



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

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

**Keiter, Heinrich**

**Paderborn, 1876**

Drittes Kapitel. Der Stoff.

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

## 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 Siligeres 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 Klinger's „Raphael de Aquillas“ die Zeit der spanischen Inquisition. Dem historischen Romane sind solche Zustände ein Lebensbedürfniß, 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 Thalien's 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 Romandichter „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 emporheben 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.

Auerbach'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 Elzriere 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 Geschichtsschreiber. 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 Geschichtsschreibers, 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 Ausspruche 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 *Gutzkow'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.