



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Versuch einer Theorie des Romans und der Erzählkunst

Keiter, Heinrich

Paderborn, 1876

Fünftes Kapitel. Handlung und Gespräche.

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

von Brandenburg und das Verhältniß des Kaisers zum Reich. Im Hintergrunde erscheint die Gestalt des Reformators. Sein Einfluß beweist, welche Macht seine Bahn gewonnen. Und das Ganze ausgeführt auf kleinstem Raume.

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

Fünftes Kapitel.

Handlung und Gespräche.

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

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

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

Anderer Dichter wollen den Leser tiefer in die Charaktere der Personen blicken lassen, indem sie ihn zum Zuhörer eines Gespräches machen, welches dieselben über Politik, Recht, Moral und andere Fragen führen. Sobald aber diese Gespräche mit der Handlung nicht eng zusammenhängen, sind sie nicht zu rechtfertigen.

Auch in der Rede vollziehen sich Handlungen. Im lebhaften Widerstreite der Meinungen, der materiellen und geistigen Interessen, die den Inhalt des Roman's bilden, kommen die Gegensätze in weitem Umfange zu Tage. Die Geister plagen auf einander, hier bildet sich ein Conflict, dort wird ein Knoten gelöst u. s. w., kurz, alles drängt auf Handlung, jedes Gespräch und jede Rede führt die Aktion einen Schritt weiter. Und alle Gespräche, welche mit der Handlung nicht in Zusammenhang stehen, sind unkünstlerisch. Also darf durch Handlung und Rede nur das dargestellt werden, was im Romanganzem wurzelt.

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

¹⁾ Deutsche Litteratur.

flüchtigen Blick. Vom Standpunkt der Idee aus wird es dem Dichter leicht werden, die Bedeutung der Ereignisse und Reden zu bemessen, es wird ihm an künstlerischer Perspektive nicht fehlen.

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

Der erzählende Dichter, welcher in kunstvoll geeinter Mannichfaltigkeit Ereigniß auf Ereigniß häuft, dem in stets gleicher rauschender Fülle die Worte entströmen, hat zu entscheiden zwischen Klein und Groß, Wichtig und Unwichtig, Wesentlich und Unwesentlich. Das vermochte Gottfried Keller in seinem Roman: „Der grüne Heinrich“ nicht. Er verwendet eine bogenlange Schilderung auf das schweizerische Tessfest, verleiht demselben in seinem Romane eine räumliche Bedeutung, welche ihm nach seinen Folgen für die Handlung gar nicht zukommt. Derselbe Fall liegt beim Künstlerfeste vor, obgleich sich dieses enger an die Handlung schließt.

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

a. Darstellung der Ereignisse.

Hauptbedingungen bei Darstellung der Ereignisse sind Klarheit und Vollständigkeit. 1. Klarheit, denn dem Leser muß alles ohne Anstrengung verständlich sein. Einzelnes kann verschwiegen werden, wenn das Geschehensein sich ohne Weiteres aus dem Verlaufe der Erzählung ergibt — dann darf sich aber der Dichter nicht mit Redensarten wie:

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

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

2. Vollständigkeit, denn der Leser muß dem Gange der Ereignisse genau folgen können. Der Dichter hat genau darauf zu achten, welche der Ereignisse er als vorbereitete und welche er als unerwartete behandeln will. Natürlich kann dies „vorbereitet“ und „unerwartet“ nur dem Leser gegenüber Geltung haben. Entweder wird er vom Dichter genau mit dem Entwicklungsgange bekannt gemacht, oder es werden ihm Einzelheiten verschwiegen, welche sich erst später ergeben. Immer aber darf kein Umstand vergessen werden, welcher für den Umschwung wesentlich ist. So leidet der sonst so treffliche Roman der Lady Fullerton „Grantley Manor“ im letzten Theile an einer beklagenswerthen Unvollständigkeit. Ginebra, die heimliche Gemahlin Edmund's erfährt, daß ihr Gatte sich mit einer andern trauen lassen wolle. Sie eilt in die Kirche, ihr Gatte sieht sie, nimmt sie mit sich und versöhnt sich mit ihr. Wie aber Edmund in die Kirche gekommen, ob er wirklich getraut werden soll, wie es sich überhaupt mit dieser projectirten Verbindung verhält, davon erfährt der Leser kein Wort. Er tappt im

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

Hierin ist besonders Brachvogel Meister:

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

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

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

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

Und abermals ertönte das Klingeln — lauter als zuvor.

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

Und jetzt pochte es an die Thür.

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

Der Rathsdienner, welcher, um den Stadtrath zu holen, gesandt war, hörte den Knall. Ein jäher Schrecken erfaßte den Mann, dem es schon in der öden Straße vor dem festverschlossenen Hause gegenüber den im Nachtwinde rauschenden Bäumen des Klosterhofes unheimlich genug gewesen war. Er rannte eiligst davon, um die Herren auf dem Rathhause von dem, was er gehört hatte, zu benachrichtigen.

(Spielhagen, Die von Hohenstein S. 518.)

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

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

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

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

Wie breit, wie unendlich breit ist dagegen in Rousseau's „Holoïse“ der Tod Juliens geschildert! Welche Umständlichkeit in Wiedergabe der letzten Gespräche!

Wie der Betrachter einem langsam sich entwickelnden Gewitter, so soll der Leser dem heranziehenden Ereigniß gegenüberstehen. Aber die Schilderung des Dichters darf nicht, wie das Gewitter, in immer langsameren Schwingungen austönen, sondern mit Erreichung des höchsten Punktes hat sie am besten ein Ende. Der Dichter beginne ein anderes Kapitel, um später wieder auf jenen Punkt zurückzukommen. Schlägt er aber einen anderen Weg ein, fährt er

trotz jenes niederschmetternden Schlages fort, ruhig zu erzählen, so schwächt er die hervorgebrachte Wirkung bedeutend ab. Denn der Leser hat einen Widerwillen gegen den ruhigen Ton, der gleichgültig, als sei nichts vorgefallen, (gleichgültig, wie der Strom rauscht, der eben ein liebendes Paar verschlungen,) fortfährt zu berichten. Verliert ja auch das Gewitter seinen schaurigen Reiz, wenn der Donner nach und nach in der Ferne verhallt. ¹⁾

Eine Bestätigung dieser Regel findet sich denn auch in allen guten Romanen. Nach einer sogenannten effectvollen Scene folgt ein Ruhepunkt. So schließt das erste Buch in „Wilhelm Meister“ mit jener bedeutungsvollen Scene, die Wilhelm über Marianen's scheinbare Untreue aufklärt. Der Dichter fühlt: alles was ich noch sagen kann, klingt schwach nach einem solchen Erlebnis. Ebenso hält der Dichter inne, als die Gräfin Wilhelm umarmt. Spielhagen bringt ein Kapitel in „Die von Hohenstein“ zum Abschluß, wo Münzer seine Kinder aus den Fluten des Stromes rettet und seiner Gattin Glärchen ein so schreckliches Licht aufgeht. Ähnlich macht es der Dramatiker, besonders der Lustspieldichter. Unter dem schallenden Gelächter des Publikums fällt der Vorhang.

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

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

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

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

So muß der Dichter sich hüten, blutige, grausame Scenen darzustellen. Der Schauder überwiegt dann jede andere Empfindung. Besonders ist das bei Darstellung von körperlichen Martern der Fall. Ich erinnere an eine Hogarth'sche Zeichnung, wo Knaben eine Katze auf die grausamste Weise quälen. Der Anblick ruft nur Ekel und Abscheu hervor. Diese Empfindungen stumpfen die ästhetischen völlig ab. Dasselbe Gefühl erwecken manche Scenen in amerikanischen Erzählungen, in denen Indianer eine Rolle spielen, und in französischen, besonders Sue'schen Romanen. Aber auch talentvolle Dichter wissen nicht immer die rechte Grenze inne zu halten. So beschreibt Voland in: „Die Reichsfeinde“ die Martern, die von Diokletian an Christen verübt werden, und in „Gustav Adolph“ alle Peinigungen an einem armen Prediger. Aehnliche Scenen bieten Criminalgeschichten. Aus der Menge nur ein Beispiel:

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

(Em. Heinrichs. Friedrich Wildt.).

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

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

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

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

Es entsteht nun die Frage: in wie weit der Dichter das Nackte darstellen darf. Bestimmte Grenzen lassen sich nicht ziehen, wenigstens nicht immer und allgemeingültige. Denn das Gefühl für Sitte schwankt nach Geschlecht, Alter, Gemüth, Bildung und Volksgefühl. Der Mann ist weniger zartfühlend als die Frau; das Alter verwirft, was die Jugend mit Lust ergreift; der Gebildete wird in dem einen Punkte mehr, im anderen weniger beleidigt; der Rohere hingegen fühlt sich vielleicht von dem Ersteren angezogen, vom Letzteren abgestoßen: die Griechen dachten nichts Arges bei den Nuditäten Homer's und belachten die großartige Nackt-

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

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

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

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

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

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

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

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

b. Die Reden.

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

¹⁾ „Es kommt in solchem Fall Alles auf die ästhetische Kraft des Künstlers an, auf die Stärke, Reinheit, man könnte sagen, Heiligkeit seines künstlerischen Sinn's, aus dem das Werk gezeugt und geboren wird. Wird ein Werk z. B. aus schlüpfriger Sinnlichkeit herausgeschaffen und verwerthet der Künstler dafür auch die schönsten Formen, so ist das Werk trotz des — schlecht verwandten, weil verführenden — Schönen verwerflich. Die Kunst ist herabgewürdigt und die Schönheit zur Dienerin der Lüste gemacht. Wird ein Werk aus reinem Schönheitsgefühl geschaffen, so kümmert es den Künstler nicht, ob Einer oder der Andere darin Unsittlichkeit findet oder sinnlich erregt wird. Der Reine kann ein edles Meisterwerk in Demjenigen zeigen, welches uns von einem Unreinen behandelt frech, schamlos, abscheulich erscheint. Gerade hier zeigt sich die Vernichtung des Stoffes durch die Form, wie man das reine Verarbeiten in die ästhetische Erscheinung genannt hat, in großartigster Weise“.

Bei jedem wichtigeren Gespräche, in welches der Dichter Personen seines Romanes verwickelt, muß ihm ein bestimmtes Ziel lebendig vor Augen schweben, und diesem muß das Gespräch, ob versteckt oder offen, unablässig zueilen. Bei jeder Unterredung handelt es sich um die Ueberlegung oder die Ausführung eines Planes, um die Besprechung eines auf die Handlung bezüglichen Gegenstandes, um die Gewinnung des einen oder anderen für eine bestimmte Sache, um eine Verständigung — kurz, stets um die Erreichung einer Absicht. Auch im Monolog, der ja nichts weiter als eine Ueberlegung mit sich selbst ist. Der eine will im Gespräche den anderen auf seine Seite ziehen, bez. ihn für seine Pläne günstig stimmen. Der Politiker sucht seinen Gegner zu überzeugen, daß das beiderseitige Ziel nur auf diesem Wege zu erreichen sei; der Volksredner will seinem Publikum die Ueberzeugung beibringen, daß man so am ersten zum Ziele gelange; der Freund sucht den Freund von einem Vorhaben abzuhalten, welches nach seiner Meinung nur zu seinem Verderben ausschlagen kann; der Vater beschwört den Sohn, seinem Rathe zu folgen, damit er nicht in's Elend stürze; der Liebende fleht die Dame seines Herzens an, ihn zu erhören; die Mutter will die Tochter bereden, diesem oder jenem Freier ihr Herz zu schenken und die Tochter sträubt sich mit alle Gewalt dagegen u. s. w., u. s. w. Diese kleine Auswahl von Conflicten aus der großen Menge läßt schon ersehen, welche Anforderungen die Durchführung eines Gespräches an den Dichter stellt. Er soll nicht nur den Conflict nach allen Seiten beleuchten und zu einem befriedigenden Ende führen, sondern auch einer jeden Person die ganze Macht der Ueberredung je ihrem Character und der Natur ihrer Sache nach zu verleihen suchen. Denn jede Person will ja Recht behalten und jede ihre Absicht zur Durch-

führung bringen. Jeder bietet alles auf, nicht zu unterliegen. Der Politiker, der Freund, der Vater, der Liebende, die Mutter sowohl als auch deren Gegner — alle sprechen die Sprache der Leidenschaft und des Verstandes. Gründe der Vernunft und Ausbrüche der Leidenschaft, welche in ihrer Hefigkeit die Kraft der Ueberredung in sich tragen, wirbeln scheinbar wild durcheinander. Der sich so eben Sieger glaubte, unterliegt; da entdeckt er am Gegner eine Blöße, schnell rafft er sich auf und jener fällt.

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

Erstes Erforderniß zur dichterischen Durchführung eines Gespräches ist deshalb strenge Rücksichtnahme auf den Charakter der Personen. Der Dichter muß sich mit dem Gefühlsleben derselben sehr vertraut gemacht haben, daß er mitempfindet, welchen Eindruck dieses oder jenes Wort auf den Hörer macht und welche Gedanken dadurch in seiner Seele aufsteigen. Und gleichzeitig muß er diesen Gedanken einen Ausdruck geben, welcher ganz der Natur entsprechen muß. Ungekünstelt muß ein jeder Ausdruck den Stempel der Unmittelbarkeit an sich tragen. Und jedes Wort muß dem Charakter der sprechenden Person angepaßt sein; sie darf

nichts vorbringen, was sie ihrem Charakter nach nicht sagen kann. Da zeigt sich der echte Dichter! Jedes Ausdrucks von Empfindungen mächtig, spricht er jetzt mit den Donnertönen gerechter Entrüstung, dann mit den milden Worten freundlicher Ermahnung; in diesem Augenblick begeistert er uns mit erhabenen Worten für einen edlen Gedanken oder eine edle Absicht; im nächsten klagt er in ergreifenden Worten um ein verlorenes Glück; hier entzückt er uns durch zartes Geflüster der Liebenden, dort beugt er uns durch die Wehrufe einer verlassenen Mutter. Da ist keine Regung des Gefühls, welcher er nicht Worte, keine Leidenschaft, welcher er nicht den lebendigen Ausdruck verleihen könnte, einen Ausdruck, welcher ganz der Natur entspricht und doch sich über sie erhebt. Denn der echte Dichter bleibt in den Gesprächen seiner Personen stets der Wirklichkeit treu und doch erhebt er sich über dieselbe. Nie verfällt er in Trivialitäten, nie in Gemeinheiten; selbst der schlechteste Mensch spricht immer nur so, daß eine gebildete Gesellschaft es ohne Verlegenheit anhören kann. Mag in den Thaten der Menschen die gemeine Gesinnung zu Tage treten, der Ausdruck der gemeinen Gesinnung wird nie so niedrig sein, wie er in Wirklichkeit war. Gerade hier ist der Punkt, wo der Dichter sich so wesentlich unterscheidet vom bloßen Macher. In den Reden des letzteren herrscht ein roher Realismus; nicht nur werden Dinge in die Unterhaltung gezogen, welche man gern verschweigt, sondern diese Dinge werden auch in unverblümtester Weise bezeichnet. So Paul de Kock selbst in jenen seiner Werke, welche zu den ernstesten zählen wollen. Vergleichen wir damit den realistischen Roman Freytag's! Welcher Unterschied, welche Reinheit, welche Sauberkeit selbst in den niedersten Kreisen, selbst bei jenen Personen, denen in Wirklichkeit ein derber Scherz so nahe liegt!

Zweites Erforderniß ist: völlige Kenntniß des in Rede stehenden Gegenstandes nach allen Seiten. Nicht nur muß der Dichter die ganze selbstständige Bedeutung desselben sondern auch sein Verhältniß zu anderen Gegenständen völlig erfaßt haben. Er muß ihn nach zwei Seiten begriffen haben, von der günstigen und der ungünstigen. Denn der eine muß dem anderen doch Rede und Antwort stehen können und zwar gründlich. Da folgt Rede auf Gegenrede, Schlag auf Schlag, Grund auf Grund, bis der schwächere Theil sich geschlagen zurückzieht.

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

Aber auch welche Gefahren liegen nahe! Zunächst die Gefahr in trockene Spitzfindigkeiten zu verfallen, welche der Poesie stets fern liegen. Nie darf der Verstand allein überzeugen wollen, stets muß ihm leidenschaftliche Erregung zur Seite stehen. Denn diese allein ist echt dichterisch. So muß der Sprechende nicht allein eine Fülle logischer Beweggründe

sondern auch ein überzeugendes Pathos besitzen. Beides muß sich im dichterischen Gespräche innig verbinden; nie darf das eine oder andere übermäßig vorwiegen. Wie würde Bernhard Münzer (in „die von Hohenstein“) sich ausnehmen, wenn der Verstand allein ihn leitete? Würde er die Volksmassen so haben bewegen können? Und wieder: hätte Leidenschaft allein ihn beseelt, würde er solche Erfolge errungen haben?

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

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

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

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

Wenn es aber nun einmal das Wesen der Idee erfordert, daß hochwichtige Fragen zwischen den Personen zur Erörterung kommen (wie dies nothwendig in allen politische, sociale und religiöse Ideen behandelnden Romanen der Fall ist), so fasse der Dichter diese Fragen vom Standpunkt des Gefühls und des Verstandes auf und lasse der Leidenschaft einen weiten Spielraum. Davon findet sich ein schönes Beispiel in Rousseau's Heloise (I. Brief 62), in jenem Gespräche, welches Lord Eduard mit dem Vater Julien's über den Adel führt. Den Vater von der Wichtigkeit seiner adeligen Anmaßung zu überzeugen, bestürmt er ihn in leidenschaftlicher Weise mit den verschiedensten Gründen. Ue hnlich macht es Spielhagen, in dessen Romanen ja die gen. Ideen durchweg den Mittelpunkt bilden.

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

etwas verrichten soll, so ist gar nicht nöthig, dies durch den Mund des Herrn erst lang und breit befehlen zu lassen.

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

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

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

Sechstes Kapitel.

Die Erzählung. Der Stil.

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