



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Versuch einer Theorie des Romans und der Erzählkunst

Keiter, Heinrich

Paderborn, 1876

Fünftes Kapitel. Der Bau der Handlung.

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

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 Thatfachen 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“. ¹⁾ „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“. ²⁾

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

¹⁾ Vischer, Aesthetik III, S. 1267.

²⁾ 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 Gukow'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 Gukow'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 zwingt oder die Landstraße plötzlich sich in den Wolken zu verlieren scheint“. ¹⁾ Gukow'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 Folioebänden. 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 Freitag'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 Reime 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 Schärffste 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 Reime 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 abgeschnitten, 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 unnöthig 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 Nimmerwiedersehen 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 Scott's 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 gewaltsame Abkürzungen vorzunehmen; es gewinnt dann den Anschein, als fürchte der Dichter, den Leser zu ermüden, wie Muerbach 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“. ¹⁾

¹⁾ 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“. ¹⁾

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-

¹⁾ Humboldt, Goethe's Hermann und Dorothea, 72. Cap.

bekannt sind; oder wie Vischer ihn definirt: „das Ergebniß 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 Conflictte 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 zu liegen kommt. Die Zeitungen fallen dem Grafen zuerst in die Augen, er liest sie, und als er zuletzt den Brief findet, schickt er ihn unbrochen 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 interessieren 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. Nirgends darf ein Bruch mit dem Wirklichen, oder, was gleich ist, mit dem in der Wirklichkeit für möglich Gehaltenen eintreten“. (Vemke.) 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 dastünde. 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 losreißt, 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 entgegensetzte. So gewann er eine Mannichfaltigkeit interessanter Ereignisse, welche aber nicht zusammenhanglos erscheinen, weil das Streben des Helden sie vereinte. Smollet hingegen versiel 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 bedeutenden 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, Frik 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 Perth“. Die Composition ist folgende.

Haupthandlung.	Episode I.	Episode II.	Episode III.
Harry Gow liebt Katharina, das schöne Mädchen von Perth. 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 lehteren,	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.	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 Perth zieht, um hier den Zwist mit einem anderen Stamme zu beenden.	Harry hat einem Freunde des Prinzen, Ramorny, die Hand abgehauen. Dieser stellt ihm nach, trifft aber aus einem Hinterhalte einen Falschen. Die Wittwe desselben wählt Harry zu ihrem Vertheidiger. Dieser besiegt den Mörder.
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.			

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 Tauffroh 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 „*Holoiſe*“ 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.“

