hof ist unverkennbar der preußische, der romantische König ist Friedrich Wilhelm IV. u. s. w. Der Unbefangene kann alles für Dichtung halten, weil das historische Colorit entfernt ist.

In Auerbach's „Auf der Höhe“ werden wir an gewisse Vorgänge in Bayern unter dem Regime Ludwigs I. erinnert. Kürzlich hat die Darstellung unseres Dichters durch den Uebertritt der Königin Mutter völlige Bestätigung erfahren.

Im „Zauberer von Rom“ sind hauptsächlich die Kölner Wirren geschildert. Der gefangene Erzbischof ist Clemens



August. Das alte hl. Köln erkennt man sofort, nicht minder Paderborn in dem glockenreichen „Witoborn“. Tausend Einzelheiten vervollständigen das Bild jener Zeit.

Auf diese Weise erreicht der Roman den ihm notwendigen Schein der Dichtung in vollkommener Weise.

Die Erfahrung bleibt aber stets für den Dichter die wichtigste Stoffquelle. Sie zerfällt in eine innere und äußere Erfahrung. Die innere umfaßt das ganze Gebiet menschlichen Fühlens und Denkens. Je reicher sich das innere Leben des Dichters gestaltet, je gründlicher er die Leiden und Freuden des Lebens durchkostet, je mehr Bildungstoff er in sich verarbeitet, desto reicher und intensiver wird seine Dichtung werden. Und je mehr er die Leidenschaften, die er schildert, an sich selbst erfahren, desto wahrhafter wird er sie darstellen können. Nur wer selbst geliebt, kann wahrhaft Liebe schildern. Wer die Qualen der Eifersucht erfahren, wie sie, einem Fünkchen gleich, in den Falten des Herzens sich festsetzt und von hier aus bald den Menschen mit verzehrender Glut erfüllt, kann sie poetisch wiedergeben.

Mit dieser inneren Erfahrung muß sich die äußere, die Beobachtung an Anderen innig verbinden. Die Beobachtung des häuslichen und geselligen Verkehrs, der Aeußerungen der Leidenschaften je nach Alter, Stand und Bildung muß daher eifriges Streben des Romandichters sein.

Die Behandlung der durch die Erfahrung gewonnenen Stoffe ist eine ähnliche, wie die der geschichtlichen. Der Dichter entferne sorgfältigst alles, was auf die Quelle deuten könnte. Er mache sich zur Regel, was Goethe von seinen „Wahlverwandtschaften“ sagte, Alles in diesem Buche habe er erlebt, nur nicht so erlebt, wie er es dargestellt.



## Viertes Kapitel.

### Zeit und Ort.

Ein sehr wichtiger, aber leider nur von wenigen Dichtern in seiner ganzen Bedeutung gewürdigter Punkt ist die Wahl der Zeit und des Ortes. Eine jede größere Dichtung bedarf der durchgängigen Bestimmtheit beider. Deutlich müssen der Schauplatz und die Zeit der Handlung sich darstellen. Der Dramatiker ist schon durch das Wesen seiner Kunst gezwungen, diesen Punkten besondere Aufmerksamkeit zu schenken, denn hier ist jeder Ungenauigkeit die Entdeckung gewiß. In der epischen Dichtkunst glaubt man aber vielfach, Ort und Zeit der Phantasie des Lesers überlassen zu dürfen. Vielen Romanen fehlt durchaus das Charakteristische einer bestimmten Zeit, sie könnten in jeder beliebigen Zeit spielen, ohne daß der Inhalt eine Veränderung erleiden müßte. Daß plötzlich eine leicht hingeworfene Bemerkung auf diesen oder jenen Zeitraum hinweist, kann nicht genügen.

Nun läßt freilich die Eigenthümlichkeit des dichterischen Schaffens nicht zu, für den Dichter selbst Regeln über die Wahl von Zeit und Ort aufzustellen. Dem echten Dichter wird vielmehr, sowie die Idee ihm aufgeht, auch zugleich Zeit und Ort, welche für dieselbe passen, gegeben sein.

Die nachstehenden Bemerkungen können also nur den Zweck haben, die Bedeutung einer richtigen Wahl von Ort und Zeit klar zu legen.

Bereits im vorigen Kapitel habe ich die Schwierigkeiten berührt, welche die Wahl eines historischen Stoffes dem Dichter bereitet. Dasselbe gilt von jedem Romanschriftsteller, welcher die Zeit der Handlung in die entfernte Vergangenheit verlegt. Es läßt sich daher wohl als allgemein-giltige



Regel aufstellen: die Handlung in Zeiten zu verlegen, in die wir uns ohne große Mühe zurückversetzen können, am besten ist es, die nahe Vergangenheit zu wählen. Der Dichter erreicht dadurch einen Vortheil sowohl für sich, wie für den Leser. Für sich, indem ihm die Wirklichkeit jetzt bietet, was er sonst durch mühsames Studium sich erwerben müßte und dem dazu stets der poetische Reiz fehlen würde. Für den Leser, daß dieser dem Dichter mit ungeschwächter Aufmerksamkeit folgen kann. Es schwindet jedes andere Interesse vor dem ästhetischen. Nicht das Eigenthümliche der Zeit — denn er kennt sie ja genau — zieht ihn an, sondern einzig die Kunst, mit welcher der Dichter die ihm wohlbekanntere Gegenwart behandelt. Die Darstellung von Zeiten und Personen, die unserem modernen Bewußtsein zu fern liegen, kann uns nie erwärmen. Freitag verschwendet in seinem „Ahnen“ viele Kunst ohne Erfolg.

Der Roman soll ein Spiegel der Zeit sein. Er ist es in einem weit bedeutenderen Sinne als das Drama. Der Roman ist eine poetische Culturgeschichte, ohne es sein zu wollen. Der Roman, der ein treues Bild seiner Zeit giebt, wird für die kommenden Jahrhunderte ein wichtiges Hilfsmittel der Sittengeschichte. So giebt Lesage im „Gil Blas“ ein meisterhaftes Bild der Sitten seiner Zeit, ebenso Grimmelshausen im „Simplicius“, Goethe in „Wilhelm Meister“. Das umfassendste Bild giebt Gutzkow in „Zauberer von Rom“. „Das ist die Welt! da begegnen sich König und Bettler“. Treffliche Scenen aus dem Gesellschaftsleben geben Spielhagen's Romane. Diese Dichter vermochten treue Gemälde zu schaffen, weil sie ihre eigene Zeit zum Vorwurf nahmen.

Wie der Dichter ein solches Gemälde schafft, soll im zweiten Theile erörtert werden.



Ebenso steht es mit der Wahl des Ortes. Strebe der Dichter stets die Handlung an solche Orte zu verlegen, die er aus eigener Anschauung kennt. In der Erfahrung ruhen ja die Wurzeln seiner Kraft. Jene Zeit ist längst vorüber, wie Freitag sagt, in der man die bekannte Wirklichkeit für zu gering hielt für die Poesie und deshalb die Stoffe aus fernen Zonen wählte.

Im Einzelnen aber wird die Wahl des Ortes vom Inhalte des Romans beeinflusst. Idee, Charakter und Stoff bestimmen Zeit und Ort.

Als Goethe seinen „Wilhelm Meister“ entwarf, hatte er nicht die Wahl, die Handlung einem beliebigen Orte, dieser oder jener Zeit zuzuweisen, die Idee seines Romans zwang ihm vielmehr, sie in die Zeit der allgemeinen Geistesrevolution zu verlegen, nicht aber etwa sie in dem geistesdürren siebzehnten Jahrhundert spielen zu lassen. Wer die Idee der Arbeit schildern will, wird seinen Helden nicht in Einöden schicken, wo sich seine Kraft nicht entfalten kann; er wird ihn auch nicht in Zeiten versetzen, die den rechten Werth der Arbeit noch nicht erkannt haben. So findet Spielhagen für seinen Georg Hartwig („Hammer und Amboss“) als Jüngling ein ausgedehntes Bewegungsfeld bei dem wilden Zehren; der werdende Mann studirt und lernt in tiefer Zurückgezogenheit, die doch so viel Anregung bietet; der Mann endlich wendet sich in die große Industriestadt, wo er seinem gereiften Geist und seiner geübten Hand Geltung verschaffen kann. Anton Wohlfarth („Soll und Haben“) entwickelt sich in einer Umgebung, die für den jugendlichen, arbeitslustigen Geist genug Stoff zum Nachdenken und zur Uebung bietet. Dann sendet er ihn in die Wirren der polnischen Revolution, weil sich bei dieser Gelegenheit sein Muth stärken, seine Charakter festigen mußte. Spielhagen's



„In Reih' und Glied“ stellt den Kampf der socialen Ideen dar. Als Einleitung und um den Umfang der socialen Bewegung zu kennzeichnen, führt uns der Dichter auf das Land. Später, als der Held fähig, auf dem Felde der Socialpolitik zu wirken, wird es nöthig, ihn in die Hauptstadt, den Centralpunkt aller Bewegungen zu bringen. „Die von Hohenstein“ spielt am Rhein, weil gerade hier die Bewegung des Jahres 1848 sich lebendig abzuspielen vermochte. Gutzkow's Ritter vom Geiste konnten nur die Hauptstadt zum Aufenthaltsorte wählen; an jedem anderen waren sie nicht am Platze.

Bereits oben ist gesagt, daß der Dichter sein eigenes Vaterland als den weiteren Schauplatz für seine Dichtung wählen solle. Jedem liegt die Pflicht ob, sein Scherflein zur Bildung einer wahrhaft nationalen Litteratur beizutragen. Und dann: „was in aller Welt hindert uns, wenn nicht die beklagenswertheste Verkennung der Grundbedingung aller Poesie, unsere Kraft aus dem Boden zu nehmen, aus dem sie der alte Dichter auch nahm? Haben wir kein Vaterland, so gut wie es die Sängler der Ilias und Odyssee hatten? Haben wir keine Heimath, von der wir uns, wenn wir fern sind, sehnen, den Rauch aufsteigen zu sehen? Derselbe Goethe, dessen Achilleis ein so schwächliches Produkt ist, gewann seine Riesenstärke wieder, sobald er in Hermann und Dorothea den mütterlichen Boden der Heimath = Erde berührte“. <sup>1)</sup>

Mit allem diesen soll aber nicht gesagt sein, daß der Dichter Ort und Zeit mit Namen und Zahlen angeben müsse. Doch sollen beide ihre charakteristischen Eigenschaften haben, die sie von der leeren Allgemeinheit unterscheiden.

<sup>1)</sup> Spielhagen, vermischte Schriften S. 26.



Dem Dichter wird stets ein bestimmter Ort, eine bestimmte Zeit vorschweben. Ja, er wird sie in manchen Fällen sogar genau copiren, so daß der Kundige sie leicht erkennen kann. Trotzdem aber ist er berechtigt, ja er wird gut thun, sie nicht namentlich zu bezeichnen. Denn dadurch erwirbt er Zeit und Ort als selbstständiges Eigenthum. Er löst sie von der Wirklichkeit los, ohne sie zu verläugnen. Er beherrscht sie mit Freiheit, er kann sie für seine Zwecke modificiren.

### Fünftes Kapitel.

#### Der Bau der Handlung.

Mit Recht erklärt Aristoteles die richtige Ineinanderfügung der Begebenheiten für eine der wichtigsten Arbeiten des erzählenden Dichters. Denn erst der vollendete Auf- und Ausbau der Handlung schafft der Dichtung das Ansehen eines Kunstwerks und unterscheidet den Roman (abgesehen von anderen Unterschieden) von der Biographie.

Die Handlung des Romans besteht entweder aus einer einzigen Begebenheit oder aus einer Reihe solcher, welche durch die Idee und den Helden zu einem organischen Ganzen verbunden werden. Eine einzelne That aber kann den Inhalt des Romans nicht bilden, weil das dem Wesen der epischen Dichtung widerstreben würde; wohl aber kann eine That die Reihe der Begebenheiten schließen.

Was aber ist eine Begebenheit?

Begebenheit ist ein Product des Zusammenwirkens der verschiedensten Einflüsse, welche den Personen, so lange sie sich innerhalb des Wirkungskreises dieser Einflüsse befinden, unbekannt bleiben. Die Thatsachen werden mithin anfänglich



zusammenhanglos erscheinen, späterhin aber als nothwendige Glieder einer sich eigenthümlich gestaltenden Begebenheit erkannt werden. Blickt man zurück, sieht man den Zusammenhang: „man sucht und findet die vielen Motive, die von Innen und Außen wirkten und auf andere Motive und Ursachen zurückweisen; sie erscheint so als Wirkung, als ein Gegebenes; man blickt vorwärts und erkennt sie als Ursache einer Vielheit von Wirkungen, die mit dem Beabsichtigten, dem Willen, nur sehr mittelbar zusammenhängen“. <sup>1)</sup> „Eine freie Handlung fängt an mit einem Machtspruche der Willkür, der, wenn er auf äußere Zufälligkeiten gerichtet ist, Absicht genannt wird, und sie schließt mit der vollendeten Ausführung dieser Absicht, wo denn Alles als in dem ersten Entschluß, in der bestehenden Gesinnung oder in einem unveränderlichen Gesetz festbegründet und ursächlich daraus hergeleitet, mithin als nothwendig erscheint; eine Begebenheit hingegen . . . . ist das Glied einer endlosen Reihe, die Folge früherer und der Keim künftiger Begebenheiten. Keine Begebenheit steht einzeln, und auch diejenige, welche unter mehreren die hauptsächlichste ist, wird wieder nur zum Theil einer anderen noch größeren“. <sup>2)</sup>

Die Begebenheit ist also Verneinung der Selbstthätigkeit. Daher sind Handlungen, „die sehr nachdrücklich den Charakter tragen, daß sie den Faden des Gegebenen revolutionär durchschneiden, keine epischen Stoffe“ (Vischer). Ueberall, wo die Umstände auf den Helden wirken und dieser nur schwach gegen ihren Einfluß ankämpfen kann, haben wir es mit einer echt epischen Begebenheit zu thun.

Eine solche behandelt Gutzkow in seinem Roman „Der Zauberer von Rom“. Eine Erbschaftsgeschichte bildet den

<sup>1)</sup> Vischer, Aesthetik III, S. 1267.

<sup>2)</sup> Fr. v. Schlegel's Werke III, 92.



Kern. Ein Document, welches sich auf diese bezieht, ist von wesentlicher Bedeutung. Von der Findung dieses Schriftstückes hängt das Schicksal zweier Personen ab, an deren Geschick sich wieder das vieler anderer knüpft. Hierdurch wird der freie Wille der Personen durchaus beschränkt, ihre Selbstthätigkeit aufgehoben. Ueber ihren Häuptern schwebt stets das finstere Verhängniß. Es war ein glücklicher Gedanke Guzkow's, eine solche lang sich hinziehende Begebenheit zum Mittelpunkte zu wählen und an diesem Faden die Charaktere zu entwickeln. Er gewann so einen weiten Raum für eine breite, behagliche, in's Einzelne gehende Darstellung.

Denn Raum, viel Raum ist dem Romandichter ein wesentliches Erforderniß. Nicht mit Unrecht hat Spielhagen gesagt, ein guter Roman müsse viele Bände haben. Aber dann wächst auch die Schwierigkeit dichterischen Schaffens. Denn die Handlung muß vor Allem übersichtlich sein. Nie darf uns aus dem Gedächtniß entschwinden, was bereits geschehen. Der Dichter darf übermäßige Breite nicht mit den Worten Guzkow's entschuldigen: „Es wird eine lange, weite Wanderung werden, lieber Leser, zu der ich Dich auffordere. Rüste Dich mit Geduld, mit geschäftlosen Sonntagsvormittagen, mit einem gutaushaltenden Gedächtniß! Vergiß nicht morgen, was ich Dir heute erzählt habe! Werde nicht müde, wenn du unabsehbare Ebenen erblickst und sich der Weg zwischen gefahrvolle, nicht endende Gebirgspässe zwängt oder die Landstraße plötzlich sich in den Wolken zu verlieren scheint“. 1) Guzkow's beide Dichtungen, „Zauberer von Rom“ und „Ritter vom Geiste“ mit je 9 Bänden muthen dem Gedächtnisse des Lesers ein wenig zu viel zu. Man

1) Ritter vom Geiste. Vorwort.



verliert den Ueberblick, vermag den Bewegungen der Personen nicht mit Aufmerksamkeit zu folgen. Dadurch ähneln sie sehr den epischen Dichtungen des siebzehnten Jahrhunderts, wahre Monstra an Umfang. Solche Autoren, wie Zesen, Anton Ulrich von Braunschweig, Ziegler, Lohenstein, thun es nun einmal nicht unter mehreren Foliobänden. Beispielsweise hat die „Aramena“ des Herzogs Ulrich einen Umfang von 6822 Seiten! Da behalte einer die Uebersicht! Urfé's Astrée hat fünf Bände von je 1200 bis 1400 Seiten, Scudery's Clélie zehn Bände à 600 Seiten. Ein schönes Maß bewahren die Romane von Scott, Muerbach, Freytag und Spielhagen. Am einfachsten und am leichtesten zu übersehen ist die Handlung in Muerbach's Romanen. Mit ungeschwächtem Interesse folgt der Leser der langsamen Entwicklung. Indessen kann nicht allein durch Ueberfluß der Ereignisse die Uebersichtlichkeit verloren gehen, sondern auch durch gewaltames Auseinanderzerren einer an sich einfachen Handlung. So erzählt Richardson in sieben Bänden auf 4634 Seiten die folgende sehr einfache Geschichte: Lovelace entführt Clarissa, entehrt sie, worauf das junge Mädchen vor Gram stirbt. Der Leser muß sich in der That in diesem Romane durch mehrere Quadratmeilen Unterholz hindurchwinden.

Uebersichtlichkeit wird zunächst erreicht dadurch, daß der Dichter alles ausscheidet, was nicht streng zur Handlung gehört. In manchen Romanen wird einer Nebenhandlung soviel Spielraum gelassen, daß sie die Haupthandlung überwuchert. Nehmen wir z. B. Brachvogel's Roman: Friedemann Bach. Es geht sowohl aus dem Titel als auch aus der Haltung des Ganzen hervor, daß Friedemann der Held sein soll. Wenn dies nun aber der Fall, wie will es der Dichter rechtfertigen, den Schicksalen Brühls und des



Dresdener Hofes so viel Raum geschenkt zu haben? Vergißt man doch ganz, daß es sich um Friedemann, nicht um Brühl handelt.

Und wieder: welche Sorgfalt verwendet Sterne in „Tristram Shandy“ auf die Darstellung des Nebensächlichen! Mit welcher Liebe wird auch das Kleinste erfaßt und in gründliche Betrachtung gezogen! Da soll die Hebamme kommen — der Autor vergißt seine Geschichte und erzählt lang und breit zuerst Alles, was die Hebamme betrifft, was sie betroffen hat und noch betreffen kann. Der Leser irrt in diesem Romane in der That in einem Gewühle von Menschen herum, aus welchen er die Hauptperson kaum herausfinden kann, weil sie kein Abzeichen trägt. In Wal-dau's Roman: „Nach der Natur“ ist der zweite Band durchaus überflüssig. Mit ganz wenigen Aenderungen schließt der dritte Band sich unmittelbar an den ersten. Und doch soll der Leser ihn nicht überschlagen! Wußte denn der Dichter nicht, daß er dadurch den Leser von den Hauptpersonen ablenkte?

Uebersichtlichkeit wird zweitens erreicht werden durch Eintheilung der Handlung in Anfang, Mitte und Ende. Anfang nennt Aristoteles Dasjenige, was selbst nicht mit Nothwendigkeit auf ein Anderes folgt, wogegen nach ihm ein Anderes naturgemäß ist oder wird. Der Dichter wird genau prüfen müssen, welchen Zeitraum er als Ausgangspunkt der Handlung wählen will. Besondere Regeln hier zu geben, ist unmöglich. Es muß die Bemerkung genügen, daß der Anfang (die Exposition) Alles enthalten muß, was zum Verständnisse des Folgenden nöthig ist. Aber die Exposition darf nicht eine bloße Aneinanderreihung von Scenen sein, aus denen das Gemüth der Personen erkannt werden kann, sondern jede Scene muß einen Theil der Handlung



bilden. In Freytag's „Soll und Haben“ kann die Exposition nicht musterhaft genannt werden. So dienen z. B. in Buch I die Capitel 5, 8, in Buch II die Capitel 1, 2, 3, 5, 6, 7 lediglich der Charakteristik, nicht aber der Handlung. Wie ganz anders in Spielhagen's „In Reih' und Glied“ und „Hammer und Amboß“. Da stehen wir gleich mitten in der Handlung.

Beim Aufbau der Exposition kann Manches verschwiegen werden, um den Leser zu spannen. Dann muß aber der Dichter sehr darauf achten, einen passenden Augenblick zur Aufklärung zu wählen. Er darf nicht die Gelegenheit an den Haaren herbeiziehen, wie Keller, welcher, um den Leser mit der Jugendgeschichte des Helden bekannt zu machen, diesen die soeben geschriebene Selbstbiographie durchlesen läßt. Sehr gut ist der Moment in Auerbach's „Landhaus am Rhein“ gewählt: Sonnenkamp beruft ein Ehrengericht und legt diesem seine Vergangenheit offen.

In der Exposition finden sich die Keime kommender Verwicklungen und Conflict. In Eliots trefflichem Roman: „die Mühle am Floß“ sehen wir schon bei der Jugendgeschichte der Hauptpersonen voraus, in welche Stellung dieselben einst zu einander gerathen werden. Tom ist der geschworene Feind des verwachsenen Philipp, Gretchen hingegen ist ihm mitleidig zugethan, Lucie und Gretchen zeigen sich als innige Freundinnen; zwischen Tom und Gretchen aber bemerken wir einen Gegensatz, welcher sich später auf das Schärfste herauskehrt. Ebenso in Spielhagen's „In Reih' und Glied“. Die Personen der Exposition: Leo, Walter, Silvia, Eva kommen später noch häufig in folgenschwere Berührung. Unterläßt es aber der Dichter, auf solche Weise in der Exposition die künftigen Begebenheiten vorzubereiten, läßt er Personen auftreten, welche spurlos verschwinden, so



ist die ganze Einleitung ein sehr überflüssiges Ding, so ist überhaupt der Zusammenhang des Ganzen zerrissen.

„Die Mitte“, sagt der Stagirit ferner, „ist das, was selbst nach einem Anderen und nach dem ein Anderes folgt“. Die in der Exposition gelegten Keime gehen auf, neue Personen treten zwischen die Neigungen und Pläne der schon vorhandenen; den im Fluß begriffenen Begebenheiten gesellen noch weitere sich hinzu, es beginnt eine rege Bewegung nach allen Seiten. Die Charaktere stoßen aufeinander, die Begebenheiten mengen sich ein, der Knoten beginnt sich zu schürzen, dreht sich immer fester und fester zusammen, die Lösung scheint unmöglich. Gretchen hat Philipp das Versprechen der Treue gegeben; nun aber dringt die Liebe zu dem männlich schönen Stephan mit unwiderstehlicher Gewalt in ihr Herz, und mit dieser Liebe zugleich das Bewußtsein ihrer Pflicht gegen Lucie, deren erklärter Verehrer Stephan bislang war. Der Conflict hat seine Höhe erreicht. Die Mitte enthält also die eigentliche Verwicklung. Manche Dichter lieben es, die Verwicklung recht verwickelt zu machen, so daß sich kein Leser herauszufinden vermag. Manchmal hat sich selbst der Dichter in den Maschen derart festgearbeitet, daß er sich nur durch einen herzhaften Schnitt zu befreien im Stande ist. Dann wird manchem armen Teufel, der den Tod durchaus nicht verdient hat, ohne weiteres der Hals abgeschritten, oder er thut einen unglücklichen Fall, oder ein Naturereigniß bringt ihn um's Leben. Dem Dichter stehen ja alle Todeswerkzeuge zu Verfügung, und manche Herren arbeiten mit denselben, daß das Blut stromweise zwischen den Zeilen fließt.

„Das Ende ist das, was selbst naturgemäß nach einem Andern folgt, mit Nothwendigkeit folgt und nach dem kein Anderes ist oder wird.“ Die Geschichte hat ihren Abschluß



erreicht. Die Verwicklung ist gelöst, das Streben hat sein Ziel gefunden, die Ummwälzung ist vollzogen. Eben deshalb muß der Schluß Alles enthalten und darf keine weitere Fortsetzung der erzählten Begebenheit zulassen. Hauff hat seinem „Lichtenstein“ noch ein Stückchen angehängt, welches durchaus unnötig ist. Georg hat seine Braut, der Herzog sein Land — war es nun nöthig, noch eine Episode aus dem Leben Ulrich's anzuhängen? Kurz fällt gegen Schluß des Romans: „Der Sonnenwirth“ aus dem Erzählerton heraus in den Ton eines Berichterstatters. Besser war es, mit der Gefangennahme Friedrich's zu schließen.

Für den Schluß sind die den Conflict lösenden Motive von besonderer Wichtigkeit. Dieselben sollten stets der Bedeutung des Conflicts angemessen sein. Welch' ein Gefühl wird in uns erregt, wenn das Geschick edler Menschen durch Kleinigkeiten bedingt wird! Wie fühlen wir uns gedrückt, daß es in Schücking's „Schloß Dornegge“ nur durch die Laune einer gutmüthigen Schauspielerin möglich wird, Dankmar und Eugenie zusammenzubringen! Oder wenn der Dichter, statt den seelischen Conflict auch mit seelischen Mitteln zu lösen, zu einem äußeren Mittel greift, wenn er, statt die Verwicklung zwischen Stephan und Lucie, Philipp und Gretchen auf natürliche Weise beizulegen, den Knoten gewaltsam durchschneidet und letztere in einer Ueberschwemmung untergehen läßt! Oder wenn er, wie Spielhagen in: „Durch Nacht zum Licht“, den Helden ohne allen Grund auf die Barrikaden schießt, damit er da sein Leben verende! Oder endlich, wenn er ihn auf so jämmerliche Weise enden läßt, wie Keller seinen „grünen Heinrich“.

Ein Roman, dem die kunstgemäße Eintheilung in Anfang, Mitte und Ende abgeht, kann auf das Prädicat „Kunstwerk“ keinen Anspruch machen. So die Dichtungen



Smollet's und Vesages. Die Helden gelangen aus einer Lage in die andere; heute schwelgen sie in Ueberfluß, morgen haben sie kaum ein Stückchen Brod zu essen; heute verkehren sie mit Fürsten, morgen fühlen sie sich glücklich in Gesellschaft von Räubern; heute trinken sie auf Brüderschaft mit diesem und jenem, schwören sich ewige Freundschaft und morgen gehen sie auf Nimmerwiederssehen auseinander. So fehlt jeder Zusammenhang, jede Verbindung des Anfangs mit dem Ende. Eine Mitte existirt überhaupt gar nicht, wie der Conflict fehlt. Der Held tritt auf, wir begleiten ihn auf seiner Lebensreise, machen eine Menge Abenteuer mit ihm durch und verabschieden uns an einer Stelle von ihm. Nicht besser in den deutschen Robinsonaden und Schelmenromanen des vorigen Jahrhunderts.

Bei dieser Eintheilung in Anfang, Mitte, Ende hat der Dichter streng zu beachten, daß die einzelnen Theile im Gleichgewicht stehen. Es muß ein richtiges Verhältniß obwalten. Naturgemäß kommt der Mitte der Schwerpunkt zu. Anfang und Ende balanciren. Fehlerhaft wäre es, der Exposition einen zu weiten Raum zuzuwenden. Der Dichter soll nicht weiter ausholen, als unbedingt nöthig ist. Holtei thut des Guten zu viel, wenn er im „Lammfell“ einen ganzen Band hindurch erzählt, ohne daß der Held geboren ist, Sterne in „Tristram Shandy“ und nach ihm Wezel in „Tobias Knaut“, wenn sie in der Geschichte des Helden bis in den Zeugungsact zurückgreifen. Zu ausgedehnt ist auch die Exposition in Eliot „Mühle am Floß“ und in Scotts Romanen in welchen gewöhnlich zu Anfang die historische Situation recht breit ausgemalt wird. Aehnliches finden wir in Brachvogel's Dichtungen. In allen diesen Romanen entspricht die Breite der Grundlage keineswegs der Höhe des Gebäudes. Die



Exposition darf nicht mehr versprechen, als die Ausführung hält. Gleich fehlerhaft ist es, gegen das Ende gewaltfame Abkürzungen vorzunehmen; es gewinnt dann den Anschein, als fürchte der Dichter, den Leser zu ermüden, wie Auerbach in „das Landhaus am Rhein“. Das Fahrzeug des Dichters jagt, nachdem es die Höhe erreicht, mit reißender Schnelligkeit bergab. Der Dichter muß auch zu bremsen verstehen. Hat er die Handlung richtig vertheilt, so wird auch das Ende den übrigen Theilen das Gleichgewicht halten.

Gleichgewicht muß auch bestehen zwischen der Wirkung und dem Raume, welcher zur Schilderung der ursachlichen Ereignisse verwandt ist. Es ist fehlerhaft, wenn Keller in „der grüne Heinrich“ mehrere Bogen verschwendet, um ein Schweizerfest zu schildern, welches für die Personen keine weiteren Folgen hat, als daß sie auf dem Heimwege sich die Liebe erklären. Wie viel Raum die Darstellung der Wirkung einnimmt, ist unerheblich; sie kann mit wenigen Worten dargestellt werden und doch einer umfassenden Begründung bedürfen.

Diese Normen für die Eintheilung der Handlung hängen auf das Innigste zusammen mit dem Gesetze der Causalität, d. h. der ursachlichen Verbindung der einzelnen Theile unter einander. Jedes Ereigniß muß dastehen als ein nothwendiges, unlösliches Glied in der Kette der Begebenheiten. Mit seinen Wurzeln reicht ein jedes in das vorhergehende zurück, mit seinen Zweigen in das kommende herüber. „Kein Umstand darf absichtlich hingestellt erscheinen; unabhängig von dem Zweck, zu dem er gebraucht ist, muß er schon für sich selbst als eine nothwendige Folge aus dem Vorigen herfließen“. <sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Humboldt, Göthe's Hermann und Dorothea, 72. Cap.



Die Personen bleiben ja, müssen ja zum größten Theile dieselben bleiben. Jene, die zuerst thätig waren und die Fäden verwickeln halfen, sind später die Einzigen, welche sie entwirren können. Die Verwicklung werde weise eingeleitet und die Fäden mit kluger Vorsicht verschlungen. Der Dichter verwirre sich nicht selbst in den Fäden — wie wäre sonst eine künstlerische Entwirrung derselben möglich! Im Ganzen sollten die Dichter wohl bedenken, daß die Poesie des Romans keineswegs auf einer möglichst verwickelten Handlung beruht. Genug, wenn die epische Handlung einen „steten Verlauf, ein organisches Wachsthum“ (Gottschall) bildet. Ein jeder Theil muß sowohl in sich als auch in seinen Beziehungen zu den vorhergegangenen wie zu den kommenden streng begründet sein. „Der Roman ist das wahre Leben, nur folgerecht, was dem Leben abgeht“. (Goethe.) „Der Zusammenhang des Planes muß so fest und so innig sein, daß der Leser selbst ihn nicht anders hätte entwickeln, so übereinstimmend mit den physischen und moralischen Gesetzen der Natur, daß die Begebenheiten in der That nicht anders hätten fortlaufen können; nur die erste Anlage, auf welche sich das Uebrige gründet, ist der Willkür des Dichters unterworfen, alles Folgende bestimmt sich lediglich von selbst durch einander“. <sup>1)</sup>

Damit steht nicht im Widerspruch, wenn der Dichter dem Zufall im Romane Spielraum läßt. Im Gegentheil wird in Anwendung desselben der Dichter in keiner Weise beschränkt. Nur muß der Begriff Zufall in bestimmtester Weise festgestellt werden. Zufall ist ein jedes Ereigniß, welches hervorgebracht wird durch mehrere von einander unabhängige Ursachen, welche dem Betroffenen vorläufig un-

<sup>1)</sup> Humboldt, Goethe's Hermann und Dorothea, 72. Cap.



bekannt sind; oder wie Vischer ihn definiert: „das Ergebnis dunkler Zusammenwirkung unendlicher äußerer Ursachen mit dem menschlichen Willen.“ Gegen den Zufall giebt es mithin kein Schutzmittel. Er erscheine aber nur den handelnden, d. h. den betroffenen Personen als Zufall, nicht aber auch dem Leser, welcher durch den Dichter bereits unterrichtet sein muß. Dies vorausgesetzt, gilt die weitere Regel, daß der Zufall nur in bescheidener Form auftreten darf, daß es nicht ihm überlassen bleiben soll, große Conflicte einzuleiten; noch weniger aber sie als moderner deus ex machina zu beenden. Es erweckt ein ganz unheimliches Gefühl, wenn ein bloßer Zufall zwei Menschen auf ewig trennt; wir fühlen uns unbefriedigt, wenn ein bloßer Zufall auf einmal alle Verwicklungen löst. So ist z. B. der Zufall mit grausamem Raffinement in der Brackel sonst trefflichem Romane: „Die Tochter des Kunstreiters“ zur Anwendung gebracht. Graf Degenthal liebt Nora, die Tochter des reichen Kunstreiters. Beide haben sich verlobt und die Mutter des Grafen hat sich einverstanden erklärt, weil Nora ja nicht selbst Kunstreiter, sondern nur die Tochter eines solchen sei. Nun wird aber Nora durch die schlimme Lage ihres Vaters gezwungen, öffentlich aufzutreten. Sie theilt dies ihrem Verlobten mit und übersendet den Brief zur Weiterbeförderung der Mutter. Diese liest ihn und legt ihn mit verschiedenen Zeitungsblättern, worin über das neue Kunstreiter-Phänomen berichtet wird, in ein Paket, aber so, daß er unten zuliegen kommt. Die Zeitungen fallen dem Grafen zuerst in die Augen, er liest sie, und als er zuletzt den Brief findet, schießt er ihn unerbroschen zurück. Degenthal und Nora sind auf ewig getrennt!

Trotzdem in diesem Falle der Leser von dem ganzen Hergange unterrichtet ist, kann eine solche Verwendung des Zufalls nicht gerechtfertigt werden.



Der Dichter kann auch die Ursache eines Ereignisses dem Leser vorläufig verschweigen, weil aus dieser Unkenntniß die Spannung entsteht. Spannung kann keine epische Handlung entbehren. Am öftesten wird sie hervorgerufen durch das Bestehen ungelöster Fragen, z. B. geheimnißvoller Existenzen und Beziehungen, Absichten, deren Ziel nicht zu ergründen, Thaten, deren Urheber zu ermitteln schwer ist, u. A. So ist Oliver Twist in Boz' gleichnamiger Erzählung eine räthselhafte Existenz. Für ihn interessiren sich viele Personen — warum? erfahren wir erst am Schlusse. Ralph (in Cooper's „Lionel“) nimmt unerklärlichen Antheil an den Schritten des jungen Major's. Das Ende erst bringt die Lösung. Sonnenkamp in Auerbach's „Landhaus am Rhein“ hat eine dunkle Vergangenheit. Der Dichter weist vielfach darauf hin, z. B. durch Sonnenkamp's Benehmen bei gewissen Gelegenheiten; durch die Bemerkungen des Fräulein Milch; durch die Abneigung des Doctor Fritz und des Professor Crutius; endlich durch das Erschrecken Sonnenkamp's beim Anblick des Negers. Das Räthsel selbst löst sich am Schluß. Aber die Spannung darf nicht auf unnatürliche Weise erhalten werden. Der Dichter muß den Leser unvermerkt zu fesseln suchen. Dagegen fehlt Auerbach in „Das Landhaus am Rhein“ einmal. Fräulein Milch, welche die Vergangenheit Sonnenkamp's kennt, erzählt der Frau Professorin Alles. „Sie rückte näher, und leise, kaum hörbar, theilte sie der Professorin einige Thatfachen aus Sonnenkamp's Leben mit. Die Professorin hielt sich mit beiden Händen an der Nähmaschine, die vor ihr stand. Es wurde kein Wort gesprochen“. Besser wäre es gewesen, der Dichter hätte auch die Professorin im Unklaren gelassen, als so ungeschickt die unbewußte Spannung zu zerstören.



Auf der gleichen Stufe wie der Zufall, steht im Romane der Einfluß der Elemente. In den älteren Romanen spielen die Naturereignisse eine ganz bedeutende Rolle. Manchmal kommen sie wie gerufen und reißen den Helden in eine ganz andere Umgebung. So werden in Wezel's „Belphegor“ zwei Personen von einer Wasserhose ergriffen und in die Türkei geführt. Ein andermal sitzt der Held an der Küste: es kommt ein Erdbeben, das Stückchen Land, auf welchem der Held sich ausruht, wird losgerissen und in's Weltmeer getrieben. In den neueren Romanen hat man mit Recht den Elementen nur ausnahmsweise eine Mitwirkung gestattet. Man ist zu der richtigen Einsicht gelangt, daß die Einflüsse des Lebens sich weit poetischer gestalten lassen. In allen Fällen aber muß festgehalten werden, daß die Elemente wohl eine Veränderung der Lage, nie aber ein Ende herbeiführen können.

Wenn der Dichter die Spannung auf eine Weise löst, welche der vermuthlichen Erwartung nicht entspricht, so ruft er Ueberraschung hervor. Es ist dem Dichter erlaubt, den Leser auf diese Weise zu täuschen, nur muß er die Ueberraschung wohl begründet haben.

Das Gesetz der Motivirung hat indeß auch seine Grenzen. Die Lust, Alles zu motiviren, artet leicht in Pedanterie aus. Wenn z. B. eine Revolution, ein Krieg in den Gang der Handlung eingreift, so ist es nicht Aufgabe des Dichters, auch die Gründe dieser zu entwickeln, wie es Manzoni in „die Verlobten“ thut. Renzo wird in den Aufruhr von Mailand verwickelt und kommt mit der Pest in oberflächliche Berührung. Anstatt nun mit kurzen Worten das Dasein des Aufruhrs und der Pest zu constatiren, verwendet er im Ganzen 96 Seiten auf die Begründung dieser beiden histo-



rischen Thatsachen. „Genug, wenn wir im Allgemeinen den Eindruck der Causalität erhalten“. (Gottschall.)

Das Gesetz der Causalität (als auf der Realität beruhend) erlaubt dem Romane auch nicht, höhere Wesen treibend oder zurückhaltend in den Gang der Handlung eingreifen zu lassen. Im Roman giebt es weder eine Vorsehung noch ein Fatum. Natürlich ist Alles entsprungen, natürlich nimmt Alles seinen Verlauf, natürlich findet Alles seinen Abschluß. Kein Poseidon schleudert den Helden auf dem Meere umher, wohl aber zertrümmert der Sturm sein Schiff. Es kann nur ein Fehlgriff genannt werden, wenn George Sand in ihrem Roman „Spiridion“ den Geist des Abtes den ganzen Roman durchspuken läßt; wenn in Spieß Geisterroman: „Der alte Ueberall und Nirgend's“ der Geist des Ritter's von Hohenstaufen so lange umherirren muß, bis er fünf gute Handlungen verrichtet hat. Fehlerhaft ist es auch, die Wirklichkeit in Spuk zu verwandeln. Mag den Personen des Romans Manches geheimnißvoll, ja gespensterhaft erscheinen — dem Leser muß Alles klar sein oder werden. Ich denke hier an den Bund der „Ritter vom Geiste“ in Gutzkow's Dichtung. Wo ist da Klarheit? Wo ist die Ursache dieser geheimnißvollen Wirkungen? Wie seltsam hängt Alles zusammen? Und welche Qual hat der Leser zu erleiden, welcher gern Aufschluß wünschte und ihn auch verlangen darf! Denn wir sind ja „aus der Phantasie-Welt mit voller Absichtlichkeit in die wirkliche gestellt. Innerhalb des Wirklichen aber schafft die Phantasie wieder frei. Alles Uebernatürliche ist z. B. auf das Außerordentliche herabgestimmt. Nirgend's darf ein Bruch mit dem Wirklichen, oder, was gleich ist, mit dem in der Wirklichkeit für möglich Gehaltene eintreten“. (Lemcke.) Denn ob etwas jemals gerade so ge-



schehen, wie es dargestellt wird, kommt hierbei durchaus nicht in Betracht.

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

Wie aber wird sie erreicht?

Nicht dadurch, daß die Vielheit des Geschehenen sich auf einen Helden bezieht — „denn Vieles, ja Unzähliges begegnet ja dem Einzelnen, wovon Manches sich nicht zu einer Einheit zusammenschließt; auch vollzieht der Einzelne viele Thaten, aus welchen sich durchaus keine einheitliche Handlung ergiebt“ (Aristoteles) — sondern dadurch, daß jene Vielheit mit der Idee, d. i. dem Streben des Helden in innerm Zusammenhange steht. An sich ohne Bedeutung und unverständlich erhält eine jede Begebenheit Werth und Erklärung durch ihre Beziehung auf das Ganze; keine Begebenheit darf vorkommen, welche ohne Einfluß auf das Ganze dastände. Keine Situation, und wäre sie noch so poetisch dargestellt, ist berechtigt, wenn sie nicht dem Ganzen sich einfügt. Die nothwendigen Begebenheiten und Situationen müssen aber auch vollständig in deutlicher Beziehung auf das Ganze vorgeführt werden; keine kann geändert oder herausgenommen werden, ohne daß das Ganze eine Lücke zeigt. Die Idee hält Alles zusammen und schafft die Einheit. Ein Ziel ist es, dem Alles zustrebt, ein Held ist es, auf den sich Alles bezieht und in dessen Streben alle Enden der Handlung zusammenlaufen. „Die epische Einheit wird somit erreicht, wenn die epische Handlung einen bestimmten und lebendigen Zweck hat, auf den sie zwar nicht mit dramatischer Energie losseilt, der aber immer das schöne Ziel ihrer organischen Entfaltung wird.



Das Ziel ist gleichsam die Krone des Baumes, hoch und voll zugleich, zu welcher nicht bloß der Stamm emporstrebt, sondern welche auch die zahlreichen Aeste und Zweige in schöner Rundung zu bilden suchen". (Gottschall.)

In den ersten der neueren Romane fehlt die strenge Einheit gänzlich. Leicht erklärlich. Die Form des Romans war zwar gefunden, auch hatte man erkannt, daß nur die Wirklichkeit geeigneten Stoff für diese Dichtart liefern könne, aber die Technik mußte noch erlernt werden. So enthalten denn die ersten wirklichen Romane nichts, als eine Reihe unverbundener, interessanter Abenteuer, die nur dadurch unter einen Gesichtspunkt gebracht werden, daß ein einziger Held sie erlebt.

In Mendoza's berühmtem Roman kommt Lazarillo zuerst zu einem Bettler, dann zu einem Geistlichen und weiter zu einem Edelmann, Klosterbruder, Caplan, Alguazil und wird endlich mit der Magd eines Erzpriesters verheirathet. Nicht besser ist die Einheit gewahrt in Aleman's „Guzman von Alfarache“, in Ubeda's „Picara“, in Grimmelshausen's „Simplicius“. Am ausgedehntesten in Lesage's „Gil Blas“. Das sind hundert Abenteuer, welche nur sehr nothdürftig mit einander verbunden sind. Ein Beweis, wie unkünstlerisch diese Romane sind, geht aus der Thatsache hervor, daß man sie beliebig verlängern zu können glaubte. Ebenso waren die Robinsonaden im ersten Viertel des vorigen Jahrhunderts. Abenteuer über Abenteuer ohne einen inneren Zusammenhang. Da kam Richardson. Er war der erste Dichter, welcher seine Romane zu künstlerischer Einheit gestaltet. Er machte nicht einen Helden mit vielen Abenteuern, sondern einen Helden mit nur einer Handlung zum Mittelpunkt seiner Dichtungen. Fielding, sein begabterer Zeitgenosse, folgte ihm nach, erweiterte aber den Kreis des Romanes



dadurch, daß er der einen Haupthandlung, oder vielmehr dem Streben des Helden eine Menge von ausgedehnten Hindernissen entgensetzte. So gewann er eine Mannichfaltigkeit interessanter Ereignisse, welche aber nicht zusammenhanglos erscheinen, weil das Streben des Helden sie vereinte. Smollet hingegen verfiel wieder in den alten Fehler. Unter den neueren Romanen zeichnet sich Guzkow's: „Die Ritter vom Geiste“ durch eine sehr mangelhafte Composition aus. Wir haben da nicht eine, sondern drei nebeneinanderlaufende Handlungen: den Proceß Dankmar's; Egon's politische Laufbahn; Hackert's, Paulinens und Anderer Geschichte. Alle drei Handlungen berühren sich flüchtig, nie erfolgt eine Verschlingung der Fäden.

Die Einheit fehlt ferner auch in vielen historischen Romanen, und zwar einzig deshalb, weil die geschichtliche und die erdichtete Begebenheit neben einander laufen, ohne daß die erstere die letztere wesentlich beeinflusst, und ohne daß beide sich an einem Punkte verbinden. Der Dichter hat in diesem Falle entweder die Geschichte gewaltsam herbeigezogen, um der erdichteten Begebenheit einen bedeutenderen Anstrich zu geben; oder er wollte die historische Thatsache in romanhafter Weise ausschmücken, weil er einsah, daß dieselbe ohne eine Nebenhandlung zu sehr des dichterischen Interesse's entbehren würde. So verwob Manzoni in die Geschichte seiner Verlobten einige Scenen aus der Geschichte Mailand's, ohne daß diese die Entwicklung der ersteren bedingten; Samarow läßt neben den Staatsactionen seiner Romane noch eine Liebesgeschichte laufen, welche mit denselben nichts zu thun hat; Bolanden desgleichen in seinen Ritterromanen; Cooper in Lionel Lincoln. In allen diesen Romanen ist der Zusammenhang zwischen der geschichtlichen und der erdichteten Begebenheit sehr lose, die Einheit ist verloren.



Durch das Gesetz der Einheit wird auch die Stellung der Episoden innerhalb des Romanganzes bestimmt.

Zunächst ein Weniges über die Episode im Allgemeinen.

Es liegt im Wesen des Erzählers, welcher die ganze Erscheinungswelt mit gleicher Liebe umfaßt, der in ruhiger Behaglichkeit Alles überschaut, sowie im Wesen der epischen Dichtung, welche eine gewisse geschwäzige Breite liebt, daß auch die Abfälle der Handlung einer liebevollen Darstellung gewürdigt werden. Es entstehen so kleine Geschichten, welche neben der eigentlichen Handlung laufen. Diese Nebengeschichten dürfen aber die Haupthandlung nicht überwuchern, müssen hinsichtlich der Länge zu ihr im genauern Verhältniß, müssen mit ihr in lebendigem Zusammenhange stehen, auf sie einwirken, beschleunigend oder zurückhaltend. Diese Einwirkung ist am vollkommensten, wenn sie gegenseitig ist, d. h. wenn die Episode für die Entwicklung der Haupthandlung von Bedeutung ist und die Haupthandlung den Ausgang der Episode bedingt. Die Episode muß derartig mit der Haupthandlung verbunden sein, daß eine Loslösung unmöglich ist. In Freitag's Dichtung „Die verlorene Handschrift“ laufen die Episoden: Hummel und Hahn, Fritz und Laura, selbstständig neben der Haupthandlung, ohne sich ihr mehr zu nähern, als daß die Personen mit einander verkehren. Fehlerhaft ist es, wenn die Haupthandlung auf die Episode wirkt und diese nicht zurück. Die Haupthandlung ist ja nicht der Episode wegen da, sondern umgekehrt. Ferner muß die Episode zu Anfang oder in der Mitte eingefügt sein, nicht aber am Ende, weil da schon die Haupthandlung unser ganzes Interesse in Anspruch nimmt.



Sehr mangelhaft ist die Verbindung der Episoden mit der Haupthandlung in Scott „das schöne Mädchen von Berth“. Die Composition ist folgende.

Haupthandlung.	Episode I.	Episode II.	Episode III.
<p>Harry Gow liebt Katharina, das schöne Mädchen von Berth. Diese und ihr Vater müssen wegen Ketzerei fliehen. Katharina wird angeblich zur Herzogin von Rothsay, der Gemahlin des Prinzen, gebracht. Sie findet auf dem Schlosse aber nur</p>	<p>Herzog von Albany strebt nach der Herrschaft seines Bruders. Er will deshalb den Sohn desselben, den Prinzen Rothsay, umbringen lassen, und lockt ihn nach dem Schlosse seiner Gemahlin, der Herzogin von Rothsay.</p>	<p>Bei Katharinen's Vater lebt Conachar, Sohn eines hochländischen Häuptlings. Er kommt zu seinem Stamme und wird als Häuptling ausgerufen. Er liebt Katharina und ist deswegen Feind Harry's. Zu ihm flieht Katharinen's Vater. Bleibt bei ihm, bis Conachar mit seinem Stamme nach Berth zieht, um hier den Zwist mit einem anderen Stamme zu beenden.</p>	<p>Harry hat einem Freunde des Prinzen, Ramorny, die Hand abgehauen. Dieser stellt ihm nach, trifft aber aus einem Hinterhalte einen Falschen. Die Wittve desselben wählt Harry zu ihrem Bertheidiger. Dieser besiegt den Mörder.</p>
<p>welcher ihr Liebeserklärungen macht. Sie weist ihn ab und Rothsay giebt nach. Der Prinz wird von seinen Begleitern, den Creaturen Albany's, langsam getödtet. Katharina läßt es dem Grafen von Douglas melden. Dieser kommt und läßt die Mörder hinrichten.</p>			

Harry Gow hört dies und tritt in die Reihen des feindlichen Stammes um Conachar zu bekämpfen. Es gelingt ihm nicht. Conachar flieht. Der alte König vernimmt den Tod seines Sohnes. Er ahnt, daß Albany der Mörder gewesen. Aber er bestraft ihn nicht hart. Katharina und Harry verbinden sich.

Aus dieser Zusammenstellung dürfte hervorgehen, wie dürftig der Zusammenhang zwischen Episoden und Haupthandlung ist. Die III. Episode hat sogar mit der Haupthandlung nur die Personen gemein.

In den deutschen Romanen des siebzehnten Jahrhunderts überwuchern manchmal die Nebengeschichten die Haupthandlung, um schließlich ein unentwirrbares Knäuel zu bilden.



Hat doch Urfé's *Astrée* 33 und Ulrich's „*Octavia*“ 48 Episoden!

Das Muster einer künstlerisch eingefügten Episode finden wir in Schücking's „*Schloß Dornegge*“. Ich meine die Liebesgeschichte Ludwig's und Helenens. Helene muß zu Eugenie fliehen, ihr Vater sie zurückholen, Graf Boto geht mit ihm, geräth mit Sauffroy zusammen; dieser tödtet ihn, und Eugenie, die Heldin, wird durch diese Episode nicht allein den Gemordeten, sondern auch den Mörder los.

Das sind die allgemeinen Forderungen, welche man an den kunstgemäßen Aufbau der Handlung stellt. Fügen wir noch hinzu, daß die innere und äußere Handlung sich das Gleichgewicht halten soll. Wiegt die erstere vor, so läuft der Dichter Gefahr, den Leser zu ermüden; läßt er der äußeren zu viel Spielraum, so wird das Interesse zu sehr ein bloß stoffliches.

Für ersteres führe ich Rousseau's „*Holoïse*“ an. Wie ist da die äußerst magere Handlung auseinandergezerrt! Wie wimmeln die Briefe von Ausrufungen, von Schilderungen innerer Leiden, von Bethenerungen ewiger Liebe und Treue! Das gefällt dem Leser einige Bogen hindurch recht gut, wenn aber diese Bogen schließlich zu zwei Bänden anwachsen, so verlangt er doch auch endlich etwas Greifbares.

Für letzteres erwähne ich die zahlreichen Criminal-„*Romane*“, wo das ganze Interesse auf den Neußerlichkeiten eines Mordes, einer Unterschlagung, eines Raubes, einer Vergiftung, einer streitigen Erbschaft und den dadurch entstehenden Untersuchungen zc. beruht.

Für die Bewegung der Handlung gilt das Gesetz, daß sie eine ruhige, stetige sei. Sie gleiche, um ein verbrauchtes, aber treffendes Bild anzuwenden, den langsam in majestätischer Fülle dahingleitenden Wogen des Stromes. Der



Dichter fahre nicht mit dem Schnellzug, aber auch nicht mit jener gelben Kalesche, welche nach Immermann's Autorität drei Tage gebrauchte, um bei gutem Wege von Leipzig nach Dresden zu kommen. Er darf nicht zu Anfang jagen, damit er nicht zu schnell ermattet; er darf die Gile nicht bis zum Schluß versparen, damit er den Leser nicht langweilt. Die Bewegung sei lückenlos, stetig vorschreitend von einem Punkte zum andern; sie werde harmonisch vertheilt über die ganze Dichtung.

Somit kann man Walter Scott nicht recht geben, wenn er (Waverley, Cap. 70) den Gang der Erzählung mit einem einen Berg hinunter rollenden Steine vergleicht: erst ist die Bewegung langsam; dann verstärkt sie sich immer mehr, und endlich, bald am Fuße des Berges angelangt, überspringt der Stein in großen Sätzen ganze Strecken. So, meint Scott, müsse auch die Erzählung erst langsam fortschreiten, aber dem Schlusse nahe, könne sie über Ereignisse hinwegeilen, so wichtig sie auch seien, welche die Phantasie des Leser's bereits vorhergesehen.

Wenn der Dichter seinen Stoff gut behandelt, wird er ein weiser Rhapsode sein, wie ihn Goethe beschreibt: „Der Rhapsode, der die vollkommene Vergangenheit vorträgt, wird als ein weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das Ganze übersieht; sein Vortrag wird dahin zielen, die Zuhörer zu beruhigen, damit sie ihm gern und lange zuhören; er wird das Interesse egal vertheilen, wo er nicht im Stande ist, einen allzu lebhaften Eindruck geschwind zu balanciren; er wird nach Belieben rückwärts und vorwärts greifen und wandeln; man wird ihm überall folgen.“





## Zweiter Abschnitt.

### Die Form.

#### Einleitung.

Während wir im ersten Theile dieser Abhandlung festzustellen suchten, wie der Stoff des Roman's beschaffen sein müßte, 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 und wir im Allgemeinen darauf aufmerksam machten, daß manche dieser Gesetze eben nur für den Roman, als eine scharf abgegränzte Dichtart, Geltung haben — wenden wir uns in diesem zweiten Theile zur Form, die der Roman mit den übrigen epischen Dichtarten gemein hat.

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

Der Dichter hat aber durchaus kein Recht, an den Leser die Forderung der Anstrengung zu stellen. Nur Aufmerksamkeit, nicht Anstrengung kann er verlangen. Darum fort mit aller Unklarheit, die sich den Anschein des Tiefinn's geben will! Fort aber auch mit jedem Gedichte, das zwar keine Anstrengung fordert, uns aber auch nicht zur Aufmerksamkeit zu zwingen vermag! Und besonders fort mit allen Romanen, welche den Beweis nachlässigen Schaffens an sich tragen! Denn es glaubt ja ein Jeder, der sonst nichts leisten kann und dem andere Dichtarten zu viel formelle Schwierigkeiten bieten, doch wenigstens einen Roman schreiben zu können. Ohne Kenntniß der nothwendigsten Formgesetze setzen sie sich hin, suchen in ihrem Erfahrungsschatze herum nach einem passenden Stoffe, oder noch besser, schlagen die Geschichte nach, oder am allerbesten, nehmen eine Begebenheit aus den Criminalacten, hüllen den gefundenen Stoff ein in die übliche Form 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 Producten der Phantasie zu verhelfen, die Strenge der Form. An diesem Fels müßte der bloße Dilettant, der handwerksmäßige Pflücker Schiffbruch leiden“. <sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Mähly, der Roman des XIX. Jahrh. S. 8.



Daher ist es nothwendig, 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 Selbstständigkeit des Kunstwerks, d. h. durch durchgängige Objectivität.

Das Kunstwerk soll sich selbst erklären; ohne jede subjective Zuthat von Seiten des Künstler's muß es in allen seinen Theilen klar und durchsichtig vor den Augen des Betrachter's stehen. Da darf keiner hinweggehen, ohne es in seiner Ganzheit begriffen zu haben. Welche Künste ihren Werken den höchsten Grad von Selbstständigkeit zu verleihen vermögen, ist hiernach klar: die Skulptur und die Malerei. Die Gruppe des Bildhauers, das Gemälde des Maler's, 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 nothwendig ist. Und wenn nun trotzdem der Betrachter noch fragend vor einem Theile steht und vergebens nach einer Lösung des Räthfels 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 Unselbstständigkeit 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 Ab-



handlung zu motiviren, um mit eigenen, betrachtenden Bemerkungen den Gang der Handlung zu begleiten oder Schilderungen des Innen- und Außenleben's anders zu geben als durch die Handlung, denn sonst verläßt er das Gebiet des schaffenden Künstlers. Die Selbstständigkeit soll so sein, wie sie Humboldt an „Hermann und Dorothea“ rühmend hervorhebt: „wir fühlen so wenig, daß wir bloß Zuhörer des Dichter's sind, daß wir unmittelbar vor dem Gemälde seines Pinsels zu stehen glauben“. Dichtwerke, die einen hohen Grad von Selbstständigkeit besitzen, hat man nicht mit Unrecht den Werken der Skulptur gleichgestellt und sie mit dem Prädicat „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 vollkommenster Harmonie antreffen; alle Kräfte des Gemüthes gehören der Phantasie und diese ausschließlich der einen hohen, reinen und idealischen Form an, die aus einem solchen Kunstwerke uns entgegenstrahlt“. <sup>1)</sup>

Ein solches Kunstwerk wird auf uns keinen anderen Eindruck machen, als den vollkommener Einfachheit. Wir kommen aus dem Erstaunen nicht heraus. Wir fühlen uns angezogen, erhoben, ergötzt, gerührt — und haben diese Empfindungen dem prüfenden Verstande Platz gemacht, so fragen wir uns verwundert: wie hat der Dichter nur eine solche Wirkung erreichen können? Wir untersuchen und sehen, daß er nichts gethan hat, als die nackte Thatsache erzählen. Homer thut nichts als in höchster Einfachheit Nau-

<sup>1)</sup> Humboldt, a. a. O. XX.



filaa's Benehmen zu schildern und ein paar ihrer Worte wiederzugeben — und doch fühlen wir lebendig, was im Herzen des schönen Mädchen's vorgeht; 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 objectiver Weise die innere Erregung durch die äußere Handlung kundgegeben. Ja, diese Darstellungsweise macht den Leser selbst zum Dichter. Seine Theilnahme ist einzig und allein auf die geschilderte Empfindung gerichtet — alle Saiten seines Gemüthes, welche mit diesen Empfindungen zusammenhängen, werden angeregt, und seine Phantasie ruft ihm alles Erlebte in's Gedächtniß, 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, welche nöthig ist zur Aufnahme einer Dichtung, wird einzig hervorgerufen durch höchste Objectivität.

Um den rechten Werth einer solchen vollkommenen Objectivität zu ermessen, muß man die Werke eines Féval, Holtei, Brachvogel, Tokai, Hugo mit den Romanen eines Freytag, Auerbach, Spielhagen, Reuter vergleichen. Dort die Erzählkunst in roher Form, hier durchgearbeitet zu hoher Vollkommenheit.

Die Selbstständigkeit des Kunstwerk's muß sich zunächst in der Erzählungsweise, dann in der Darstellung des Seelenleben's und der Außenwelt kund geben. Somit theilt sich der zweite Theil in folgende Kapitel:



- a) die Selbstständigkeit in der Erzählung,
  - b) " " in Darstellung der Charaktere  
und des Seelenlebens,
  - c) die Selbstständigkeit in Darstellung der Außenwelt
    - 1) der Personen,
    - 2) der Gegenstände,
    - 3) des Ortes,
    - 4) der Natur;
  - d) die Selbstständigkeit in Darstellung der Zeit.
- Diesen Kapiteln schließen sich an Untersuchungen über
- a) die Darstellung der Handlung und der Gespräche,
  - b) die Erzählung und den Stil.

## Erstes Kapitel.

### Die Selbstständigkeit in der Erzählung.

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

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

Aber es ist 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 theils in der Neuzeit, theils im Dichter selbst, theils in seinem Darstellungsmittel, der Sprache (specieller der Prosa) begründet sind.

Den neueren Dichtern fehlt zum großen Theile die Objectivität der Alten. Sie vermögen eben nicht mehr mit jener Naivität an den Stoff heranzutreten, die den alten Epiker auszeichnet und das Wesen der Objectivität 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 angekränkt, um mit dieser Naivität die Dinge betrachten zu können. So hat sich zwischen der Dichtkunst alter und neuer Zeit ein Gegensatz gebildet, der sich als naive und sentimentale Dichtung kund giebt. Beide Begriffe sind für Erklärung der Objectivität zu wichtig, als daß sie nicht eine kurze Erörterung verdienen.

„Der Dichter einer naiven und geistreichen Jugendwelt, sowie derjenige, der ihm in den Zeitaltern künstlicher Cultur 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 Object 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 werth oder schon satt sein, um nach ihm nur zu fragen“. Wenn Schiller dem naiven Dichter eine scheinbare Unempfindlichkeit zuschreibt, so hat er das Richtige getroffen. Der naive Dichter bewundert nichts und



tadelt nichts; keine glänzende Eigenschaft, weder Tapferkeit, Weisheit, Edelmuth, weder aufopfernde Liebe der Gattin noch ausharrende Treue des Diener's; keine Schönheit der Natur, kein noch so freudiges oder schmerzliches Ereigniß vermag ihn aus seiner scheinbaren Theilnahmlosigkeit aufzurütteln. Homer berührt mit keinem anerkennenden Worte die unerschütterliche Treue Penelopeiens, sie ist ihm durchaus selbstverständlich. Mit keinem Worte berührt er die leise aufkeimende Neigung Nausikaa's zu dem göttlichen Helden Odysseus; selbst dann nicht, als der Moment des Abschieds naht, als Nausikaa, „geschmückt mit göttlicher Schönheit“, den göttergleichen Odysseus betrachtet, und schmerzliche Gefühle ihren Busen durchziehen — selbst da nicht tritt er hervor, um mit zündendem Worte die schmerzlich-wonnige Empfindung des holden Mädchen's 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 Theil seines Selbst geworden, darum kann er nicht über ihn reflectiren, ihn betrachten und seine Freude kund geben.<sup>1)</sup>

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

<sup>1)</sup> Die Alten stellten die Existenz dar, wir (die Neueren) gewöhnlich den Effect; sie schilderten das Furchterliche, wir schildern furchterlich; sie das Angenehme, wir angenehm. Daher kommt alles Uebertriebene, alles Manierirte, alle falsche Grazie, aller Schwulst: denn wenn man den Effect und auf den Effect arbeitet, so glaubt man ihn nicht fühlbar genug machen zu können. (Goethe, Ital. Reise 17/V 1787.)



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 wird leicht verführt, seinen Empfindungen Luft zu machen und die dargestellten Handlungen mit lyrischen Ergüssen zu begleiten. Wenn aber der Dichter es sich nicht versagen kann, jedes Ereigniß 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 Hinderniß. 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. Was geht aber uns die Gesinnung des Autors an? Mag er über eine Sache denken, was und wie er will, wir Leser wollen seine Meinung nicht hören. Einem objectiv darstellenden Dichter wird man nie diese oder jene Meinung beilegen können. Er steht ja den Parteien parteilos, den Meinungen meinungslos gegenüber.

Ein drittes Hinderniß 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 den Willen des Dichter's fügt. Viele Bemerkungen würden in metrischer Form unerträglich sein, während sie in Prosa ganz leidlich klingen. So entstehen die zahlreichen moralischen und philosophischen Betrachtungen in unseren neueren Romanen.

Jede Einmischung des Dichter's in die Darstellung ist aber streng zu verwerfen. Reflexionen dürfen nur durch Personen gemacht werden, und nur von solchen Personen, die sie wirklich machen können, und nur bei solchen Gelegenheiten, wo sie aus der Situation herauswachsen.

Aber unsere neueren Romandichter beachten das Gesetz der Objectivität sehr wenig. Sie haben, nach Spielhagen's Ausdruck, den Roman zu einem Behikel für alles mögliche Wissenswürdige und nicht Wissenswürdige gemacht, in welchem sie alle klugen und dummen Gedanken, die ihnen so durch den Kopf gehen, niederlegen können. Selbst unsere besseren Romandichter verstehen nicht rein objectiv darzustellen. Gutzkow stellt gern philosophische Betrachtungen an; Keller („der grüne Heinrich“) ist unerschöpflich an Bemerkungen über Gott, Kirche, Priester und Welt. Gustav Freytag setzt oft über die Grenzen hinweg (in „die verlorene Handschrift“), um für seinen Humor Raum zu gewinnen; Holtei ist reich an sentimentalen Ergüssen. Am schlimmsten treibt es der sonst talentvolle Brachvogel. In „Friedemann Bach“ beginnt er mit einem Nachruf an die entschwundene Rococo-Zeit; das vierte Kapitel hat zehn Seiten ähnlichen Inhalt's; einige Blätter weiter reflectirt er über die Empfindungen, welche die Umgebung eines großen Mannes im Betrachter hervorruft. (Im Ganzen sind in „Friedemann



Bach" nahe an 200 Seiten auf Darstellungen zu rechnen, welche nicht zur Sache gehören.) An sich sind diese Abschweifungen geistreich, manche glänzend, aber sie beeinträchtigen den ästhetischen Genuß, sind mithin unkünstlerisch.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Dr. Lambeck hat sich (im Programm 1874 der Stralsunder Realschule) der Mühe unterzogen die Stoffe zusammenzustellen, welche 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 mercénaires, qu'il détaille à son ami, amène plusieurs réflexions et observations critiques. — L. 11, La description d'une agréable solitude, ouvrage de la nature plutôt que de l'art, où Mr & M<sup>me</sup> 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. Égards dus à la vieillesse. — L. 3, Education des enfants de Mr & de M<sup>me</sup> de Wolmar. Critique judicieuse de  
Reiter, Theorie des Romans.



Selbst Goethe, der doch eine so treffende Erklärung der Objectivität gegeben, vermochte nicht dem klar erkannten Gesetze zu folgen. Im „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 rothe 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 lyrische Ergüsse ausbricht.

Solche Ergüsse von Seiten des Dichters entspringen zwei Beweggründen. Einmal ist das Gefühl des Dichters so sehr erregt von der dargestellten Situation, daß er seiner Bewegung nur durch einen Ausbruch Herr werden kann. Zweitens sucht er den Leser noch mehr für das Geschilderte zu erwärmen, als (nach seiner Meinung) die bloße Erzählung vermögend wäre. Er giebt sich also ein Armuthszeugniß; er gesteht seine Ohnmacht ein, solche Scenen

---

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.



ergreifend darzustellen. Und doch soll der Leser nur durch die Handlung bewegt werden, nicht durch die Worte des Dichters, wie es bei den übrigen Künsten ja auch der Fall ist. Und man glaube nicht, daß diese strenge Objectivität dem Dichter den Stempel der Unempfindlichkeit aufdrücke. Im Gegentheil, leuchtet nicht aus den homerischen Gedichten das tiefste Gefühl für Vaterland, Heimath, Familie, Freunde und Alles, was dem Menschen theuer sein kann? Aber Homer liebt es nicht mit diesen Gefühlen zu prunken; bescheiden legt er sie den Personen in den Mund.

Der schon angeführte Guzkow verlegt das Gesetz der Objectivität in einer manchmal sehr plumpen Weise. Das folgende Beispiel stehe hier statt vieler:

„Von Schlurck aber, den wir zum erstenmale in seinem geschäftlichen Tone kennen lernten, müssen wir gestehen, daß er nicht ganz derselbe war, wie wir ihn beim Kredenzen von Jaquesson und Gerdeman-Deutz kennen lernten. Vielleicht findet er bei dem Italiener Lippi wieder den gewohnten Gleichmuth 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.<sup>1)</sup>

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

Ähnlich macht es Bulwer an vielen Stellen z. B.

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

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

„Der Tod! Der Tod!

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

<sup>1)</sup> Ritter vom Geiste III. S. 33.



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". (Zofai, traurige Tage, Kap. 1.)

Einige Dichter verletzen das Gesetz der Objectivität, indem sie aus ihrem referirenden Vortrage heraustreten und die Funktionen eines Richters sich anmaßen. Sie fordern das ethische Urtheil des Lesers heraus, (anstatt sich auf sein ästhetisches zu berufen) und unterziehen die Handlungen dieser oder jener Person einer Kritik:

"Hackert 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 Thier mit Füßen getreten, aber statt offen seinem Gegner gegenüber zu treten, tödtete er ihm durch die raffinirteste Grausamkeit sein Eigenthum! 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 Bd. VI. 148.)

oder:

"Da wir wissen, daß dieser junge Gottesgelehrte es verschmähte, auf Grund einer Heirath mit dem ältesten Fräulein Selbstattel befördert zu werden und es vorzog, dies stille und wenig einträgliche Vicariat 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 Objectivität in gröblichster Weise verletzt wird, sind sie denn doch wohl das ärgste, was dem Leser geboten werden kann. Heißt das nicht, ihn in seiner Denks Faulheit bestärken?



Heißt das nicht, ihm ein anderes Urtheil unterschieben, ihm sein eigenes rauben wollen? Eine Kritik über den sittlichen Charakter einer Person ist in allen Fällen ein Unding. In der Poesie giebt es nur ein ästhetisches Tribunal; die Fragen nach Moral und Tugend werden vor ihm nicht entschieden. Das mag jeder Leser mit sich selbst abmachen.<sup>1)</sup>

Nicht allein Reflexionen sind unkünstlerisch und streng zu verwerfen, sondern überhaupt jedes Erscheinen des Künstlers hinter seinen 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“, sowie auch jede Anrede an den Leser.

Der humoristische Roman freilich setzt sich in toller Laune über diese Regel hinweg. Er legt es darauf an, mit dem Leser in stetem persönlichen Rapport zu bleiben. Eine gemüthliche Unterhaltung mit ihm ist dem Dichter Bedürfniß. Er ironisirt sich selbst, den Leser, die Personen, die er schildert und spricht den Gesetzen der Poetik offen Hohn.

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

<sup>1)</sup> Will der Dichter, statt die objective Erscheinung zu geben, den Betrachter ethisch bestimmen, will er auf dessen Willen wirken, statt ihn in der ungetrübten Freiheit der ästhetischen Beurtheilung zu lassen, so stellt er sich selbst unter das ethische Maß und verwirrt die ästhetische Beurtheilung durch die moralische, ruft also jedenfalls eine Disharmonie hervor, fehlt an sich schon gegen das Gesetz der Reinhaltung des Gebietes von nicht dazu Gehörigem. Bemcke, Aesthetik S. 64.



wenn er, um einen Uebergang zu finden, folgende Wendung gebraucht:

„Das Billet der Madame Rudmer führt uns in die lange nicht betretene Salonsphäre zurück“,

oder wenn er, um das Benehmen seines Helden zu erklären, selbst hervortritt, wie Keller in: „Der grüne Heinrich“. Oder wenn er, um Auslassungen zu erklären, folgende Entschuldigung giebt:

Jetzt 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 Vertheidigung des Gefangenen. (Bulwer, Aram V. 5.)

Goethe hat in geschickter Weise in den „Wahlverwandtschaften“ diese Klippe vermieden. Zu gleicher Zeit sind bedeutende Scenen 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 Scenen nochmals abspielten, erzählt der Dichter den ganzen Hergang.

Goethe's „Wilhelm Meister“ hat im Ganzen einen hohen Grad von Selbstständigkeit. Nach ihm sind Spielhagen, Freytag und Auerbach zu nennen. Die große Masse unserer Romandichter ist aber sehr wenig objectiv.



## Zweites Kapitel.

## Die Objectivität in Darstellung der Charaktere und des Seelenlebens.

Der Dichter muß uns mit den Personen seines Romanes in jeder Weise bekannt machen. Sie sollen uns werden wie gute Freunde, deren Fehler und Vorzüge wir kennen, deren Herz bis in den entferntesten Winkel offen vor uns liegt. Im Romane sollen auch „die geheimnißvollsten und zusammengesetztesten 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 sie handeln und sprechen, 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 produciren anfangen.<sup>1)</sup>

1) Daß zur naturwahren Darstellung der Leidenschaften auch tiefes Gefühl gehört, ist selbstverständlich und darf in der „Theorie des Romans“ nicht einmal erwähnt werden. „Der Schriftsteller, der mich zum Weinen bringt“ sagt Horaz, „muß selbst vorher geweint haben“, und Fielding setzt hinzu: er habe über alle Stellen, welche seine Leser zum Lachen gebracht, selbst zuerst das herzlichste Vergnügen gehabt.



Weil aber lebendige Erfahrung für den Romandichter eine Grundbedingung ist — „deshalb ist gerade bei diesem Theile des künstlerischen Schaffens durch Lehre weniger zu helfen, als bei jedem anderen. Die Poetik des griechischen Denker's, 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“. <sup>1)</sup> Regeln können nur den Zweck haben: über die Punkte, welche der Dichter, dem tiefe Erfahrung und hohes Talent eins geworden, bei Darstellung der Personen unbekümmert berücksichtigt, Aufklärung, sowie jungen Dichtern einen Fingerzeig zu geben, wonach sie bei Ausbildung ihres Talentes zu streben haben.

Diese Punkte aber in all' der Ausführlichkeit zu behandeln, die sie verdienen, würde ein eigenes Werk erfordern. Ich muß mich daher mit einem raschen Ueberblick begnügen.

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

1. Die Nationalität zeigt sich besonders im Ausdruck der Leidenschaften, hauptsächlich der Liebe. Ein deutsches Mädchen liebt anders wie ein französisches; deutsches Ehrgefühl giebt sich anders kund wie das spanische. Sink in

<sup>1)</sup> Freytag, Technik des Dramas S. 212.



„Soll und Haben“ wäre gewiß nicht Fink, wenn er in Deutschland geboren wäre. Denn eine solche souveräne Verachtung des Philisterthum's, aber auch eine solche Verspottung alles dessen, was deutschem Gemüthe als ein Heiligthum gilt, findet sich nur bei einem Amerikaner. Auch innerhalb der Nationalität giebt es wieder Unterschiede, ich erinnere nur an die Rheinländer und Westfalen, die sich fast gegenüberstehen. Schücking hat in seinem „Paul Bronckhorst“, Immermann in seinem „Münchhausen“ westfälisches Fühlen und Denken in meisterhafter Weise dargestellt. Ebenso Auerbach im „Landhaus am Rhein“ das Leben der Rheinländer, Reuter in „Ut mine Stromtid“ das mecklenburgische. Doch müssen diese Eigenthümlichkeiten den individuellen unbeschadet angewandt werden.

2. Der geschlechtlichen Eigenthümlichkeiten und Unterschiede giebt es unzählige. Aber wer wollte sie aufzählen und was würde eine solche Aufzählung nützen? Für den männlichen Dichter ist es schwer, weibliche Charaktere naturwahr darzustellen. Wie verunglückt ist Schillers Amalie! So äußert kein Mädchen bei normalem Geisteszustande seine Gefühle. Lessing's Minna ist ein höchst lebenswürdiges Geschöpf, doch ist die Offensive, welche sie gegen Tellheim ergreift, wohl wenig weiblich. Ungeheuerlich ist Hoffmann's Euphémie in „Elixir des Teufels“. Wie konnte der Dichter nur glauben, uns durch eine solche Mischung von wüthender Wollust, kalter Grausamkeit und Niedertracht anzuziehen? In Wichert „Ein alter Mann“ verliebt sich ein junges Mädchen bis zum Heirathen in einen alten häßlichen Mann — wo ist in Wirklichkeit ein solches Mädchen? In Sacher Masoch's 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 Christenthum, welche die Modernen, die Ritter vom Geiste predigen, glaube ich nicht. Ja sehen Sie mich nur an, ich bin weit schlimmer als eine Kegerin, ich bin eine Heidin". Ist bei einem Weibe eine solche Kühnheit dem fremden jungen 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 emancipirte Wanda, blickt unwillkürlich auf die ihren.

Doch hat unsere Romanlitteratur auch Frauengestalten aufzuweisen, auf die wir stolz sein können; voran Goethe's Philine in „Wilhelm Meister“. Es ist diese Mädchengestalt 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 nicht, es ist einmal ihre Natur und diese allein ist ihre Göttin. Wäre sie fromm, sie würde es mit derselben Grazie sein.

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

Ich erwähne auch Freitag's Ilse („Die verlorene Handschrift“), eine Frau voll Hoheit und Reinheit.



Endlich die reiche Gallerie der Spielhagen'schen Frauen=gestalten. Melitta, Emilie von Breesen, Helene (in „Problematische Naturen“), Clärchen, Ottilie, Tante Bella, Antonie (in „Die von Hohenstein“) u. s. w. Ein schönes Haus=frauenbild voll unmittelbarster Wahrheit hat Eliot in: „Die Mühle am Floß“ geschaffen. Besonders charakteristisch für ihr sorgsames Gemüth, ist folgender Zug:

Als Tom, der lang ersehnte Tom in Ferien kommt und vom Wagen steigt, ruft Frau Tulliver: „Da ist mein lieber Junge! Aber du himmlische Güte, er hat keinen Kragen um; gewiß hat er den unterwegs verloren, und nun ist das Duzend 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 imponirendem Auftreten, von staunenerregender Wissensfülle. So die Männergestalten der Marlitt, der Wilhelmine von Hillern, der Eliot.

3. Auch die Einflüsse des Alters sind zu berücksichtigen, weil dasselbe 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, welche er entworfen, geht weit über die Kraft eines achtzehnjährigen Jüngling's hinaus. Und wie kindisch ist später das Benehmen des Zwanzigjährigen! Freitag's Ilse fehlt der Duft der Jugend. Sie ist weit mehr in sich gefestigt, als sie es den Umständen nach sein kann. Laura anderseits ist doch zu sehr Backfisch. Ueber=trieben ist ihre Entführungsgeschichte. Laura ist trotz ihres Backfischthums schon zu gereift, um so etwas mit sich geschehen zu lassen.



4. Der Stand vermag das äußere Hervortreten des Charakters, häufig auch das ganze Wesen umzugestalten. Der Arzt verhärtet in seinem Berufe; dem Advocaten 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 Gemüthsbewegungen. Trefflich finden wir das dargestellt in Auerbach's „Auf der Höhe“. Wie edel, wie ruhig trennen sich die königlichen Gatten! Aber welche Scenen würde dieselbe Ursache zwischen Eheleuten niederen Standes hervorgerufen haben! In demselben Roman tritt der unverdorbene Bauernstand zu den Hofkreisen in wirksamen Contrast. In Freitag's „Soll und Haben“ tritt uns der Kaufmann entgegen, repräsentirt durch den meisterhaft gezeichneten Schrötter. Jene Scene, in welcher Schrötter die von Anton für den Freiherrn erbetene Hilfe verweigert, ist ein höchst bezeichnender Zug. Sehen wir ferner den Freiherrn an, der in keinem Augenblicke seine adelige Abkunft vergißt. Wie wird Anton von ihm traktirt! Und doch sind diese moralischen Mißhandlungen nur auf Rechnung des Standes zu schreiben. Meisterhaft ist auch der alte Jude Moses in Reuter's „Ut mine Stromtid“. In „die verlorene 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 Stockphilister's mit seinem *nil admirari*?

Gleichen Einfluß auf die Bildung des Gemüthes behaupten Gewohnheit und Liebhaberei. Der „Alterthümmler“ (in Scott's Roman) vermag nicht, seine Studien und die



Vorgänge des wirklichen Lebens auseinanderzuhalten; immer drängt sich seine Liebhaberei in die Urtheile über Vorfälle des Tages. Die Tüchtigkeit eines Menschen taxirt er nach seiner Kenntniß der alten Geschichte und Gegenstände. Deshalb sind ihm die Weiber ein thörichtes, unnützes Volk, und von der Weisheit seines Freundes Wardour hat er keine große Meinung, weil derselbe verworrene Ansichten über die Piktensprache hegt. Der junge Lovel ist ihm ein lieber Gesellschafter, weil er auf die antiquarischen Fragen einzugehen versteht. — Der Gelehrte disputirt 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 Scene in Wilbrandt's Novelle: „Fridolin's 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 unglücklichen Kampfe des Staats gegen die Kirche dich des geradezu gewaltthätigen Staates mit einem Ungestum annahmst . . . .“ Da plakt die Bombe! „des gewaltthätigen Staates“? rief Fridolin zurück, „mein theurer Philipp, gegen dieses Wort könnte ich dir Dinge sagen“ etc.

Da sitzen beide wieder mitten in heftigstem Disput!

Der Stand bringt die Gewohnheit mit sich denselben würdig zu repräsentiren. Der Principal, der Chef, der Director, der Präsident, der General, alle besitzen eine Geschicklichkeit sich würdig zu geben, welche der Dichter, ohne den Eindruck der Natürlichkeit empfindlich zu schädigen, nicht aus den Augen lassen darf. Ganz unwahr sind die folgenden Reden aus Hackländer's: „Europäisches Sclavenleben“.



„Beil, jehen Sie in H. nach und suchen Sie nach dem letzten Schreiben von Doctor Hintermaier“.

„Da werde ich vergebens suchen“, erwiderte ruhig der Commis, „das ist einer von den Briefen, die Sie angeblich in Ihrer Privatsammlung aufzuheben pflegen“.

oder:

„Auch kauft man bei uns Kinder genug“, sagte gleichmüthig Herr Beil, „namentlich Kinder weiblichen Geschlechts, wenn Sie über sechszehn Jahre alt sind“.

Herr Blaffer fühlt sich getroffen. —

Vergl. überhaupt den Ton in diesen Gesprächen. Man braucht eben kein großer Menschenkenner zu sein, um zu behaupten, daß sich ein Principal solche Einwürfe von seinem Gehilfen nie gefallen lassen wird.

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

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

In Guzkow's „Ritter vom Geiste“ tritt ein junger Kunstschler auf, dessen Denken und Handeln über den wahrscheinlichen Bildungsgrad hinausgeht. Er tritt mit Sicherheit auf, 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 Gukow unterlassen und deshalb darf man trotz seines Protestes die Wahrheit dieses Charakters angreifen. Fanny Leuthold in Schücking „Schloß Dornegge“ leidet an demselben Fehler. Soviel Grazie wie Fanny kann eine wandernde Schauspielerin ja immerhin besitzen, nicht aber soviel Geschick zu Anspielungen, welche auf ausgedehnte Lectüre schließen lassen. Tomodei, die schöne Zigeunerin in Brachvogel's „Friedemann Bach“, entwickelt eine Natur- und Weltanschauung, die den Neid eines Pantheisten erwecken könnte. Auch Spielhagen's Georg Hartwig bleibt nicht immer innerhalb der durch seine Entwicklung gezogenen Grenzen. Manchmal macht er Anspielungen, gebraucht Wendungen, welche errathen lassen, daß nicht er, sondern eigentlich Spielhagen durch seinen Mund erzählt. Der Dichter eines historischen Roman's geräth bei diesem Punkte auf besondere Hindernisse. Denn es ist schwierig, den Bildungsgrad der Personen ihrer Zeit anzupassen. Da läuft trotz gründlichen Studium's mancher Anachronismus unter und immerhin bleibt es schwierig, die durch Studium gewonnenen Resultate echt poetisch zu verwerthen.

Doch Kenntniß des Gemüthes 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 der Dichtkunst der leidenschaftliche Mensch ist“. (Deutscher Merkur 1776 S. 1048—1050.) 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 „die verlorene 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 Anton's zwar begreiflich, aber das ist nicht Verdienst des Dichters, sondern des Scharfsinn's des Lesers. Die Andeutungen, welche Freytag über diesen Punkt macht, sind zu dürftig. Unklar ist auch in der Vindlage Roman „Tolle Geschichten“ die Scene, in welcher Moriz um Volo's Hand anhält. Wir fragen, mit welchem Rechte? Was ist zwischen ihm und Volo vorgegangen? Liebt er sie und ist er ihrer Gegenliebe sicher? Höchst anschaulich ist dagegen Auerbach in „Auf der Höhe“. Da bleibt nichts räthselhaft, nichts im Dunkeln. Gleich meisterhaft ist die Entwicklung des Seelenzustandes Friedrich's in Kurz' Roman „Der Sonnenwirth“.

Besondere Rücksicht muß der Dichter nehmen auf die Motive, welche Umwandlungen herbeiführen, Thaten veranlassen, oder auf die Entwicklung von Leidenschaften einwirken können. Dieselben müssen stets „auf dem leicht verständlichen Grundzuge ihres (der Personen) Wesens beruhen und nicht auf einer Subtilität oder auf einer Besonderheit, welche als zufällig erscheint“. <sup>1)</sup>

Die Motive sind äußerer und innerer Natur. Die ersteren aber sind nur dann wirksam, wenn eine innere Anlage ihnen entspricht, wenn zu dem äußeren Antriebe sich gleichzeitig noch ein innerer gesellt. Es zeigt sich das

<sup>1)</sup> Freytag, Technik des Drama's S. 261.



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 welchem 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 Münzer's zu Antonie von Hohenstein (in Spielhagen's Roman). Zuerst fühlt sich Münzer hingerissen von den unwiderstehlichen körperlichen Reizen Antonien's; sein Geist, erfüllt von den Schönheits-Idealen der Alten, fühlt hier zum ersten Male die Majestät einer edlen Frauengestalt voll und ganz auf 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 im Stande, einem Ideal Leib und Leben zu opfern; wie er endlich besitzt sie eine gewaltige Leidenschaft, deren Ausbruch nichts zu hemmen vermag. (Inneres Motiv.) Und deshalb mußte Münzer diesem Weibe seine Liebe schenken und keinem anderen. Sein eigenes Weib war ihm innerlich fremd; 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 Brachvogel's



Roman „Friedemann Bach“, in welchem 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, welcher keiner edlen Regung fähig ist und dasselbe jeden Augenblick mißhandelt. Trotzdem aber bleibt Nancy bei ihm und schlägt alle Anerbietungen von anderer Seite aus. Was ist es denn, das sie an Sikas 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 welchen sich dasselbe Mädchen für Oliver opfert. In Alexis „Hegrimm“ sehen wir wohl den Ausbruch der Liebe Malchen's zu dem Candidaten Mauriz, nicht aber die Motive, welche ihre Entstehung veranlaßten.

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 vollständig befriedigende Antwort zu geben. Jeder seelischen Erregung muß eine zureichende Ursache entsprechen. Daraus darf mit Recht geschlossen werden, daß es im Leben weit toller zugehen kann, als im Romane. Denn im Leben werden uns nur in wenigen Fällen alle Ursachen aufgedeckt; im Romane hingegen liegen sie klar und vollständig am Tage. Dort haben wir eine ungeordnete Vielheit; hier eine streng zur Einheit gegliederte Mannichfaltigkeit.

Nun gelangen wir zu einer Aufgabe des Roman-dichters, welche keineswegs die leichteste ist und welcher selten im rechten Grade entsprochen wird: Darstellung der Aeußerungen der Leidenschaft.



Was wir zunächst vom Dichter verlangen, ist Wahrheit, Naturtreue. Die Aeußerungen sollen weder geschraubt, noch schwach erscheinen, sondern vollkommen der Wirklichkeit entsprechen in Rede und Handlung. Es ist klar, daß auch hier gründliche Kenntniß der menschlichen Leidenschaften erste Bedingung ist. Unnatürlich ist z. B. folgende Schilderung:

„Christenblut, Christenblut!“ rief er, daß seine rauhe Stimme, wie das Brüllen einer blutdürstigen Bestie, durch die Portiken schallte. „Christenblut ist mir Wonne und süßer Genuß! Darum blutig, höchst blutig, ein Meer von Blut“.

und:

„Alle Schwerter, alle Beile stumpf geschlagen an Christennacken — wie großartig! Alle Zungen stumm, die Lieder sangen dem Christengott — alle Herzen erstarrt, die ihn liebten, den Christengott — alle Köpfe zerschmetterte, die an den Christengott glaubten, wie erhaben“.<sup>1)</sup>

Weshalb begnügte sich doch der Dichter nicht damit, einfach den allgemeinen Christenmord zu constatiren! Diese Schilderung ist nicht allein unnatürlich, sie ist auch unästhetisch. Ebenso die folgende Aeußerung:

. . . . . „Dann mein ich, ich tret' den reichen Leuten mit den Füßen auf den Leib, und meine Hände wühlten in ihren Eingeweiden, und hör' sie schreien und — dann ist mir's wohl“.<sup>2)</sup>

Ferner muß die Darstellung widerspruchlos sein. Die Schilderung des Dichters muß mit dem Auftreten und Handeln der betreffenden Personen harmoniren. Ein Mensch, den uns der Dichter als einen geistvollen, wichtigen Mann vorführt, muß sich auch in der That als einen solchen zeigen. An dieser Forderung scheidet gar manche Romanfigur. Da soll ein Held mit der Macht seiner Rede alles bezaubern —

<sup>1)</sup> Bolanden, Reichsfeinde I. S. 22. 28.

<sup>2)</sup> Bulwer, Eugen Aram, Cap. 7.



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 „Verzauerung“. Ein anderer soll ein tiefdenkender Kopf sein, und seine Gedanken gehen nicht über den Horizont des gewöhnlichsten Menschenverstandes hinaus. Trotzdem aber läßt der Dichter keine Gelegenheit vorübergehen, seinen Liebling mit den schmeichelhaftesten Prädicaten zu beehren. Fielding sagt in Tom Jones Buch 8. von einem Barbier: „Dieser Barbier stak voll Humor, Wiß und drolliger Einfälle“ und „der Wiß war bei ihm ein unverbesserliches Laster“. Der Leser findet aber leider nichts dergleichen. Ihm scheint der Barbier ein recht trivialer Gesell. Ein Spielhagen, ein Freitag gehen mit solchen Titulaturen höchst sparsam um; wenn sie es aber thun, so haben sie auch Grund dazu. Fink ist in der That der Cavalier, als welchen Freitag ihn schildert. Bernhard Münzer ist in der That eine solche hinreißende Persönlichkeit, als welche Spielhagen ihn vorführt.

Sodann muß allen Personen des Roman's Recht gesehen; jede darf nur insoweit hervortreten, als ihre Stellung im Romanganzen es erlaubt. Ilse (in „die verlorene Handschrift“) ist von überwiegender Bedeutung. Vor ihr treten alle anderen Personen in 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 Roman's volle, ausgerundete Menschen sein. Häufig genug verfallen die Romandichter in den Fehler, nur die Hauptseite eines Charakters hervorzuheben, die untergeordneten aber zu vernachlässigen. Sie setzen sich als Aufgabe, einen Charakter von dieser oder jener Richtung zu schildern, heften ihre Aufmerksamkeit hartnäckig nur auf eine



Eigenthümlichkeit, 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 fröhnen. Dieser schwärmt für tapfere Tugendhelden sans peur et sans reproche, und schimpft auf das moralische Ungeheuer, welches der Dichter ihm zum Gruseln vorführt. Der gebildete Leser aber schreckt zurück vor diesen unwahren Gestalten, deren Einförmigkeit ihn bis zum Tode ermüdet.

Fügt der Dichter aber dem Hauptcharakterzuge andere kleinere an, giebt er eine von der Einheit des Hauptzuges durchwaltete Mannichfaltigkeit, so wird er das Ziel der Kunst erreichen.<sup>1)</sup> Er wird es um so 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

<sup>1)</sup> „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 Reichthum eines in sich gebildeten Innern in vielfacher Aeußerung zu entfalten“. Hegel, Aesthetik I. S. 306.



dieser Beziehung nicht angefochten werden. Welch' ein prächtiger, nach allen Seiten entfalteter Mensch ist nicht Doctor Holm (in „die von Hohenstein“). Auch Guzkow ist hervorzuheben. Seine Advocaten Nück und Schlurck sind trotz ihrer stark ausgeprägten Hauptseite wirkliche Menschen. Endlich soll Freitag nicht vergessen werden. Sein Fink ist eine meisterhafte Figur. Das legerere Benehmen des kaufmännischen Cavalier's, sein weltmännisches Auftreten, konnte leicht dazu führen, diese Seite allzustark zu betonen. Freitag aber versteht es, seinem Liebling auch andere Seite abzutrocken, ihm Gelegenheit zu bieten, den ganzen Reichtum seines Gemüthes zu entfalten.

Frauen verstehen es selten, ausgerundete, 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. Die katholikenfresserischen Romandichter machen aus den Geistlichen der römischen Kirche (besonders aus den Jesuiten) sittliche Ungeheuer. Katholische Schriftsteller machen es nicht besser mit den Freimaurern.

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

Welche stehen ihm hier zu Gebote?

Alle, die dem Gesetz der Selbstständigkeit des Kunstwerk's, welches die Forderung höchster Anschaulichkeit in sich schließt, nicht entgegenstreben. Somit bringt eine Beschreibung der Charaktere von Seiten des Dichters die Selbstständigkeit des Kunstwerk's in Gefahr, giebt dem Leser keine deutliche Anschauung. Der Dichter soll deshalb



die Charaktereigenthümlichkeiten seiner Personen mit nur wenigen Worten berühren; er soll ihnen nicht, nach Wagner's treffendem Ausdrucke, ihren Charakter wie die Etiquetten auf Weinbouteillen von Außen aufkleben. Die große Mehrzahl unserer Romanschriftsteller macht es aber so. Sobald der Dichter eine Person einführt, macht er den Leser mit allen ihren Eigenschaften in langer Auseinandersetzung bekannt. So in folgendem Beispiel:

„Gardin war ein feiner wigiger Kopf, ein tiefer Denker, der die „extremsten Consequenzen 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 auf's 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 reißend 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“. (Bulwer, Rienz III. 2.)

Die Selbstständigkeit des Kunstwerk's ist zerstört. Die ganze Schilderung ist abstract, nicht anschaulich, sie stellt die Person dar, abgetrennt vom Romanganzen. 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 Gegentheil 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 abstrahiren.<sup>1)</sup> Man kann sagen, das Charakterbild, welches der Dichter in obigen Beschreibungen von den Personen zu entwerfen sucht, das sollte der Leser sich aus dem Romanganzem selbst zusammensetzen.

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 künstlerisch! Die Spitze unkünstlerischer Charakterdarstellung aber ist es, wenn der Dichter die einzelnen Züge anekdotisch aufführt, wie Victor Hugo in „die Elenden“ es bei den Gestalten Myriel's und Madeleine's thut. 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, welche auf das Wesen der Charaktere das hellste Licht werfen. Solche findet man sehr viele in Freitag's „Soll und Haben“. Es sei mir erlaubt, einige dieser Züge anzuführen. Dem Comptoir ist Fink ein Fremder — den

<sup>1)</sup> 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 Charakter's nicht von Hause aus baar ausgezahlt erhalten; unsere Phantasie soll sie mitthätig durch ein Additions-exempel 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.)



Kaufmann läßt er links liegen — verachtet die von allen Comptoiristen heilig gehaltene Arbeitsstunde — benimmt sich auch Anton gegenüber anfangs sehr barsch und reizt ihn — seine Versöhnung wirft ein sehr helles Licht auf seinen Charakter — wirft Anton in's Wasser, um seine Geistesgegenwart zu erproben — macht sich kein Gewissen daraus, Anton auf gewagte Weise in die Gesellschaft einzuführen — sein Benehmen in der Tanzstunde und der vornehmen Gesellschaft gegenüber — liebelt mit Rosalie und fügt sich Anton's Willen — verspottet die Chrenthal's mit gottvoller Ironie — wirbt kurz und bündig um Sabine, und resignirt sich rasch, als er einen Korb erhält — sprengt in Amerika die Compagnie in die Luft, um sich frei zu machen — den polnischen Revolutionären tritt er mit schlecht verhaltener Ironie entgegen — vertheidigt das Schloß mit größter Kaltblütigkeit — bewundert Lenore mit kühler Besonnenheit — verachtet den moralisch-ohnmächtigen Freiherrn. Solche Züge finden sich in Menge und aus ihnen ergiebt sich schließlich ein anschauliches Gesamtbild. Aber der Dichter muß bei diesem Kunstgriff immer die rechte Gelegenheit abwarten. Diese kleinen Züge müssen mit Nothwendigkeit aus der Handlung hervorbachsen, sie dürfen keine selbstständige, der Charakteristik dienende Stellung einnehmen. Ein Muster für einen durchaus unkünstlerisch angebrachten kleinen Zug findet sich in Lessing's „Minna“, jene Scene in welcher Tellheim der „Dame in Trauer“ die ihrem Gemahle geliebene Summe schenkt. Weitere Beispiele finden sich in Menge in Richardson's Romanen. Da werden tausend Eigenthümlichkeiten der Personen in breitester Darstellung aufgezählt, ohne daß dieselben 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. So die oben S. 102 angeführten aus „Soll und Haben“. Ein kleiner Zug kann manchmal von größter Bedeutung für den Fortgang der Handlung sein. So in Schücking's „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. (Uebrigens ist es ein raffinirter kleiner Zug, dem Schücking besser eine solche Bedeutung nicht gegeben hätte.) Wie trefflich öffnet uns Reuter das Herz seines Liebling's Bräsig, wie zart, wie hoch poetisch weicht er uns in dessen Liebe zu Madame Nüßlern ein! Und doch geschieht alles nur durch die Handlung.

Wenn es dem Dichter nicht erlaubt ist, abstracte Charakter schilderungen zu geben, so ist es ihm doch durchaus nicht verwehrt, die geistigen Eigenschaften seiner Personen anzudeuten. So charakterisirt Homer seine Personen stets nur mit einem einzigen, aber höchst treffendem Worte. Odysseus ist der „erfindungsreiche“, Penelopeia „die kluge“, Alkinoos der „weise“ Phäakenbeherrscher. Gebraucht der Dichter diesen Kunstgriff, so müssen Reden und Handlungen der Personen mit der Darstellung des Dichters harmoniren; d. h. Odysseus muß sich wirklich als „erfindungsreich“, Penelopeia wirklich als „klug“, Alkinoos wirklich als „weise“ bewähren.

Der humoristische Dichter bekümmert sich freilich sehr wenig um dieses Gesetz. Es ist ihm ein Vergnügen, seine Personen so recht bis in den entferntesten Winkel ihres Herzens mit dem elektrischen Lichte seines Humor's zu beleuchten, sich über sie lustig zu machen und den Leser zum



Lachen zu reizen. „Denn“ sagt der Humorist: „das ist ja eben der Humor davon, daß ich eurer engherzigen Poetik ein Schnippchen schlage“.

Ein gutes Mittel zur Verstärkung der Charakterschilderung ist die Gegenüberstellung, der Contrast. So gewinnen die beiden Gestalten Fink und Anton ungewein an Deutlichkeit, weil sie Gegensätze bilden. Trefflich heben sich von einander ab Antonie und Clara. („Die von Hohenstein“.) Die eine ganz Blut, ganz stürmende, verzehrende Leidenschaft — auf der anderen stille Hingebung, Entfagung, Geduld.

Auch für die Darstellung der Seelenbewegungen behauptet das Gesetz der Selbstständigkeit seine Kraft. Es muß hier als Aufgabe des Dichters bezeichnet werden, in der Seele des Leser's dieselben Empfindungen anzuregen, welche 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 Objectivität. Der Dichter soll mit nur wenigen Worten den Gemüthszustand der Personen berühren, im Uebrigen aber es den Personen überlassen, sie zu offenbaren. Schilderungen von Seiten des Dichters wie die folgende müssen vermieden werden:

„Wie ein Mensch, welcher durch die unerwartete, schwierige Frage eines Oberrn in Verlegenheit gesetzt worden, dachte der Ungenannte sogleich darauf, die Frage zu beantworten, die er sich selbst, oder vielmehr das neue Ich, welches, plötzlich emporgestiegen, das alte richten zu wollen schien, aufgeworfen hatte. Er suchte daher nach den Gründen, weshalb er, fast noch ehe er darum gebeten worden, sich zu der Verpflichtung entschließen konnte, ohne Haß und Furcht, eine fremde Unglückliche, um dem Vörling zu dienen, so großen Jammer erdulden zu lassen; es gelang ihm aber nicht, Ursachen aufzufinden, durch welche sich die Uebereilung entschuldigen ließ; kaum begriff er, wie er dazu



verleitet worden. Der unüberlegte Wille war eine augenblickliche Bewegung des Geistes gewesen, der den alten angewöhnten Empfindungen gehorchte, eine Folge von tausend vorhergegangenen Handlungen; und so sah sich der gequälte Selbstprüfer, um sich von einer einzigen That Rechenschaft zu geben, in eine Untersuchung seines ganzen Lebens hinein gezogen; rückwärts und rückwärts, von Jahr zu Jahr, von Bluthat zu Bluthat, von Verbrechen zu Verbrechen; jedes stand neu da, von den begleitenden Wünschen getrennt, stand in einer Entzücklichkeit da, welche damals diese Wünsche ihm verborgen hatten. Alle die seinigen, seine Schuld — er schauderte; die Bilder, die an allen diesen Thaten hingen, belebten sich wieder, und erbleichend war er schier der Verzweiflung preisgegeben. Hastig setzte er sich im Bette aufrecht, umklammerte mit den Händen die Seitenbretter, griff nach einem Pistol, wollte es losbrennen und . . ." (Manzoni.)

Homer, von dem unsere Romandichter gar Vieles lernen könnten, wenn sie nur wollten, verfährt auf dem engen Raume, den die alte Zeit dem Innern zuertheilte, durchaus anders. In der knappsten Form deutet er an, was diese oder jene Person denkt und giebt 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 pro und contra mit juristischer Schärfe und Genauigkeit klar zu legen, sondern begnügt sich mit der einfachen Erzählung der Thatsache:

„Da zweifelt Odysseus:

„Ob er stehend umfaßte die Kniee 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".<sup>1)</sup>

(Ferner vergleiche man die Schilderung der Neigung Naukkaa's.) Das ist überall die „Praxis Homer's". Wo der alte Dichter sich mit einigen Worten begnügt, gebraucht

<sup>1)</sup> Odyssee IV. 145.



ein neuerer eine ganze Seite von Worten, ohne denselben Erfolg zu haben.

Goethe hat sich den Kunstgriff Homer's 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<sup>1)</sup> Zuge dar. So in folgendem Beispiel:

„Er hörte Klarinetten, Waldhörner und Fagotte; es scholl 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 am Platze.<sup>2)</sup> Vom Standpunkt der Erfahrung aus betrachtet, ist er es auch gewiß nicht. Denn nur selten wird Jemand seine Empfindung sich selbst laut vorsagen. Aber der Dramatiker kann diesen Kunstgriff nicht entbehren; er ist für ihn, namentlich wenn die Person isolirt, 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.

<sup>1)</sup> Dasjenige allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Lessing, Laokoon III.

<sup>2)</sup> Es giebt so viele Dinge, die sehr oft auf der Bühne und nie in der Wirklichkeit vorkommen. Monologe zum Beispiel. (Wilbrandt, Fridolin.)



Da tritt z. B. eine Person auf und erzählt sich selbst, was sie so eben gethan hat, oder was ihr recht gut bekannt ist!<sup>1)</sup> Hier wollte der Dichter dem Leser ein ihm noch unbekanntes Ereigniß mittheilen; 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, welcher 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:

„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, Sklavenleben Bd. II. S. 49.)

Die Unwahrheit liegt am Tage.

Im Allgemeinen soll daher der Romandichter den Monolog nur selten und nur wo es unbedingt nöthig ist, anwenden und dann muß er stets aus der Situation herauswachsen.

Unmittelbar ist auch die Mittheilung 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 Declamation. Der Dichter muß sich daher im Ausdruck der Empfindungen enge Grenzen ziehen. Er suche die wirksamsten Momente

<sup>1)</sup> Vergl. Lessing's Minna. III. Aufz. Scene 6.



zu gewinnen — stelle diese aber, wie Spielhagen, in knapper, kräftiger Form dar.

Die schriftliche Mittheilung dagegen ist ein echt epischer Kunstgriff. Sie bietet dem Dichter große Vortheile. Hier läuft er nicht leicht Gefahr, tragikomisch zu werden und den ganzen Eindruck zu zerstören, weil diese Art der Mittheilung die natürlichste von der Welt ist und sich der Mensch bei ihrem Gebrauch durchaus keinen Zwang anthut. Nur muß diese Mittheilung mit Nothwendigkeit aus dem Romangangen herausgehen, sie darf nicht für sich selbst da sein. Sehr glücklich hat Schücking in „Schloß Dornegge“ diesen Kunstgriff angewandt. Baron Tauffroy verläumdet Anna Morel. Dankmar ist empört, kennt aber Anna's Verhältnisse nicht so genau, um den Verläumder widerlegen zu können. Im Schiffe findet er nun die Briefe Anna's, er liest sie und aus den Briefen lernen wir nicht allein Anna's Verhältnisse kennen, sondern blicken auch tief in ihr Gemüth. Dagegen sind die Mittheilungen aus Ottilien's Tagebuch in Goethe's „Wahlverwandtschaften“, sowie Laura's Gemeinplätze in „die verlorene Handschrift“ keineswegs durch die Handlung geboten. Dürftig ist der Zusammenhang der Handlung mit Irma's Tagebuch in Auerbach's „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 welchen die Mittheilung 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 Cassig mit dem Doctor 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 Mitleid's und Trostes — nein, thätiger Hilfe so sehr bedurfte". (Probl. 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 thätlichen Aeußerungen. Aus dem, was eine Person im Drange der Leidenschaft thut, 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 Thaten, durch die es sich ein äußeres Dasein giebt. (Carriere, Aesthetik II. 532) So in folgenden Proben.

„Sabine wußte, wer die Schreiberin war. Sie hielt den Brief an die Kerze und schleuderte das brennende Papier in das Kamin. Schweigend sah sie zu, wie die lodernde Flamme kleiner wurde und verlöschte, und wie die glimmenden Punkte auf der verkohlten 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 Thränen, lautlos hielt sie die Hand auf ihr zuckendes Herz". Freytag, 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 Thüre 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 rothen 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.

### Drittes Kapitel.

#### Die Objectivität in Darstellung der Außenwelt.

Wie im ersten Theile dieser Abhandlung bereits gesagt wurde, muß der erzählende Dichter durch sein Kunstwerk ein Weltbild geben. Und dies Weltbild muß ein möglichst umfassendes sein, also auch die Erscheinungswelt: das Außere 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



berechtigte Stelle einnimmt. Diesem aber hat er gebührende Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Welches ist aber der Maßstab, mit welchem der Dichter die Nothwendigkeit 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, welche in die Handlung eingreifen; die Gegenstände, welche bei der Handlung oder bei den Personen nothwendig sind; ferner der Ort, auf welchem ein Ereigniß 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, welche, ohne die Nothwendigkeit der Darstellung geprüft zu haben, Alles beschreiben, was ihnen nahe liegt und Alles, von dem sie glauben, daß es den Leser interessiren könnte. Daher rühren die eingehenden Beschreibungen des Costüms und der alterthümlichen Gegenstände, die gründlich sein wollenden Erörterungen über Baustyle; die seitenlangen Schilderungen des Ortes und endlich die üppig wuchernde Naturbeschreibung.

Ein zweiter Grund mag in einer besondern Gemüths-Anlage oder in einem zu sehr ausgebildeten Hange des Dichters liegen, wie z. B. bei Stifter und Scott. Des letzteren Fleiß, die alterthümlichen Gegenstände gründlich kennen zu lernen, sein Eifer, sie dem Leser anschaulich vorzuführen, sind anerkennenswerth. Aber nur selten sind seine Beschreibungen gerechtfertigt. Sie könnten 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 Scene folgt meist eine längere Beschreibung oder sie steht zu Anfang eines neuen Kapitel's. Hier giebt sich der Dichter einer ruhigeren Production hin; er schaut auf das Bild, welches 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 zahllose Menge völlig überflüssiger Beschreibungen.

Wenn der Dichter aber Beschreibungen nur mäßig und nur nach der Nothwendigkeit 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 Naturereigniß auf die Handlung einwirkt; gestattet, wenn durch die Beschreibung in der Handlung kein Aufenthalt verursacht wird.

Die nothwendige und richtig angebrachte Beschreibung aber muß anschaulich sein. Wie das Gemälde des Maler's, die Statue des Bildhauer's, so deutlich müssen die Bilder der Phantasie vor dem geistigen Auge des Leser's 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, welche 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 practisch schon lange geübt — die Theorie auf: „die Dichtkunst sei eine redende Malerei und die Malerei eine stumme Poesie“. Als Consequenz ergab sich also: der Dichter muß, wie der Maler, ein Ganzes schildern durch Aufzählung der einzelnen Theile, 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 Laokoon 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, welchen Mißdeutungen die Dichtweise Homer's unterlegen gewesen, und bahnte den einzig richtigen Weg zu echt künstlerischer Darstellung.

Aber die unerbittlichen Consequenzen seiner Untersuchungen haben beim beteiligten Publikum, 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 dieselben noch immer von der Mehrzahl unserer Romandichter angewandt. Noch immer glauben sie durch Malen, durch Aufzählen der einzelnen Theile eine künstlerische Wirkung erzielen zu können.



Und die, welche 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 Costümbild 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 im Entferntesten. Der Leser gewinnt keineswegs ein volles anschauliches Bild des ganzen Gegenstandes — dieser oder jener Theil wird ihm wohl lebendig, nicht aber das Ganze.

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

„Erst betrachten wir die Theile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Theile 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 nothwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Theile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen.“<sup>1)</sup>

Welche Resultate ergeben sich aber, wenn der Dichter die Darstellungsweise des Malers auch für seine Kunst

<sup>1)</sup> Lessing, Laokoön XVIII.



gebraucht? Die entgegengesetzten! Wir gewinnen keine Totalvorstellung. „Denn gesetzt auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Theile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Theile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersieht, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Je dennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden; dem Auge bleiben die betrachteten Theile beständig gegenwärtig, es kann sie abermals, und abermals überlaufen; für das Ohr hingegen sind die vernommenen Theile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnisse 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“! <sup>1)</sup>

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.“

In dieser Weise sind die nachfolgenden Beispiele gehalten.

Ludowik Lesly, oder Le Balafre, war über sechs Fuß hoch, stämmig, stark gebaut und von groben Gesichtszügen, diese wurden gräßlich entstellt durch eine entsetzliche Narbe, welche, 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 scharlachroth, zuweilen purpurn, zuweilen blau, zuweilen auch fast schwarz, aber immer scheußlich aussah, weil sie stets von der

<sup>1)</sup> N. a. D.



Farbe des Gesichts abwich, in welchem Zustande dasselbe auch sein mochte, ob erregt, ob ruhig, ob roth 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 Farrnkräutern oder Dornsträuchern u. s. w. (Scott, Durward, Kap. 5.)

Man konnte ihr Gesicht die Vollendung orientalischer Züge nennen. Dieses Ebenmaß in den feingeschnittenen Zügen, diese wundervollen dunkeln Augen, beschattet von langen, seidnen Wimpern, diese kühn gewölbten, glänzend schwarzen Brauen und die dunkeln Locken, die in so angenehmem Contrast um die weiße Stirn und den schönen Hals fielen, und den Vereinigungspunkt dieser lieblichen Züge, zarte rothe Rippen 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 Costüm einer türkischen Dame — sie wirkten verbunden mit diesen Zügen eine solche Täuschung, daß der junge Mann eine jener herrlichen Erscheinungen zu sehen glaubte, wie sie Tasso beschreibt, wie sie die ergriffene Phantasie der Reisenden bei ihrer Heimkehr malte. (Hauff, Jud Süß. Kap. 4.)

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



In diesen Darstellungen zeichnet der Dichter die Person durch Aufzählen der einzelnen Theile. An sich sind diese Schilderungen frisch und farbig, die beiden letzten sogar glänzend. Sie geben von den einzelnen Theilen, wenn man sie von anderen Zügen ablöst, eine lebendige Vorstellung. Aber unmöglich kann der Leser die aneinandergereihten Züge im Gedächtniß behalten und sie sich schließlich zu einem Ganzen vereinen.

Der Irrthum des Dichters ist leicht erklärlich. Ihm schwebt gleich einem Gemälde das Bild der Person vor Augen. In ihm geht derselbe Proceß 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 copirt. 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 Theilen, d. h. in einer Weise vorführt, die dem blickschnellen Arbeiten der Phantasie weit nachhinkt, so ermüdet er die Phantasie des Lesers.

Ueberhaupt ist es ein Fehler aller Darstellung, wenn sie den Gegenstand isolirt, d. h. ihn aus dem Zusammenhange der Handlung herausnimmt und in seiner Absonderung beschreibt, wie das in den angeführten Beispielen der Fall ist. Die dichterische Darstellung fordert Verbindung, Abhängigkeit; das Einzelne soll nur dann hervortreten, wenn ein Zweites es erregt u. s. w., denn dadurch gewinnt die Darstellung an Anschaulichkeit.

In Darstellung der Gegenstände und des Ortes verfahren neuere Romandichter in ähnlicher Weise.



„Die Formen des bescheidenen und doch ehrwürdigen Gebäudes wiesen auf einen ziemlich alten Ursprung hin. Leicht und schlank sprang der spitze Thurm in die blaue Aetherhöhe. Die alten grün-gerosteten Glocken hingen in Oeffnungen, deren Ränder ein zierlich geschweiftes steinernes Blätterwerk schmückte, willkommener Schlupfwinkel für ein Heer von Spazern, das den Thurm lärmend umschwirrte. Das Schiff wölbte sich mit hervorspringenden Fensternischen mehr rund als länglich um den Glockenthurm, dessen Portal ein großes, halb in das Mauerwerk eingebrochenes Kreuz zierte.“ (Ritter vom Geiste. I. 1.)

Die Lesung dieses Beispiels erweckt dasselbe unbehagliche Gefühl, das wir bei Beschreibung der Personen empfanden. Wahrhaft fruchtbar für die Phantasie ist nur die Andeutung des Thurmes, der schlank in den Aether hinausstrebt.

Wie weit es einige Dichter in ihrer widersinnigen Schilderungssucht treiben sehen wir an Brachvogel, welcher in „Friedemann Bach“ 26 Seiten auf die Beschreibung des alten Berlin verwendet.

Das folgende Beispiel ist noch weniger geeignet, ein ganzes Bild hervorzurufen:

Der Musiksaal, das Ziel der Gäste, strahlt mit seinen Lustres und Girandolen, seinem weißröthlichen Marmorstück 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 roth damastne Vorhänge dicht geschlossen waren. Dem Eingang gegenüber lag eine reich vergoldete geöffnete Thür, welche den Anblick des Speisesaales freiließ, der eine besonders aus Paris verschriebene himmelblau mit Silber garnirte Atlastapete trug. Dem Mittelfenster gegenüber befand sich der Eingang zu einer Gemäldegallerie, vor welchem ein Pianoforte von Schröters neuester Bauart stand und das Feld des Kampfes bezeichnete. In den beiden Zwischenwänden, welche die drei erwähnten Thüren begrenzten, waren in rother Nische auf schwarzen Marmorsäulen die Büsten Augusts des Starken und Lud-



wigs XIV. aus carrarischem 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 Churprinzen 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 Claviere mag sich sogar eine genaue Vorstellung von jenem Flügel machen können, der „nach Schröter's neuester Bauart construirt“ 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 Verständniß noch ein anderes als das bloß ästhetische Auffassungsvermögen nöthig wird. So z. B. in obigem Beispiel die Anspielung auf Schröter. In anderen Beschreibungen werden Personen, insbesondere Frauen, mit den Gestalten dieser und jener Götter, oder dieser und jener Maler vergleichen. 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 wohlgemerkt, nur bei solchen Lesern, die der Mythologie vollkommen



mächtig sind. Bei anderen verfehlen sie ihre Wirkung vollständig.

Endlich glauben die Romandichter sich verpflichtet, die Stimmungen der Natur in möglichst getreuen Schilderungen wiederzugeben. Die meisten Romane und viele Kapitel in diesen beginnen: „Es war an einem herrlichen Frühlingsmorgen“ oder: „An einem deutschen Sommertage“ oder „Es war einer jener eigenthümlichen Tage“ zc. und auf diesen Eingang folgt eine lange Aufzählung der Herrlichkeiten jenes Frühlingsmorgens und der Eigenschaften des Sommertages zc.

Für diese Dichter dürfte das Beispiel Fielding's lehrreich sein, welcher es verschmäht eine Gegend zu beschreiben, weil „die, welche die Gegend nicht sehen, nach einer Beschreibung sich eine Vorstellung davon doch nicht machen können“. (Tom Jones IX. 2.)

Landschaftsschilderungen, meist durchaus unnöthige, sind wohl der häufigste Fehler unserer Romandichter. Ueber ihre Berechtigung sind bereits einige Winke gegeben; hier sei nur bemerkt, daß sie auch da, wo sie erlaubt sind, selten mit den Gesetzen der Kunst sich vereinigen lassen. Diese aber verlangen, daß die Außenwelt in anschaulichster Weise dargestellt wird.

Welche sind nun diese Gesetze? Das ist eine Cardinalfrage der Poetik.

Das Gesetz der Selbstständigkeit des Kunstwerk's, 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 Epiker's sollen nach Hegel's bezeichnendem Ausdruck „Sculpturbilder der Vorstellung“ sein.



„Fest auf sich selbst beruhend, wie aus Erz und Marmor gegossen, klar, bestimmt, von zusammenhängenden Linien und Formen, bis in's Einzelne ausgeprägt, sollen die epischen Gestalten vor unsern Augen stehen“. <sup>1)</sup>

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 Theile 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 wiedergiebt, den entweder der Körper in seiner Gesamtheit oder ein Theil 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, 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 („productive“) <sup>1)</sup> Züge über die ganze Dichtung vertheilen, 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 An-

<sup>1)</sup> Gottschall, Poetik II. S. 114.

<sup>2)</sup> Diejenigen Züge, die der fremden Phantasie einen besonders kräftigen Anstoß geben zur Hervorbringung eines klaren Bildes, nenne ich productive Züge“. (Viehoff, Wie malt der Dichter Gestalten. S. 16.)



deutung geben, wie seine Phantasie den Gegenstand sich vorzustellen habe; Züge, die entweder den Totaleindruck oder den eines Theiles 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, welches dem Dichter vorschwebte, sondern des Lesers eigenstes Product, welches in seinen Grundzügen auf den vom Dichter gegebenen Andeutungen ruht. Damit ist jedoch die Absicht des Dichters nicht erreicht; denn diese geht dahin, dem Leser nur das Bild und kein anderes vorzuführen, als welches seiner (des Dichters) Phantasie vorschwebte. Eine Theilschilderung 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 Theil mit dem sinnlichsten Ausdruck. So fügen sich immer neue besondere Züge den schon vorhandenen an und ergeben schließlich ein anschauliches, mithin dichterisches Bild des ganzen Körpers, dasselbe Bild, welches dem Dichter vorschwebte.

In der Praxis würde dies Gesetz so anzuwenden sein. Wenn der Dichter z. B. das Außere einer Person darstellen will, so sage er uns „zuerst nichts davon, oder nur ein Wort: schön, schlank, einfach oder reich gekleidet, bewaffnet u. s. w. 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 zc. Später mag dann, um den Zuhörer näher zu bestimmen, bei ähnlichen Anlässen ein zweiter, dritter, vierter Zug folgen“.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Vischer, a. a. O. III. 120.



Da liegt der Kern der Sache! Der Dichter soll die Erscheinungswelt darstellen durch Handlung, Bewegung! Indem er eine Gestalt in Bewegung setzt, charakterisire er durch einen treffenden Zug den Gesamteindruck oder den bewegten Theil, 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 Blitze 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 nieder drücken oder erheben.

Nun so kann in der fremden Phantasie ein anschauliches Bild der Außenwelt entstehen.

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

Durch die ersten Andeutungen des Dichters substituiren wir dem noch unbekanntem Gegenstande unbewußt einen



bekanntem, welcher den bezeichneten 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.<sup>1)</sup>

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

#### a) 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 Aesthetik der Neuzeit. 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 giebt 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, welches durch diese Anregung in der Phantasie der Leser auftaucht, muß im Wesentlichen dasselbe sein. Jeder wird sich den Helden als einen hoch, mächtig

<sup>1)</sup> So erinnere ich mich aus meiner Jugendzeit, daß meine Phantasie die Begebenheiten der Bibel mit einer fast zwingenden Nothwendigkeit an bekannte Plätze verlegte. So die Scenen, wo der Herr mit Abraham spazieren geht, wo die Sodomiten Loth's Haus stürmen wollen, wo Absalon unter dem Thore sitzt. Und ich erinnere mich nicht, daß ich diese Vorstellungen jemals wieder hätte los werden können.



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 Bogen 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 giebt Homer nicht. Dagegen bringt er noch weitere Mittel zur Vervollständigung des Bildes zur Anwendung. Zunächst Schilderung durch Darstellung der Wirkung.

Dieser Kunstgriff ist von Wichtigkeit. Nach dem Maße der Wirkung beurtheilen wir die Kraft, die sie hervorbringt. Sie giebt uns eine lebendige Vorstellung der Ursache. Wenn wir sehen, wie pfeilschnell das Dampfschiff die Wellen durchschneidet, so erhalten wir eine große 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 unnöthig. Sie wird unnöthig durch die Darstellung der Wirkung. Wenn die Helden Homer's 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 Nausikaa macht. Ueberall 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 nothwendig unterliegen muß.

Wenn der Dichter den letzteren Kunstgriff anwendet, so muß er die Individualität der schildernden Person streng berücksichtigen. Denn wohl ein Jeder betrachtet den Andern durch eine eigene Brille. Dem Liebhaber ist seine Geliebte das schönste Mädchen; er ist nach Bodenstedt's Autorität sogar im Stande, ihren Buckel für einen zweiten Busen zu halten, während die gewöhnlichen Menschenkinder darin nur einen häßlichen Aufsatz zu sehen vermögen. Dafür giebt 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 Griechen (die echt dichterische Darstellungsweise) sich angeeignet und in seinem „Wilhelm Meister“ mit Glück angewandt. Den Helden nennt er nur wohlgebildet; daß er von einem sehr einnehmenden Aeußern gewesen, schließen wir aus dem Eindruck, den er auf seine Umgebung, besonders die weibliche und unter dieser wieder vorzüglich auf Philine macht. Letzterer widmet der Dichter eine größere Ausführlichkeit.

Bei der ersten Erwähnung nennt Goethe Philine nur ein „wohlgebildetes Frauenzimmer“. Das ist eine Totalvorstellung, die ein ganzes Bild schafft. Auch dadurch wird sie uns bedeutender, daß Wilhelm, der Geliebte der schönen Mariane, sich lebhaft von ihr angezogen fühlt. Als sie sich nach Wilhelm umsieht, zeichnet der Dichter ihre „blonden Haare“. Recht lebhaft wird die Vorstellung durch die weitere Schilderung: „Das Frauenzimmer kam ihnen auf ein Paar leichten Pantöffelchen mit hohen Absätzen aus der Stube entgegen getreten. Sie hatte eine schwarze Mantille über ein weißes Negligee geworfen, das, eben weil es nicht ganz reinlich war, ihr ein häusliches und bequemes Ansehen gab; ihr kurzes Röckchen ließ die niedrigsten Füße von der Welt sehen“. Ein solches Wesen kann nur leicht und behend, seine Bewegungen können nur zierlich und feurig, ein ewiges Tänzeln muß seine höchste Lust sein. Und so ist Philine. Mit großer Leichtigkeit und Zierlichkeit ordnet sie dem neuen Freunde das Haar. Diese Scene wirft das hellste Licht auf Philine. Vor unseren Augen bewegt sich die reizende zierliche Gestalt des lustigen Mädchen's, 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 giebt 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 ergiebt sich das Bild stets zwanglos aus dem Romangangen; um dasselbe vollständig zu haben, kann man es nicht (wie in den meisten Romanen) aus der ersten oder zweiten Seite schneiden. An jedem Zuge klebt ein Stück Handlung. Handlung und Darstellung sind unzertrennlich.

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

Weder Homer (wie Lessing bemerkt) noch Goethe in seinem Romane schildern jemals äußerliche Schönheit. Aber mit Recht. Homer folgte hier dem dunkeln 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 mannichfaltiger Theile, die sich auf ein Mal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Theile neben einander liegen müssen; und da Dinge, deren Theile neben einander 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 nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, neben einander geordnet, haben; daß der concentrirende 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 Effect haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Composition solcher Theile 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 umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwol ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebaut. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxurirt haben!<sup>1)</sup>

Allerdings luxuriren sie stark darüber! Man lese nur die folgende Schilderung.

„Es ist ein wunderschönes Frauenantlitz. Die Stirne stolz und klar, das Profil rein geschnitten, das ganze längliche Oval von idealem Ausdruck, an Lionardo da Vinci's 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.“<sup>2)</sup>

Mag eine solche Schilderung in noch so lebhaften Farben geschehen, sie wird den Leser nicht überzeugen.

Eine ähnliche und doch so unähnliche Darstellung bietet sich in Spielhagen's „Hohenstein“ :

Er starrte wie trunken, wie geblendete 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 liebeathmenden, liebehauchenden Lippen. Und wie ein Blitz durchzuckte es den stolzen von faustischer Sehnsucht sein Leben lang gequälten Mann: dies ist das Weib, das deiner würdig 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.)

1) Lessing a. a. O. XX.

2) Detlef, Vater und Sohn. I. S. 9.



Nach 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 aber bleibt für Darstellung körperlicher Schönheit das von Lessing aufgestellte Mittel das beste. Es hängt zusammen mit der Schilderung durch Darstellung der Wirkung. „Malet uns“ ruft er den Dichtern zu:

„Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennt, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisirt, welches nur eine solche Gestalt erregen kann“? <sup>1)</sup>

Ein Punkt, der von den meisten Romandichtern mit unglaublicher Nachlässigkeit behandelt wird, ist die Wahl der Namen. <sup>2)</sup> Die meisten Dichter wählen den Namen ihrer Personen aufs Gerathewohl; sie bedenken nicht, daß,

<sup>1)</sup> Bereits früher ist angeführt, welchen Eindruck Odysseus auf die Phäaken gemacht. Ein weiteres bietet die Begegnung des Helden mit Naussikaa, 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.

<sup>2)</sup> Vergl.: Eckstein, „Wie tauf ich meine Helden“ in „Leichte Waare.“



wenn auch das Leben entgegengesetzte Erscheinungen zeigt,<sup>1)</sup> 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 Gutzkow's beiden Werken die Namen der Advocaten Schlurck und Ruck trefflich gewählt. Der eine deutet ganz leise auf den vollendeten Gourmand hin; des letzteren Name giebt sein unstetes, haltloses Wesen, verbunden mit sicherem Auftreten, klangvoll wieder. Noch besser ist für Schlurck's 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 Wahl der Namen, wie Eckstein weiter ausführt.

Diese Namen bringen das Wesen der Personen auch onomatopoetisch zur Geltung.

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

<sup>1)</sup> Im Leben ist es unmöglich, sich seine Eltern zu wählen: im Reiche der Poesie herrscht in dieser Hinsicht die absolute Ungebundenheit. Eckstein, a. a. D.



Wenn aber der Name so gewählt ist, daß er zugleich eine Gattung bezeichnet, so ist er entschieden unkünstlerisch und geht in's Schematische über. Die Namen „Leichtfuß“ für einen Leichtsinrigen; „Dichter“ für einen Schwermütthigen; „Goldberg“ für einen Rentner; „Federstrich“ für einen Buchhalter; „Hütewohl“ für einen Verwalter; „Schlaumberger“ für einen Polizeidiener; „Spürnas“ für einen Polizeiaagenten sind schlecht gewählt. Solche Freiheiten darf sich nur der Humorist und auch dieser nur selten erlauben.

Einige Dichter besitzen die Unart, ihren Personen nur unvollständige Namen zu geben, als fürchteten sie durch Nennung eines Namens lebende Personen zu compromittiren. So heißt es denn: Graf W., Baron S., Lord . . . u. s. w. Diskretion Ehrensache!

Edstein hat die beiden Hauptregeln für die Taufe der Personen in folgende Worte zusammengefaßt:

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

Zum Schlusse mögen noch einige Schwächen unserer Romandichter erwähnt werden, die ihren Grund theils in Gewohnheit, Oberflächlichkeit, theils in Neigung zur Ueberschwänglichkeit haben. Die Dichter geben nämlich mit staunenswerther Genauigkeit das Alter ihrer Personen an, gerade als ob sie sich von ihnen den Taufschein hätten vorzeigen lassen. Führen sie eine Person ein, so heißt es gleich: „. . . im Alter von vielleicht so und so viel Jahren“; andere geben sogar mit größter Bestimmtheit diese oder jene Zahl an. Eine solche Genauigkeit fordert niemand vom Dichter, denn sie ist für die Darstellung der Charaktere



durchaus unwichtig. 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 andern bekannt ist. Mit richtigem Tact glaubt der Dichter den Augenblick gekommen, einiges über die noch unbekannt Person zu sagen. Nach künstlerischer Einsicht kann er aber nur das von ihr sagen, was die Augen der sich beobachtenden Personen sehen können. Z. B. „Endlich trat ihm der Erwartete gegenüber. Ein Mann von mächtigem Körperbau etc.“ Wenn nun aber der Dichter hinzufügt „im Alter von zweiunddreißig Jahren“, so sagt er mehr als er sagen kann.

Ferner statten viele Dichter ihren Helden mit allen möglichen körperlichen Vorzügen aus, welche häufig, selbst nach dem Zeugnisse der Dichter, zu ihrem sonstigen Aeußern 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 geräth er mit einem Strolche oder einem Räuber von herkulischen Gliedmaßen in Streit und entwickelt bei dieser Gelegenheit eine Muskelkraft, welche 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.



## b) Darstellung der Gegenstände.

Ein sehr nahe liegender Fehler bei Darstellung der Gegenstände ist die ermüdende Technik, mit welcher manche Romandichter auch die kleinsten Theile derselben beschreiben. Haben etwa das Schnitzwerk eines Schrankes, die Malereien einer Wand, die Verzierungen einer alten Uhr Antheil 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 in einem 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:

„Eilig legt' er ihnen darauf das blanke Gebiß an,  
 „Zog die Riemen sogleich durch die schön versilberten Schnallen  
 „Und befestigte dann die langen breiten Zügel“.

Den Wagen Dorothea's bezeichnet er mit den einfachen Worten:

„ein Wagen, von tüchtigen Stämmen gefüget,  
 „Von zwei Ochsen gezogen, den größten und stärksten des Ausland's“,  
 und doch hat jeder Leser den Wagen in seiner Ganzheit vor sich.

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

„Es war ein florentinischer Dolch von damascirter Arbeit auf  
 den drei Kanten, von zierlich gearbeitetem Griff, eine Schlange vor-  
 stellend, die sich so eigenthümlich ringelt, daß die Hand bequem in



einer ihrer Windungen ruhen konnte. Der Dolch selbst aber war eine lang aus dem geöffneten Munde hervorgestreckte Giftzunge, dreifantig, dünn und vom härtesten Stahle gearbeitet". (Guzkow, Ritter. 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.

### c) 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 nöthige Raum abgesteckt, überall mit kleinen Pfählen die Grenze bezeichnet, Umfang, Durchmesser und Lage über dem Meerespiegel 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 Scott's und Sealsfield's Romanen ein.

Und welchen Nutzen hat der Leser von diesen ausgedehnten Schilderungen? Nicht den geringsten! Sie werden ihm in Gegentheil unbequem und er sucht sich ihrer auf die leichteste Manier zu entledigen.

Daß ein Roman auch ohne solche weitläufige Schilderungen im höchsten Grade anschaulich sein kann, mögen viele Romane der besten Autoren beweisen. So verfallen weder Auerbach, Spielhagen, Freytag noch Reuter jemals in gründliche Localschilderungen, sie warten ruhig, bis im Verlaufe der Handlung die Nothwendigkeit der Beschreibung herannahet 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. Z. B. beschreibt Goethe die Umgebung des Hauses durch die 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 Wachsthum's,  
 Stellte die Stützen zurecht, auf denen beladen die Nester  
 Ruhten des Apfelbaums, wie des Birnbaums lastende Zweige,  
 Nahm gleich einige Raupen vom kräftig strotzenden Kohl weg;  
 Denn ein geschäftiges Weib thut keine Schritte vergebens.  
 Also war sie ans Ende des langen Gartens gekommen,  
 Bis zur Laube mit Geißblatt bedeckt; nicht fand sie den Sohn da,  
 Eben so wenig, als sie bis jetzt ihn in Garten erblickte.  
 Aber nur angelehnt war das Pförtchen, 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 Pfad's, die Fläche zur Sonne gelchret.  
 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,  
 Röhlich blaue daneben von ganz besonderer Größe,  
 Alle mit Fleiße gepflanzt, der Gäste Nachtisch 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 lieset 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 Thürmen der Stadt, ein sehr geschwähiges, 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 Thüren, die untre so wie die obre, des Weinbergs  
 Standen gleichfalls offen. Und so nun trat sie ins Feld ein,  
 Das mit weiter Fläche den Rücken des Hügel's bedeckte u. s. w.

Die Anschaulichkeit dieser Darstellung liegt darin, daß  
 der Dichter uns gleichsam zu Begleitern der wandelnden  
 Person macht — ein Kunstgriff, den schon Homer oft ange-  
 wandt. Wir sehen das Eine nach dem Andern in ruhiger  
 Folge vor uns aufsteigen, 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, welchen er auf die Per-  
 sonen macht. Hierbei muß jedoch streng berücksichtigt werden,  
 in welchem Verhältniß der Ort zur Person steht. Wird sie  
 von Leiden oder Freuden erwartet, steht ihr beides in Aus-  
 sicht oder weiß sie überhaupt noch nichts von ihrem Schick-  
 sale? Ein prachtvolles Haus macht gewiß auf mich einen  
 angenehmen Eindruck — wenn ich aber weiß, daß dieses  
 Haus ein Gefängniß ist und ich bald hinter seinen Mauern  
 nach Freiheit und Sonnenschein jammern werde, so wird  
 die Annehmlichkeit denn doch beträchtlich herabgestimmt.

Nur der Gleichgiltige, für die Bestimmung eines Ortes  
 Theilnahmlose wird den reinsten Eindruck erhalten.



## d) Darstellung der Natur.

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 isolirt 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 „Die verlorene Handschrift“ durchaus am Platze, weil eben das Gewitter thätig in den Gang der Handlung eingreift und somit die Selbstständigkeit gewahrt ist.

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

Meister in künstlerischer Zeichnung der Natur ist Spielhagen. Er versteht es, die Stimmungen der Natur mit dem Gemüthszustande 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 grandiose Scene in „Problematische Naturen“, in welcher der wahnsinnige Berger den geheimnißvoll-erhabenen Gruß an die Nacht richtet. Spielhagen leitet diese Scene in folgender Weise ein:

„Die Sonne war bereits untergesunken, aber der westliche Himmel prangte noch in der Glut des Abendroths, 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 Thälern lagerten schon graue Abendshatten 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 athemlose Menge“.

Die Natur ist in feierlicher Stille! In jener ehrfurchtsvollen Ruhe, die dem Auftreten eines großen Redners voran geht. Höchst glücklich ist namentlich der letzte Zug gewählt, der die aufragenden Tannen als stumme Zuhörer bezeichnet. Die Darstellung wirkt mächtig auf den Leser. Imponirend steht die hohe Gestalt des Wahnsinnigen vor ihm, welcher 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 Thälern; 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 „Die verlorene Handschrift“ und Ilse's Gemüthsstimmung; 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 Westen leuchteten die majestätischen Windungen des Flusses weithin in rosigem Licht und drüben auf den Wiesen und den Feldern junger grüner Saat webten die letzten Abendsonnenstrahlen ihr zauberhaftes Gespinnst. Dann ertönte das Läuten der Abendglocken



überall her aus den Dörfern von nah und fern und allgemach erlosch die Glut in den graulichen Wassern, weiche blaue Nebel verhüllten die prangende Landschaft und zuletzt schimmerte nur noch ein Fenster der hohen Kathedrale aus der hl. Stadt, wie das Licht eines Pharos über einem Nebelmeere, bis auch das verschwand, der Abend dunklere Schatten über die Erde breitete und aus dem tiefblauen Himmel die goldenen Sterne hervortraten. (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 Thale 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, Landhaus 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 Thal, immer wilder die Säge und schneller der Sprung, es brach durch den Wald und schlitterte den Stein, bis es in den Gießbach schlug, daß der Gischt hoch gegen den Himmel sprühte“. (Freitag, Ingo S. 212.)

Weit anschaulicher noch ist die Darstellung des Sturmes:

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

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



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

## Viertes Kapitel.

### Die Objectivität in 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 gesellschaftlichen und geistigen, auch wohl des politischen Lebens einer bestimmten Periode. Der Roman muß also culturhistorisch sein, und es ist sehr überflüssig, daß einzelne Romandichter noch besonders auf dem Titel bemerken, ihr Roman sei ein culturhistorischer. Eine solche Bezeichnung zeugt von völliger Verkennung der Aufgabe des Romans sowohl, als auch der künstlerischen Darstellungsweise. Jeder echte Roman ist, wie im ersten Theile erörtert wurde, von culturgeschichtlicher Bedeutung; er ist es, ohne es sein zu wollen. Eigentlich wäre somit dies Kapitel sehr kurz, denn es stützt sich lediglich auf das Gesetz der Objectivität. Dennoch dürfte es nicht unnöthig sein, gegenüber den zahllosen Ausschreitungen der Romandichter, auf die wahren Mittel der poetischen Culturgeschichtsschreibung hinzuweisen.

Da gilt denn das Gesetz: daß das Zeitbild sich ebenso zwanglos, unabsichtlich aus dem Romanganzen ergeben muß, wie das Weltbild. Jede Absichtlichkeit, welche die Selbstständigkeit des Kunstwerks gefährdet, ist zu vermeiden. „Niemals darf die Absicht des Autor's, ein Culturgemälde 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, welche eine Periode charakterisiren, in einem Bilde zu vereinen; der Dichter aber will nur Handlungen darstellen. Diese wurzeln mit ihren Motiven in der Bildung 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 giebt Alles in abstracto. In seiner Darstellung figuriren nicht die Menschen, sondern die Leidenschaften und Neigungen der Menschen. Er trennt dieselben von ihrem Träger. Will er eine krankhafte Zeitrichtung charakterisiren, 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 Gesammtheit verwachsen — er genügt daher seiner Aufgabe vollständig, wenn er den Werther schreibt, um die Zeit zu schildern. Somit giebt 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 Bildung



der Zeit begründet sind, so wird ein umfassendes Zeitbild entstehen auch gegen den Willen des Dichters.<sup>1)</sup>

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

Die meisten Romandichter scheinen für diese Forderung der Dichtkunst nicht das mindeste Verständniß zu haben. Nicht allein füllen sie ihre Werke mit culturgeschichtlichen Details in schreckenerregender Fülle, sondern lassen auch ihre Personen Gespräche führen, welche 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 Doctordissertation schreibe“ (Spielhagen). Der Andere nennt sein Werk ein Sittengemälde, und füllt Seite auf Seite mit Schilderung fremdartiger oder alterthümlicher Gebräuche. Ein dritter endlich schreibt „sociale“ Romane und langweilt uns mit Erörterungen über Gefängnißwesen, Gerichts-Verfahren, über die Rechte des Einzelnen und der Gesellschaft u. s. w. Beispielsweise sei nur erwähnt, daß Brachvogel in „Friedemann Bach“ nahe 100 Seiten für Ausmalung der historischen Situation verwendet; daß Rousseau in „Die neue Heloise“ von den 290 Seiten des

<sup>1)</sup> „Der Mensch denkt, fühlt und handelt aber nur im Ver-  
bande mit seinen Zeitgenossen, darum muß sich im Roman auch ein  
Culturgemälde des Jahrhunderts entrollen“.

(Mähly, der Roman des XIX. Jahrh. S. 5.)



zweiten Bandes über 200 Seiten der Schilderung Pariser Zustände widmet. Manche historische Romane gehören auf diese Weise „zur Gattung jener Mischlinge, bei denen man nicht weiß, wo die Wissenschaft aufhört und wo die Phantasie anfängt.“ (Vindau, Literaturgeschl. Aufsätze, S. 31.)

Ferner vergleiche man hierzu die Romane von Bulwer, Scott, Sue, Brachvogel, Sealsfield u. s. w., besonders aber die zahllosen historischen Romane.

Unser Spielhagen kann aber auch in dieser Hinsicht (wie in so mancher andern) als Musterdichter erwähnt werden. Welch' ein farbiges Gemälde der vormärzlichen Zeit entrollt sein erster Roman, die „Problematischen Naturen“! Welch' prächtiges Bild der Erhebung von 1848 in „Die von Hohenstein!“ Welch' ein umfassendes Gemälde in „In Reich und Glied“ und „Hammer und Amboß“! Und welche Natürlichkeit der Darstellung überall!

Lassen wir hier auch Bolanden's Roman „Canossa“ sein Recht angedeihen. Das Bild, welches der Dichter in diesem Romane von der Zeit Heinrich's IV. entrollt, ist ein höchst anschauliches, durchaus künstlerisches, in voller Beziehung hochpoetisches. Gleich hoch stehen seine Erzählungen „Franz von Sickingen“ und „Luther's Brautfahrt.“

Das Größte in Schilderung der Zeit verspricht Freitag in seinem Romancyclus „Die Ahnen“ zu leisten. Im ersten Bande: „Ingo und Ingraban“ hatte er sich die Aufgabe gestellt, die fernste deutsche Vergangenheit dichterisch vorzuführen. Sehr nahe lag die Gefahr, belehrend anstatt anschaulich zu wirken. Er hat aber mit vieler Kunst die Klippe vermieden.

Und doch scheint es, als seien der Gestaltungskraft Freitag's in diesem Werke Hindernisse gelegt. Er bewegt sich nicht mit all' der Freiheit, welche der Phantasie Lebens-



element ist. Warum? Der Grund liegt in dem Mangel eigener Anschauung. Es ist bereits im ersten Theile 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 Phantasiethätigkeit, 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 Werth eigener Anschauung kann deshalb nie hoch genug angeschlagen werden. Wo der Dichter aus dem Vorrath seines eigenen Gedächtnisses schöpfen kann, wo er nicht nöthig hat in Büchern und Denkmälern neue charakteristische Merkmale zu suchen, da wird seine Darstellung echt dichterisch werden. Also wiederum ein Grund, den Stoff aus der lebendigen Gegenwart oder der nahen Vergangenheit zu schöpfen. Wage sich der Dichter nie ohne Noth auf das führerlose Gebiet der fernen Vergangenheit.

Wenn ich die nahe Vergangenheit vom Zeitalter der Reformation an datire, so habe ich dabei im Auge, daß mit der Reformation die Aera des modernen Geistes beginnt und daß jene Periode uns deshalb immer nahe bleiben wird.

So betrachte man in dieser Beziehung Kleist's „Michael Kohlhaas“, welchen ich schon einen abbrevirten Roman nannte. Ein wahres Meisterstück in Zeichnung einer wichtigen Periode, ausgeführt mit echt künstlerischen Mitteln. Da sehen wir die Macht des Junkers, welcher straflos den ruhigen Bürger tyrannisiren kann; wir sehen den Zustand der Rechtspflege und der öffentlichen Sicherheit, die Macht des Churfürsten



von Brandenburg und das Verhältniß 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.

Anerkennung verdienen in dieser Hinsicht auch Scheffels „Ekkehard“ und Ebers: „Die ägyptische Königstochter.“

### Fünftes Kapitel.

#### Handlung und Gespräche.

Wie schon im fünften Kapitel des ersten Theiles angedeutet wurde, soll die Handlung nur das enthalten, was mit der Begebenheit des Roman's auf das Engste zusammenhängt, und Alles muß ausgeschieden werden, was den Gang der Ereignisse nicht berührt. Es muß dieses Gesetz um so mehr mit aller Schärfe betont werden, weil unsere Romandichter bei jeder Gelegenheit die Geschlossenheit des Kunstwerks zu durchbrechen suchen. Zu welchem Zwecke schildert Keller so ausführlich das Fest der Schweizer und Künstler? Weshalb läßt Brachvogel in „Friedemann Bach“ den Intriguen Brühl's einen solchen Raum? Ein Grund läßt sich in der That nicht auffinden. Indessen: diese Darstellungen sind frisch, sie zeugen von tiefer Menschenkenntniß und deshalb nimmt sie der Leser gern in den Kauf.

Nicht anders ist es mit der Darstellung der Gespräche. Nur solche Reden sind am rechten Plage, welche die Handlung weiter bringen. Manche Dichter gebrauchen aber den Dialog, um von der Weltanschauung der Zeit ein anschaulicheres Bild zu geben. So z. B. Alexis in seinem „Peregrin“, Brachvogel in „Friedemann Bach“, Gutzkow in



„Ritter vom Geiste“, Hahn-Hahn in „Bergieb uns unsere Schuld“ u. s. w. Ich glaube aber bereits nachgewiesen zu haben, daß dies durch andere Mittel geschehen muß. Auch Goethe meint: daß der Dichter keine Meinungen zu überliefern, ja, wenn er seinen Vortheil recht kenne, nicht einmal darzustellen habe,<sup>1)</sup> denn sein Geschäft besteht einzig darin, Handlungen vorzuführen, und eben dadurch ein anschauliches Bild von Zeit und Sitte zu geben.

Anderer Dichter wollen den Leser tiefer in die Charaktere der Personen blicken lassen, indem sie ihn zum Zuhörer eines Gespräches machen, welches dieselben 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 geistigen Interessen, die den Inhalt des Roman's bilden, kommen die Gegensätze in weitem Umfange zu Tage. Die Geister plagen auf einander, hier bildet sich ein Conflict, dort wird ein Knoten gelöst u. s. w., kurz, alles drängt auf Handlung, jedes Gespräch und jede Rede führt die Action einen Schritt weiter. Und alle Gespräche, welche mit der Handlung nicht in Zusammenhang stehen, sind unkünstlerisch. Also darf durch Handlung und Rede nur das dargestellt werden, was im Romanganzem wurzelt.

Dieses aber muß vom Dichter vom Standpunkt der Idee aus gewürdigt werden. Insoweit es von der Idee Werth und Bedeutung erhält, in dem Maße muß ihm der Dichter Aufmerksamkeit zuwenden. Das Wichtige verdient eine eingehende Darstellung, das minder Wichtige einen nur

<sup>1)</sup> Deutsche Litteratur.



flüchtigen Blick. Vom Standpunkt 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 werth- 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 Werth wie das Wachsthum der Eiche.

Der erzählende Dichter, welcher in kunstvoll geeinter Mannichfaltigkeit Ereigniß auf Ereigniß 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 Tessfest, verleiht demselben in seinem Romane eine räumliche Bedeutung, welche 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 Ereigniß und Rede dargestellt werden?

#### a. Darstellung der Ereignisse.

Hauptbedingungen bei Darstellung der Ereignisse sind Klarheit und Vollständigkeit. 1. 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 — dann darf sich aber der Dichter nicht mit Redensarten wie:



„Wie es darauf im Schulzenhause zu Auerbelitz hergegangen, dahinter ist man nie recht gekommen, weil jeder es anders erzählte und keiner es recht erzählen mochte“ (Alexis, Hegrimm II. 63.)

entschuldigen, sondern muß ohne Aufenthalt vorangehen. Alexis „Hegrimm“ bietet manche solche Sonderlichkeiten. Man sollte glauben, der Dichter habe eine alte Chronik abgeschrieben und machte da, wo er eine Lücke gefunden, eigene Bemerkungen. Aehnlich Bulwer in „Eugen Aram“, wo er über einige Punkte hinweggeht, unter dem Vorwande, die Acten hätten sie nicht überliefert und Manzoni in „Die Verlobten“, indem er behauptet, sein Gewährsmann habe hier und da eine Lücke gelassen. Der Dichter soll in Bezug auf sein Werk allwissend sein; Entschuldigungen helfen ihm nicht.

2. 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 Entwicklungsgange bekannt gemacht, oder es werden ihm Einzelheiten verschwiegen, welche sich erst später ergeben. Immer aber darf kein Umstand vergessen werden, welcher für den Umschwung wesentlich ist. So leidet der sonst so treffliche Roman der Lady Fullerton „Grantley Manor“ im letzten Theile an einer beklagenswerthen Unvollständigkeit. Ginebra, die heimliche Gemahlin Edmund's erfährt, daß ihr Gatte sich mit einer andern 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 projectirten Verbindung verhält, davon erfährt der Leser kein Wort. Er tappt im



Unklaren. Es ist deshalb dringend nöthig, daß die Entwicklung bis zum Umschwung vollständig ausgeführt werde. Und wenn der Punkt des Ausbruch's da ist, so sei die Schilderung frei von allen ermüdenden Ausmalungen. Ja, ein weiser Latonismus kann bei solcher Gelegenheit von höchster Wirkung sein.

Hierin ist besonders Brachvogel Meister:

„Es wird stiller. Schwere Fußtritte von drei oder vier Männern, die einen Gegenstand fortzuschaffen. Man entfernt sich, die Treppe hinab auf die dunkle Straße. Da steht ein Wagen. Vier Männer heben einen fünften, ob lebend oder todt, wer weiß es, hinein. Der Schlag klappt zu, ein kurzes Rädergerassel, das alte Cantorhaus steht öde, seine Thür 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. Stiller Sonnabend. Die alte Hanne schleicht wie ein Gespenst hinab in des Herrn Stube. Da liegt im Chaos der Zerstörung die Bibel, beschüttet mit schwarzer Fluth, 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 todt gemacht, Hülfe, Hülfe!“ Die Arme bricht zusammen. Die Nachbarn füllen klagend das Haus. Doles und Merperger kommen, nehmen entsetzt 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, Bach S. 168.

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

„Ein heftiges Klingeln an der Hausthür 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 Polizeidirector mit seinen Häschern vor der Thür stehen. Er sah sich als Gefangener durch die Straßen auf das Rathhaus geführt; als Gefangener eintreten in denselben Saal, in welchem er vor kurzer Zeit gefessen und mit berathen hatte, er sah die hämischlachenden, erstaunten, unwilligen, bestürzten Gesichter seiner ehemaligen Collegen.

Und jetzt pochte es an die Thür.

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

Der Rathsdienner, welcher, um den Stadtrath 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 Rathhause 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 Knie brachen zusammen.

(Freitag, Soll und Haben II. S. 271.)

Wie breit, wie unendlich breit ist dagegen in Rousseau's „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 Ereigniß gegenüberstehen. Aber die Schilderung des Dichters darf nicht, wie das Gewitter, in immer langsameren Schwingungen austönen, sondern mit Erreichung des höchsten Punktes hat sie am besten ein Ende. Der Dichter beginne ein anderes Kapitel, um später wieder 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 hervorgebrachte 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. <sup>1)</sup>

Eine Bestätigung dieser Regel findet sich denn auch in allen guten Romanen. Nach einer sogenannten effectvollen Scene folgt ein Ruhepunkt. So schließt das erste Buch in „Wilhelm Meister“ mit jener bedeutungsvollen Scene, die Wilhelm über Marianen's 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 ein Kapitel in „Die von Hohenstein“ zum Abschluß, wo Münzer seine Kinder aus den Fluten des Stromes rettet und seiner Gattin Glärchen ein so schreckliches Licht aufgeht. Ähnlich macht es der Dramatiker, besonders der Lustspieldichter. Unter dem schallenden Gelächter des Publikums fällt der Vorhang.

Noch verdient hier eine wichtige Frage eine Erörterung: Wie weit gehen die Grenzen des Darstellbaren und insbesondere, in wie weit darf der Dichter das Nackte darstellen?

Im Allgemeinen soll der Dichter nichts darstellen, das andere Empfindungen in uns erregt, als ästhetisch = ge-

<sup>1)</sup> Naturgemäß geht die Abwicklung eines Conflictes viel rascher vor sich als die Aufwicklung. Ein Stein, langsam zum Gipfel des Berges emporgetragen, rollt losgelassen schnell und um so schneller abwärts, je näher er dem Thale kommt. Auerbach, Goethe und die Erzählungskunst S. 60.



fällige. Ich sage absichtlich: ästhetisch = gefällige, denn es giebt noch andere Arten von gefälligen Empfindungen, z. B. die sinnlich-gefälligen, die schaurig-gefälligen. Bei diesen ist die ästhetische Urtheilskraft ohnmächtig; sie unterliegt den Sinnen.

So muß der Dichter sich hüten, blutige, grausame Scenen darzustellen. Der Schauer überwiegt dann jede andere Empfindung. Besonders ist das bei Darstellung von körperlichen Martern der Fall. Ich erinnere an eine Hogarth'sche 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 Scenen in amerikanischen Erzählungen, in denen Indianer eine Rolle spielen, und in französischen, besonders Sue'schen Romanen. Aber auch talentvolle Dichter wissen nicht immer die rechte Grenze inne zu halten. So beschreibt Voland in: „Die Reichsfeinde“ die Martern, die von Diokletian an Christen verübt werden, und in „Gustav Adolph“ alle Peinigungen an einem armen Prediger. Aehnliche Scenen bieten Criminalgeschichten. Aus der Menge nur ein Beispiel:

„Er tauchte seine Finger in das strömende Blut des Vaters und schleuderte den beiden Entsetzten die Tropfen in's Gesicht.“

(Em. Heinrichs. Friedrich Wildt.).

Vergl. auch die Beschreibung der Leichengruben der an der Pest Gestorbenen in Bulwer's „Rienzi“. Wie sehr hat sich dagegen Klinger in „Raphael de Aquilla's“ gehütet, solche Scenen darzustellen, obschon sie seinem Stoffe (aus der Zeit der spanischen Inquisition) so nahe lagen.

An sinnlich aufregenden Scenen ist in den neueren Romanen durchaus kein Mangel. Die Dichter wissen ihren Vortheil wahrzunehmen; sie kennen die schwache Seite des



Publikums. Aber nochmal: die Kritik muß solche Scenen verwerfen, weil das sinnliche Gefühl das ästhetische überwältigt.

Trotzdem aber wird der Dichter nicht selten in die Lage kommen, Scenen, 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; daß es in der Welt aber nicht immer erbaulich zugeht, dürfte allgemein bekannt sein. Der Dichter kann also der Darstellung solcher Scenen nicht immer ausweichen, wenn er auch suchen soll, sie möglichst zu vermeiden. Daß „das Unfittliche aber durch die ethische Gesammttendenz zum Moment herabgesetzt werden muß“ ist selbstverständlich. Wo die ethische Gesammttendenz fehlt, da haben wir es mit einem verderblichen Erzeugnisse einer unreinen Phantasie zu thun. Da ist es klar, daß der Roman nur zum Zweck des Sinnenkizels geschrieben. Wem leuchtet das nicht ein bei Lectüre der Nachwerke eines Rétif, Mirablan bei den Leichtfertigkeiten eines Paul de Kock, welcher mit Vorliebe das Unausprechliche in komischen Scenen vorführt. Die Feder eines echten Dichters wird sich nie mit Darstellung solcher schmutzigen Scenen beslecken.

Es entsteht nun die Frage: in wie weit der Dichter das Nackte darstellen darf. Bestimmte Grenzen lassen sich nicht ziehen, wenigstens nicht immer und allgemeingültige. Denn das Gefühl für Sitte schwankt nach Geschlecht, Alter, Gemüth, 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; der Rohere hingegen fühlt sich vielleicht von dem Ersteren angezogen, vom Letzteren abgestoßen: die Griechen dachten nichts Arges bei den Nuditäten Homer's und belachten die großartige Nackt-



heit des Aristophanes — ein Franzose aber nannte Kalyppo ehrlos, Naufikaa schamlos und Homer liederlich. Wer hat Recht? <sup>1)</sup>

Aus dem Gesagten geht hervor, daß von Seiten der Sitte eine bestimmte Grenze des Darstellbaren für den Epiker sich nicht ziehen läßt. Denn wenn der Dichter auch die Sitte seiner Zeit als Maßstab nehmen wollte, so würden in der einen Periode die Unnatur, in der anderen ein wilder Naturalismus ihre Triumphe feiern, und die Nachkommen würden ihre Vorfahren nicht verstehen.

Wenn die Grenze aber nicht bestimmt werden kann, so hat das seinen Grund darin, daß sie überhaupt nicht existirt. Für den Dichter gibt es in der That nicht das, was man Sittengesetz nennt. Der Zwang, den ihm Idee und Stoff auferlegen, ist so übermächtig, daß er die veränderliche Sitte vergißt. Was in den Bereich der Handlung gehört, muß er darstellen. Die Poesie kennt demnach „die Nacktheit nur als objektiven Thatbestand, nicht als eigentlichen Vorwurf ihres künstlerischen Gestaltens“. (Gekstein.)

Somit ist die Frage nach dem Stoffe erledigt; nun aber kommt es auf die Form an und da liegt der Kern der Sache.

Woher kommt es, daß Homer selbst in größter Nacktheit unser ästhetisches Gefühl nicht beleidigt? Weil er rein objectiv darstellt! Er hat nur die Thatsache im Auge, nicht die Wirkung, welche 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

---

<sup>1)</sup> Man vergl. den trefflichen Aufsatz von Gekstein: „Die ewigen Sittengesetze“ in „Leichte Waare“.



poetischer Weise auf den Leser wirken wollte, ist seine Darstellung unrein, mithin unkünstlerisch.<sup>1)</sup>

Leicht ist zu erkennen, in welcher Absicht eine nackte Handlung dargestellt ist. Mit leichter Erwähnung geht der echte Künstler über sie hinweg; der Effectmacher bereitet sie mit faunisthem Lächeln vor und malt sie mit lüfternem 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 Zeit dem Blicke zu verhüllen sucht.

#### b. 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 dargethan werden, wie die zur Handlung gehörigen Reden dargestellt werden müssen.

<sup>1)</sup> „Es kommt in solchem Fall Alles auf die ästhetische Kraft des Künstlers an, auf die Stärke, Reinheit, man könnte sagen, Heiligkeit seines künstlerischen Sinn's, aus dem das Werk gezeugt und geboren wird. Wird ein Werk z. B. aus schlüpfriger Sinnlichkeit herausgeschaffen und verwerthet 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 Unsittlichkeit 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“.



Bei jedem wichtigeren Gespräche, in welches der Dichter Personen seines Romanes verwickelt, muß ihm ein bestimmtes Ziel lebendig vor Augen schweben, und diesem muß das Gespräch, ob versteckt oder offen, unablässig zueilen. Bei jeder Unterredung handelt es sich um die Ueberlegung 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, stets um die Erreichung einer Absicht. Auch im Monolog, der ja nichts weiter als eine Ueberlegung mit sich selbst ist. Der eine will im Gespräche den anderen auf seine Seite ziehen, bez. 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 Ueberzeugung beibringen, daß man so am ersten zum Ziele gelange; der Freund sucht den Freund von einem Vorhaben abzuhalten, welches nach seiner Meinung nur zu seinem Verderben ausschlagen kann; der Vater beschwört den Sohn, seinem Rathe zu folgen, damit er nicht in's Elend 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 alle Gewalt dagegen u. s. w., u. s. w. Diese kleine Auswahl von Conflicten aus der großen Menge läßt schon ersehen, welche Anforderungen die Durchführung eines Gespräches an den Dichter stellt. Er soll nicht nur den Conflict nach allen Seiten beleuchten und zu einem befriedigenden Ende führen, sondern auch einer jeden Person die ganze Macht der Ueberredung je ihrem Character und der Natur ihrer Sache nach zu verleihen suchen. Denn jede Person will ja Recht behalten und jede ihre Absicht zur Durch-



führung bringen. 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, welche in ihrer Hefigkeit die Kraft der Ueberredung in sich tragen, wirbeln scheinbar wild durcheinander. Der sich so eben 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 Objectivität verwehrt war voll und ganz zu zeigen: die Tiefe seines Gefühls, das Feuer seiner Begeisterung, den Reichthum seiner Kenntnisse, die Fülle seines Humor's, die Schätze seiner Erfahrung — das alles in glänzendster Weise zu entfalten, bietet sich ihm hier ein ausgedehntes Feld. Ohne das Gesetz der Objectivität nur im Geringsten zu verletzen, kann er seiner Subjectivität freien Lauf lassen — nur muß das Medium gut gewählt und alle Aeußerungen einer Person ihrem Charakter angemessen sein.

Erstes Erforderniß zur dichterischen Durchführung eines Gespräches ist deshalb strenge Rücksichtnahme auf den Charakter der Personen. Der Dichter muß sich mit dem Gefühlsleben derselben sehr 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 Ausdruck geben, welcher ganz der Natur entsprechen muß. 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 Geflüster der Liebenden, dort beugt er uns durch die Wehrufe einer verlassenen Mutter. Da ist keine Regung des Gefühls, welcher er nicht Worte, keine Leidenschaft, welcher er nicht den lebendigen Ausdruck verleihen könnte, einen Ausdruck, welcher 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 dieselbe. Nie verfällt er in Trivialitäten, nie in Gemeinheiten; selbst der schlechteste Mensch spricht immer nur so, daß eine gebildete Gesellschaft es ohne Verlegenheit anhören kann. Mag in den Thaten der Menschen die gemeine Gesinnung zu Tage treten, der Ausdruck der gemeinen Gesinnung wird nie so niedrig sein, wie er in Wirklichkeit war. 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, welche man gern verschweigt, sondern diese Dinge werden auch in unverblümtester Weise bezeichnet. So Paul de Kock selbst in jenen seiner Werke, welche zu den ernstesten zählen wollen. Vergleichen wir damit den realistischen Roman Freytag's! Welcher Unterschied, welche Reinheit, welche Sauberkeit selbst in den niedersten Kreisen, selbst bei jenen Personen, denen in Wirklichkeit ein derber Scherz so nahe liegt!



Zweites Erforderniß ist: völlige Kenntniß des in Rede stehenden Gegenstandes nach allen Seiten. Nicht nur muß der Dichter die ganze selbstständige Bedeutung desselben sondern auch sein Verhältniß 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 Theil sich geschlagen zurückzieht.

Drittes Erforderniß ist: größte Vollständigkeit, völlige Uebersicht über Alles bereits Gesagte und klares Bewußtsein alles dessen, was noch gesagt werden soll, denn nur dadurch läßt sich ein logischer Fortgang des Gespräches ermöglichen. Mit größter Ungezwungenheit muß das eine aus dem anderen hervorgehen, wie dem Stamme die Zweige, den Zweigen die Blätter entsprossen. Mit dieser Nothwendigkeit der Entwicklung aber kann sich die größte Verschlungenheit 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 Dialectik an, seinen Gegner aus dem Felde zu schlagen. Ein anderer sucht sich einem drohenden Bekenntniß 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, welche der Poesie stets fern liegen. Nie darf der Verstand allein überzeugen wollen, stets muß ihm leidenschaftliche Erregung zur Seite stehen. Denn diese allein ist echt dichterisch. So muß der Sprechende nicht allein eine Fülle logischer Beweggründe



sondern auch ein überzeugendes Pathos besitzen. Beides muß sich im dichterischen Gespräche innig verbinden; nie darf das eine oder andere übermäßig vorwiegen. Wie würde Bernhard Münzer (in „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?

Wo der Verstand vorwiegt, da finden wir in das Gespräch eine Menge Sentenzen verstreut, welche die Behauptungen des einen oder anderen Sprechers bestätigen sollen. Unstreitig ist die Anwendung allgemeiner Grundsätze im Gespräche berechtigt, manchmal sogar nothwendig. Nicht selten zeigt eine Sentenz die Sache in einem ganz anderen Lichte. Zudem haben diese Sentenzen große überzeugende Kraft. Gibt der Angeredete ihre Berechtigung zu, so ist er gezwungen, auch die Consequenzen anzuerkennen.

Aber der Dichter muß solche Gemeinplätze nur sparsam und nur nach genauer Prüfung des Platzes anbringen. Nichts Ermürenderes als eine mit Sentenzen überladene Rede! Und nichts Unnatürlicheres, als eine Person, welche mit Sentenzen um sich wirft, welche zu ihrem Charakter gar nicht passen. Endlich aber muß die Sentenz auch der Situation vollständig entsprechen, aus ihr hervorgehen. Rousseau's „Héloïse“ (welche, weil der Roman in Briefen erzählt wird, auch hierher gehört) leistet in den letzten Bänden an unnatürlichen Einflechtungen das Mögliche. Da geben die Brief-Schreibenden nicht allein Sentenzen über Gott und Welt in Fülle, sondern auch kleine und große Abhandlungen über Gegenstände der Philosophie, Socialpolitik, Pädagogik, ja selbst über Gärtnerei. Die Unnatürlichkeit eines solchen Verfahrens liegt auf der Hand.



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 abstracten Ideen, da ist eine verstandesmäßige Darstellung unabweislich. Es sei hier wiederum auf Sand's „Spiration“ verwiesen.

Die verstandesmäßige Darstellung kann aber auch eine Folge der verkehrten Auffassung der Idee sein. So in Bolanden's „Canossa“, wo die Machtfrage zwischen Kaiser und Papst in der regelrechtesten 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 nothwendig in allen politische, sociale und religiöse Ideen behandelnden Romanen der Fall ist), 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 Rousseau's Heloise (I. Brief 62), in jenem Gespräche, welches Lord Eduard mit dem Vater Julien's über den Adel führt. Den Vater von der Wichtigkeit seiner adeligen Anmaßung zu überzeugen, bestürmt er ihn in leidenschaftlicher Weise mit den verschiedensten Gründen. Ähnlich macht es Spielhagen, in dessen Romanen ja die gen. Ideen durchweg den Mittelpunkt bilden.

In der Darstellung hüte sich der Dichter vor jenen zerhackten Sätzen, vor jenen nichtsagenden Redetheilchen, welche in französischen Romanen und leider 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 gar nicht nöthig, 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“ u. s. w. zu nennen und gleichzeitig deren Wirkung auf den Zuhörer effectvoll zu schildern. Wie aber nun, wenn der Leser (wie in den meisten Fällen) gar nicht die Wirkung empfindet, welche der Dichter an den Personen beschreibt?

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

AnderS 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.

---

## Sechstes Kapitel.

### Die Erzählung. Der Stil.

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, welche entweder ihre eigenen Erlebnisse oder die einer anderen Person erzählt, in welchen sie eine Rolle spielt; oder endlich, ob mehrere Personen durch briefliche Mittheilung.



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

Das Amt der Erzählung einer in der Handlung interessirten 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 (welcher 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 Objectivität ist schwer zu erfüllen. Denn die Erinnerung der vergangenen Zeiten, der Eindruck, welchen freud- oder leidvolle Ereignisse in der Seele des Erzählers zurückgelassen haben, wird wieder lebendig. Alte Wunden bluten von Neuem, heitre Bilder frischen sich auf und so muß die Stimmung des Erzählers manchmal nothwendig eine lyrische werden. Auch wird derselbe nicht unterlassen können, das Facit seiner Lebens-Erfahrungen, in allgemeine Sätze gekleidet, den Zuhörern zum Besten zu geben. So haben wir denn auch die sechsseitige Trostrede welche 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 Objectivität, so würde die Dichtung den Reiz der Natürlichkeit verlieren. Oder



läßt sich ein Mensch denken, der theilnahmlos seine bedeutenden Erlebnisse einem weiten Zuhörerkreise erzählt? Der große Cäsar hat gewiß nicht ohne weise Absicht sein Ich aufgegeben.

Noch andere Bedenken hat diese Erzählform. Der Erzähler kann nur das berichten, was ihm selbst begegnet ist, und nur solche Ereignisse, denen er als Zuschauer beigewohnt hat. Alles also, was außerhalb seines Gesichts- und Gehörkreises vor sich geht, kann er nur durch andere berichten lassen oder es später erst dann erzählen, wenn es zu seiner Kenntniß gekommen.<sup>1)</sup> Manchmal passiren dem Dichter in dieser Beziehung allerhand komische Menschlichkeiten. So erzählt z. B. Keller's Held in seiner Selbstbiographie, er habe an seine Mutter einen Brief geschrieben wegen 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 Rathschläge, welche seine Mutter von den alten weisen Herren bekam, theilt er nicht so mit, als habe sie seine Mutter ihm wieder erzählt, 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 so unendlich rührende Geschichte Paul und Virginie's wird bekanntlich von einem alten Manne einem Fremden vorgetragen. Nun kommt in der Erzählung

<sup>1)</sup> In dieser Erzählungsweise kann die Figur des 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 nothwendig in verschiedene Situationen eingeweiht werden müssen, die sich dem Auge des Helden entziehen. Auerbach a. a. O. 25.



auch ein Brief vor, den Virginie an Paul schreibt, und der alte Mann führt denselben folgendermaßen an:

„Dieser Brief schilderte ihre Lage und ihren Charakter so gut, daß ich ihn fast wörtlich im Gedächtniß behalten habe“. Er hat ihn allerdings sehr wörtlich im Gedächtniß behalten! Erst kommt die etikettenmäßige Anrede, dann eine drei Seiten lange Herzensergießung, ferner der ordnungsmäßige Schluß und endlich noch, um das Maß der Unnatürlichkeit voll zu machen, gar noch ein Post-Scriptum. Nicht besser in Fielding's „Andrews“, wo auch eine alte Dame 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 vortreffliches Gedächtniß!

Die Briefform endlich kann nach der hier gegebenen Ansicht vom Roman wohl kaum Anwendung finden, ohne den Eindruck des Natürlichen empfindlich zu beeinträchtigen. Oder welchen Eindruck macht es, wenn Richardson (welcher diese Form zuerst einführte) die Schicksale Clarissa's in 537 keineswegs kurzen Briefen erzählt!

Dem Leser des neunzehnten Jahrhunderts ist es in der That unverständlich, wie der Dichter eine so unpraktische Erzählform in so ausgedehnter Weise anwenden konnte. Die Geschichte Clarissa's 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 ca. 20 Druckseiten! Dazu gehört nicht allein Schreibseligkeit, Zeit, Geduld, sondern auch ein ruhiges Gemüth. Ein Brief umfaßt 72 Seiten, ein anderer 42. Außerdem finden wir 8 Briefe von 30—40, 33 von 20—30, 128 von 10—20 Seiten. Briefe „für welche manche heutige Briefftasche zu klein sein würde“. (Wilmar.) Die Ungeheuerlichkeit liegt am Tage.

Ein kleineres, eng abgegrenztes Ereigniß läßt sich recht gut in Briefen erzählen, aber ein umfangreicher Roman erfordert doch eine andere Form. Freilich hat die Briefform einige unläugbare Vorzüge. Der Dichter kann durch Briefe die Tiefen der Seele weit mehr offen decken, viel feiner motiviren, als durch jedes anderes Mittel. Schwerlich würde Goethe in „Werther's Leiden“ ein so meisterhaftes Seelengemälde haben schaffen können, wenn er nicht die Briefform gewählt. Andererseits aber begiebt 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“. <sup>1)</sup>

So dürfte Erich Schmidt<sup>2)</sup> 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

<sup>1)</sup> Auerbach a. a. O. S. 15.

<sup>2)</sup> Richardson etc. S. 78.



unruhige Handeln einer bewegten Zeit, kühne Thaten, ein an dramatischen Wechselfällen reiches Leben vorführen sollen“. Denn ein in der Welt herumgeworfener Mensch besitzt schwerlich soviel Geduld, die Situation ausführlich darzustellen, wie die Gesetze der epischen Dichtkunst es erfordern. Oder ist wohl Jemand im Stande, kurz nach einem erlebten erschütternden Ereignisse dasselbe mit all' der Kunst auszumalen, welche der Roman erfordert? Hinzugesetzt könnte noch werden, daß eine Einflechtung der Briefform in die einfach berichtende von guter Wirkung sein kann. G. von Dindlage hat in „Tolle Geschichten“ einen schönen Beweis davon geliefert.

Wenn aber die Briefform nun einmal angewandt werden soll, so darf der Leser verlangen, daß kein Brief überflüssig ist, daß in keinem Briefe Unnöthiges gemeldet wird und daß der Ton stets dem Charakter des Brieffschreibers angemessen ist.

Was den Stil anbetrifft, so 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 charakterisirt.

Auszeichnen muß er sich durch Klarheit und Anschaulichkeit. Der Dichter will nicht belehren. Wer belehren will, kann verlangen, daß der Leser sich anstrengt, seinen Gedankengänge 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 ungewungen alle Aufmerksamkeit schenkt. Demnach muß sein Stil von durchsichtiger Klarheit und höchster Anschaulichkeit sein.



Woher die beiden soviel Zeit genommen — das zu erörtern, ist nicht unsere Aufgabe.

Hier soll auch noch einer Schrulle so mancher unserer Romandichter gedacht werden, welche nicht selten dazu beiträgt, ihre Werke ungenießbar zu machen. Ich meine das namentlich in exotischen Romanen übliche Verfahren, die einfachsten Dinge in einer fremden Sprache zu nennen. So gebraucht Sealsfield u. A. für

Maulthiertreiber	= anico,
Festtag	= dia de fiesto,
Dienerſchaft	= servidundre,
Herz	= corazon,
Stern	= estrella,
Was fehlt Dir?	= que es este?

und die Uebersetzung steht unter dem Texte. So giebt es manchmal auf einer Seite sechs Erklärungen. Und es war durchaus keine Nothwendigkeit vorhanden, diese Ausdrücke aufzunehmen. Oder sollen sie etwa dazu beitragen einen gewissen Localton hervorzurufen?

Charakteristisch ist dem epischen Stile eine gewisse Ruhe und Gleichmäßigkeit, welche nur durch die leidenschaftliche Erregung der Personen unterbrochen wird. Eine lyrische Erhebung ist nach dem Gesetze der Objectivität unstatthaft; die dramatische Form wird durch die Herrschaft, welche 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 Erlaubniß gegeben. 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 objective Ruhe, um mit lyrischem Schwunge die Form dem Inhalte angemessen zu gestalten. So schleichen sich lyrische Elemente in den epischen Fluß.

Eine Abweichung in's 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 vorigen Jahrhundert that) wird wohl Niemand mehr im Ernste einfallen.

Der erzählende Stil kann ein dreifacher sein: ein naiver, ein ironischer und ein sentimentaler, welcher sich in folgenden Beispielen darstellt.

#### a) Naiver Stil.

Ein Mädchen, das Rosen und andere Blumen herumtrug, bot ihm ihren Korb dar, und er kaufte sich einen schönen Strauß, den er mit Liebhaberei anders band und mit Zufriedenheit betrachtete, als das Fenster eines, an der Seite des Platzes stehenden, andern Gasthauses sich aufthat und ein wohlgebildetes Frauenzimmer sich an demselben zeigte. Er konnte ohngeachtet der Entfernung bemerken, daß eine angenehme Heiterkeit ihr Gesicht belebte. Ihre blonden Haare fielen nachlässig aufgelöst um ihren Nacken; sie schien sich nach dem Fremden umzusehen. Einige Zeit darauf trat ein Knabe, der eine Frisirschürze umgegürtet und ein weißes Täschchen anhatte, aus der Thüre jenes Hauses, ging auf Wilhelmen zu, begrüßte ihn und sagte: Das Frauenzimmer am Fenster läßt Sie fragen, ob Sie ihr nicht einen Theil der schönen Blumen abtreten wollen? — Sie stehen ihr alle zu Diensten, versetzte Wilhelm, indem er dem leichten Boten das Bouquet überreichte und zugleich der Schönen ein Compliment machte, welches sie mit einem freundlichen Gegengruß erwiderte und sich vom Fenster zurückzog. (Goethe, Wilhelm Meister.)



## b) Ironischer Stil.

In diesem Augenblick fuhr ein starker Windstoß über die Wasserfläche, der Mast knarrte, das Boot neigte sich auf die Seite und hörte mit der Schwenkung nicht eher auf, bis sein Kiel in die Höhe stand, wie die Rückenflosse eines Fisches. Anton sank seinem Versprechen getreu ohne weitere Bemerkungen in die Tiefe. Blichsnell tauchte Fink in die Strömung, stieß ebenfalls, wie er versprochen hatte, seinen Gefährten über sich nach der Oberfläche des Wassers und schob ihn mit großer Anstrengung auf eine seichte Stelle, wo es möglich war, watend das Ufer zu erreichen. (Freitag, Soll und Haben I. S. 136.)

Leider blieb diese glückliche Ehe durch mehrere Jahre kinderlos. Endlich begab es sich, daß die Frau Calculatorin ihre weißbaumwollene Bettgardine mit einer breiten Krause und zwei großen Quasten verzierte und unter der höchsten Billigung aller Freundinnen auf einige Wochen dahinter verschwand, gerade nachdem sie die letzte Falte zurechtgestrichen und sich überzeugt hatte, daß die Gardine von untadelhafter Wäsche war. (Daselbst S. 3.)

## c) Sentimentaler Stil.

Welch' eine stolze Versammlung alles Dessen, was Sachsen Reiches, Schönes, Vornehmes und Berühmtes bot! Welche Fülle strahlender froher Gesichter! — War es nicht gerade, als wüßten diese Leute nicht, was eine Thräne sei, als wäre unter ihnen der Schmerz ein Fremdling? — O prahlt nur, wallende Federn, wehende Fächer, schwellende Busen, auf denen Demanten blitzen! — Und wie das lacht und schwagt und lustig ist, als sei die Ewigkeit ein Traum und das Glück eine gefesselte Magd! — Und doch tanzt dieses ganze Geschlecht auf seinem Grabe, und doch ist so manches Lächeln erlogen, erzwungen; unter jenen seidnen Gewändern schlägt ein gemartertes, wimmerndes Herz, unter diesen Sternen windet sich ein falsches, treuloses und gequältes Gewissen! Schon seh' ich den geheimnißvollen Finger, der das Mene tekkel an die Wand schreibt, und ein schattenhaftes Gespenst, das durch die Gruppen schreitet, und bald auf diese bald auf jene Stirn, wie sorglos sie noch heute glänzen mag, das Siegel des Verhängnisses drücken wird. — — Seht da zum Beispiel jene ritterliche Gestalt mit dem flammenden Blick, der das militärische Kleid so gut steht! — Das ist der Oberst-Lieutenant von Spiegel. Sieht er nicht wie Alcibiades drein? Und ist doch nur ein erbärmlicher, dienst-



williger Sklave, der mit dem Abhub vorlieb nimmt, den ihm sein Herr aus Uebersättigung gelassen. Fatima, eine orientalische Schönheit, die von den Oesterreichern bei Ofens Erstürmung zum Beutestück gemacht, später der Frau von Brebentau, Flemings Cousine, geschenkt worden war, und das Herz August's gerührt hatte, ist mit diesem guten Gloriosus pensionirt worden zc. (Brachvogel, Friedemann Bach I. S. 40, 41.)

Diese drei Stilarten hängen innig zusammen mit der Constitution des Dichtergeistes. Wo sich Phantasie, Gefühl und Verstand in schöner Harmonie zusammen finden, da haben wir den objectiven Stil. Er ist Eigenthum des naiven Dichters oder eines solchen der ihm in den Zeitaltern der Cultur 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 ein unbeschränkter, während der Blick seiner Personen auf dem Nahen haften bleibt. Seine Miene zeigt deshalb gern etwas gutmüthig Spöttisches, er nimmt aber an den Schicksalen seiner Personen herzlichen Antheil.

Ein durchgängiger ironischer Stil wird schließlich unleidlich. Es muß deshalb des Dichters Streben sein, ihn den verschiedenen Stadien der Entwicklung anzupassen. Ganz trefflich handhabt Eliot in „die Mühle am Floß“ den ironischen Stil. So lange die Hauptpersonen noch Kinder sind, macht die Dichterin uns mit gutmüthigem Spott auf die guten und schlechten Seiten derselben aufmerksam. Ihre Lippen umschwebt ein launiges Lächeln, wenn einer ihrer Lieblinge irgend eine Thorheit begeht. Aber die Kinder werden größer, sie werden den Stürmen des Lebens aus-



geseht, ihr Charakter bewährt sich. Nun bekommt die Dichterin selbst Respect vor ihren Zöglingen. Sie wird ernst und steht dem jungen Herzen als treue Rathgeberin zur Seite.

Wo aber endlich das Gefühl über Phantasie und Verstand triumphirt, da kommt der sentimentale Stil zum Vorschein. Der Dichter steht gleichsam unter seinem Stoffe und schaut mit Ehrfurcht zu ihm herauf. 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 Objectivität sind ihm fremd.

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

Was die Sprache anbetrifft, so ist die Prosa für den Roman das zweckmäßigste Darstellungsmittel. „Denn Rhythmus verwandelt alles in Gold, im Roman ist aber auch taubes Gestein nöthig, die kleinen und kleinsten Züge in der Physiognomie der Natur des Menschen unentbehrlich nicht darum, weil sie klein und unbedeutend sind, sondern weil unsere realistische Anschauung sie verlangt“. (Mähly. S. 8.) Diese Prosa aber muß eine vollendet schöne sein, muß den Anforderungen, welche die Bildung der Zeit an sie stellt, vollkommen entsprechen. Der sog. chronikalische Roman (welcher die Ereignisse in derselben Sprache erzählt, welche zu der betreffenden Zeit üblich war) ist ein Auswuchs, welcher glücklicherweise nur wenig Nachfolger gefunden hat.

Die Prosa muß eine schöne sein, ohne eine poetische zu werden. Eine poetische Prosa ist stets zu verwerfen, sie ermüdet den Leser mehr wie ein langes Gedicht.



















03M47920



P  
03

Rein.  
Chant  
Holländ.

M  
47920