



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Der Roman

**Keiter, Heinrich
Kellen, Tony**

Essen, Ruhr, 1912

VIII. Die Erzählung.

urn:nbn:de:hbz:466:1-33498

VIII.

Die Erzählung.

Die Kunst des Erzählens ist trotz der vielen, die da erzählen, nicht gar so häufig. Vor allem bei den Deutschen. Andere Nationen, besonders die Romanen, sind uns an Zahl großer Erzähler überlegen. Es liegt am erregbaren Blut, an der im ganzen Volk lebhafteren Phantasie, an der Sprache, sogar an den Sitten, Gewohnheiten. Der Deutsche ist an und für sich ruhiger, wortfarger, gebärdenärmer.

Schon die Kunst, eine Anekdote richtig zu erzählen, ist durchaus nicht leicht, denn dazu gehört poetischer Sinn und Takt. Die Farben dürfen nicht zu grob aufgetragen werden. Die Personen müssen zur schnellen Übersicht wirksam gruppiert sein. Man muß es dem Erzähler anmerken, daß er die Dinge kennt und sieht; dann kennt und sieht sie auch der Zuhörer. Abgerundete Kunstwerke auf dem Gebiete der Anekdoten schuf Johann Peter Hebel. Seine kleinen mit künstlerischer Anmut gebauten Geschichten werden noch für lange im Eigentum der deutschen Nation bleiben.¹⁾

Ubrigens ist die Kunst des Erzählens nicht etwa mit der eines guten Anekdoten- oder Jagdgeschichtenerzählers identisch. Es kommt oft vor, daß einer, der leicht und endlos sein Garn zu spinnen weiß, sagt: „Ach Gott, wenn ich das alles aufschreiben wollte! Ich sage Ihnen, ich weiß Geschichten! Geschichten!“ Und wenn das wirklich aufgeschrieben wird, wirkt es nicht — ist's nicht das Papier wert. Es ist das gleiche

¹⁾ Berthold Auerbach: Johann Peter Hebel und der Hebel-Schoppen. Deutsche Abende. Neue Folge. Stuttgart, Cotta, 1867, S. 141—166. — Vgl. auch die Geschichte der Anekdote in der Einleitung der Dichter- und Schriftsteller-Anekdoten von Tony Kellen. Stuttgart, Robert Lutz, 1909. S. 9—30.

scheinbare Rätsel, das man im Theater so oft erlebt: Stellen, die von einem guten Darsteller gesprochen und gespielt, einen packten, üben im Buch keine Wirkung. Ja, man sagt sich: wie ist es nur möglich, daß du dich so hast fangen lassen? Es war der Vortrag, der des Redners Glück gemacht. Die angeregte Jagdgesellschaft, die, eine Pulle Rotspan im Magen, sich wälzt, wenn Herr Maier unter Farnen und Gesichter schneiden erzählt, wie er den Vof fehlte, würde keine Miene verziehen, läse sie den gleichen Wortlaut am anderen Morgen gedruckt.²⁾

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, die entweder ihre eigenen Erlebnisse oder die einer anderen Person erzählt, in denen sie eine Rolle spielt; oder endlich, ob die Handlung durch briefliche Mitteilung geschildert werden soll.

1. Die Erzählung von seiten des Dichters.

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

2. Die Ichform.

In dem „Ich-Roman“ tritt der Held als Selbst-erzähler seiner Schicksale auf, im Gegensatz zu den anderen Romanen, in denen der Held eine Person ist, deren Schicksale uns von dem Dichter erzählt werden.

Die Ich-Form paßt sich natürlich nicht jedem beliebigen Stoff gleich bequem an, und auch wenn der Stoff die Form

²⁾ Georg Freiherr von Ompteda: Gedanken eines Romanschriftstellers über seine Kunst. Velhagen & Klasing's Monatshefte. 18. Jahrgang (1903/4.) Heft 4. S. 444.

zuläßt, muß doch die Technik des Romans genau darnach eingerichtet werden.

Junge Autoren pflegen eine besondere Vorliebe für die Erzählung in der ersten Person zu haben, schon weil in dieser sogenannten Ichform am meisten Raum für die Individualität des Erzählers und Gelegenheit zu subjektiven Schilderungen vorhanden ist, und dergleichen Schilderungen auch technisch für die leichtesten gelten. Ob sie es sind, darf man bezweifeln. Es ist gewiß leichter, etwas Mittelmäßiges in der ersten anstatt in der dritten Person zu erzählen, aber etwas dichterisch Vollwertiges zu schaffen ist in jeder Form gleich schwer. Und die Ichform verlangt jedenfalls weit größere Selbstzügelung und Reife des Künstlers, und ist daher gerade für Anfänger keineswegs besonders empfehlenswert, oft sogar gefährlich.

Wenn Wilhelm Raabe sich mit Vorliebe der Ichform bedient hat, so liegt das zum guten Teil am Wesen des Humoristen überhaupt, der sich mit dem Leser ganz besonders, und zwar auch in äußern Kontakt setzen muß. Zum Teil liegt es freilich auch an der besonderen Art der Raabeschen Kunst, die mehr auf persönliche und intime Wirkungen ausgeht als die anderer Dichter.³⁾

3. Die Bekanntschaft.

Wo sich der Verfasser nicht mit dem Ich-Erzähler identifizieren kann und wo er doch die Form nicht aufgeben möchte, bei der er subjektiv mitreden darf, da bedient er sich der Technik der Bekanntschaft. Er führt eine Begegnung mit irgend einem Menschen herbei, der ihm das nötige Wissen über eine Person oder eine Begebenheit vermittelt.

Theodor Storm liebte diese Form. Meist gibt er das Gehörte in direkter Rede wieder, d. h. er überläßt dem Freund oder Bekannten oder wer sonst die Person ist, die ihn unterrichtet hat, das Wort. Dabei hat es einen eigenen Reiz, diesen Erzählungen Bekenntnischarakter zu geben.

³⁾ Herm. Anders Krüger: Der junge Raabe. Leipzig, Xenien-Verlag, 1911. S. 73 f.

Das macht der Dichter so, daß er sich auf geschickte Weise in das Vertrauen eines Menschen setzt, der ein interessantes Leben hinter sich hat, und der ihm in der Folge intime Herzenserlebnisse mitteilt. Von der Geschicklichkeit und dem Feingefühl des Dichters hängt es ab, ob er gewisse Trivialitäten und Geschmacklosigkeiten zu meiden versteht, die diese Technik leicht herbeiführt. Paul Heyse findet seine interessanten Menschen und psychologischen Fälle meist auf der Reise („Judith Stern“, „Helen Morten“, „Der Kreisrichter“, „Das Ding an sich“, „Die Here vom Korso“, „Die schwarze Jakobe“). Bei C. f. Meyer und Th. Storm setzt die Bekenntnis-technik die dichterische Erfindungsgabe in lebhafteste Tätigkeit und erzeugt eine Fülle von technischen Erscheinungen, die Hans Bracher in seinem Werk „Rahmenerzählungen und Verwandtes“ zum Gegenstand einer interessanten Untersuchung gemacht hat.

4. Tagebücher und Memoiren.

Manche Dichter wenden auch die Form von Tagebüchern und Memoirenaufzeichnungen an.

Der Held der Erzählung schreibt seine Erlebnisse oder Eindrücke in einem Tagebuch nieder oder er verfaßt sogar regelrechte Memoiren.

C. f. Meyer fingiert nur ein einziges Mal ein Manuskript als seine Quelle. Im „Amulet“ gibt er vor, daß er „alte vergilbte Blätter“ vor sich habe, und daß er den Inhalt in die Sprache seiner Zeit übertrage. Auch die autobiographische Form von G. Kellers „Grünem Heinrich“ beruht auf der Annahme von handschriftlichen Aufzeichnungen des Helden. In demselben Roman wird auch nach einer alten Handschrift die Geschichte des Meretlein erzählt, jenes unglücklichen Kindes, das nicht beten konnte und dafür von einem gefühllosen Prügelpädagogen zu Tode gequält wurde.

5. Alte Chroniken.

Alte Chroniken sind schon öfter in Novellen und Romanen fingiert worden. Brentanos Fragment „Aus der Chronika eines fahrenden Schülers“ (1818) ist wahrscheinlich

das erste Beispiel einer Erzählung, die angeblich aus einer alten Chronik geschöpft ist und deren Form zu wahren sucht. August Hagen schrieb „Morica, das sind Nürnbergische Novellen aus alter Zeit. Nach einer Handschrift des 16. Jahrhunderts“ (1829). Diese Erzählungen waren allerdings weniger auf Täuschung angelegt als J. W. Meinholds „Bernsteinherz“ (1843) und „Klosterherz“ (1847), die von vielen als echte alte Chroniken angesehen wurden.⁴⁾ Im Gegensatz zu diesen hat Th. Fontane seine „Grete Minde“ (1880) einer wirklichen Chronik nach erzählt.

Auch in Frankreich finden wir solche Nachahmungen so bei Stendhal (in seiner Novelle „San Francesco a Ripa“) und bei Balzac („Contes drôlatiques“).

* * *

Otto Ludwig unterscheidet in seinen „Epischen Studien“ in bezug auf die Formen der Erzählung selbst: a) die eigentliche Erzählung; wie man im gewöhnlichen Leben zu erzählen pflegt. Man muß voraussetzen, daß der Erzähler seinen Gegenstand entweder ganz oder teilweise selbst erlebt, oder daß er ihn aus fremder Hand hat; er referiert und muß sich wohl hüten, Dinge zu detaillieren, die er weder selbst erlebt noch von einem anderen erfahren haben kann, z. B. die unbelauschten letzten Augenblicke eines Menschen und dergleichen. Hat er die Geschichte selbst erlebt, so wird er entweder selbst der Held derselben gewesen sein oder doch dem Helden direkt oder indirekt zeitweilig oder stets nahe gestanden haben, d. h. entweder er selbst oder sein Gewährsmann oder seine Gewährsmänner. Der Erzähler wird sein Wissen um die Sache motivieren müssen. Er wird in der Regel in medias res anfangen, doch kann er das früher Geschehene als Erläuterung an der Stelle, die dessen bedarf, beibringen. Dabei hat er das Gesetz der Erinnerung zu seiner Regel. Also kann er, wenn es die Assoziation der Ideen erlaubt, Abstecher machen; doch müssen diese Abstecher nicht seinem Plan fremd sein, im Gegen-

⁴⁾ Levin Schücking war der erste, der Meinhold in der „Allgemeinen Zeitung“ (Augsburg, 17. Dezember 1843, 26. Februar 1844) aus kleinen historischen Irrtümern nachwies, daß die „Bernsteinherz“ keine wirkliche Chronik, sondern eine Dichtung sei.

teil müssen sie ihm dienen als Kunstmittel, wo sie dann so unabsichtlich und natürlich erscheinen können, als sie absichtlich und gemacht sind. In der Darstellung innerer Entwicklungen, allmählichen Werdens, in alledem, worin der Verstand besonders mittätig ist, hat diese Art zu erzählen den Vorteil; aber eben wegen der ihr möglichen Stetigkeit läuft sie Gefahr, den Leser durch Spannung oder Einförmigkeit zu ermüden, d. h. peinlich oder aber langweilig zu werden.

In Hinsicht auf Unterhaltung ist b) die szenische Erzählung im Vorteile. Der so Erzählende erlebt die Geschichte und läßt sie den Leser mit erleben. Er braucht nicht zu motivieren, wie er dazu kommt, zu wissen, was er erzählt. Hier ist die Kunstmäßigkeit bemerklicher. Er hat viele Prozeduren mit dem Dramatiker gemein, er muß seinen Vorgang in Ort und Zeit sammeln, ja er arbeitet auf eigentliche theatrale Effekte hin. Bei dem Erzählen ad a ist das Medium der Mitteilung lediglich das Ohr, hier aber wird gewissermaßen durch das Ohr dem Auge mitgeteilt; der Leser erfährt nicht abstrakt die Sache, sondern sie wird ihm vor das innere Auge gestellt. Natürlich ist es, daß diese Darstellung eine mehr äußerliche sein wird als jene. Der Erzähler bedient sich aller der mimischen Mittel, durch welche der Dramatiker seinen Vorgang vor das äußere Auge und Ohr des Zuschauers stellt, um den Leser zu einer Art Zuschauer und Zuhörer zu machen, der seine Gestalten sieht und ihre Reden hört, aber mittelst des inneren Sinnes. Er bedient sich sogar der Lizenzen des Dramatikers, z. B. durch die Reden der Gestalten die Vorgeschichte oder Stücke derselben exponieren zu lassen, anstatt sie selbst zu exponieren. Diese Art der Erzählung setzt die Existenz des eigentlichen Dramas voraus; Leute, die davon nichts wüßten, würden sich in dieser Art der Erzählung nicht zu orientieren wissen. Diese Art der Erzählung hat vor der eigentlichen wie vor dem eigentlichen Drama, von welchen beiden sie eine Mischgattung ist, erheblich viel voraus. Sie kann einem weit verwickelteren Plane, einer weit reicheren und mannigfaltigeren Komposition gerecht werden und bei größerer Länge der Ermüdung weit leichter vorbauen, als die Erzählung unter a und als das Drama. Sie kann Kühner sein als beide und hat vor dem eigentlichen

Drama noch das voraus, daß der Autor keiner Mittelsperson und keiner äußeren Anstalten und Apparate bedarf. Er baut sich sein Theater, er malt sich seine Dekorationen, er bläst seine Blitze selbst, er ist sein eigener Theatermeister, und keine Schwierigkeit legt ihm ungefüges reales Baumaterial in den Weg, er muß kein Gewicht, keine Reibung usw. von Körpern berechnen, um sie zu überwinden; er braucht keine fremden Hände zu seinem Bau; und so rasch und ungehindert er wie ein Zauberer entstehen und da sein läßt, was er will, so rasch weiß er es zu entfernen und andern Platz zu machen. Neben ihm steht weder der Kontrolleur mit der Uhr noch der mit dem Maßstabe, er ist unumschränkter Herr über Ort und Zeit. Er schafft sich seine Schauspieler selbst, in denen nichts Selbständiges, nichts Individuelles, das der Maske und den übrigen Absichten des Dichters widerspräche. Er schafft sich Schauspieler, die nur sich selbst zu spielen brauchen, und dies ihr ganzes Selbst schafft er genau ebenso, wie er es braucht. Sein Publikum kommt nicht, um sich selbst zu zeigen oder für sich seine eigene Komödie außer der seinen zu spielen, noch anzusehen, kein Operngucker entführt ihm dessen Aufmerksamkeit, sein Publikum zerstreut sich nicht gegenseitig. Kommt ihm nicht die der seinen vereinte Kraft eines großen Mitdarstellers zu Hilfe, so kann ihm auch kein schlechter seine Sache verderben, und er braucht seinen Beifall mit keinem andern Menschen zu teilen. Er kann, was der Gedanke kann, seiner Darstellung kommt keine reale Beschränkung in den Weg; für seine Szene gibt es keine physische Unmöglichkeit; er kann, was die Natur kann und was der Geist. Ihm steht eine Musik zu Gebote, gegen welche alle reale Musik plump und schwer, wie der Körper gegen die Seele gehalten.

Die Erzählung nach a erzählt in der Regel die Dinge in derselben Reihenfolge, in der sie geschehen sind, zuweilen schaltet der Erzähler etwas Frühergeschehenes ein, das Vorhergehende oder auch das Nächstkommende zu erklären. Immer aber ist es der Erzähler, der zu seiner Bequemlichkeit oder um des Verständnisses willen dergleichen tut. Der Erzähler stellt sich und sein Erzählen zugleich mit dar; er muß zugleich seine Erzählung beglaubigen. Hier ein episches Medium, mache es sich nun mehr oder weniger bemerklich. Bei b dagegen fällt

dieses Medium, als dargestelltes, völlig weg; b erzählt nicht nach der Reihenfolge, sondern die Gesichtspunkte der Spannung des Effektes, der idealen Bedeutung (kontrastierende Parodie) bestimmen die Ordnung. b verfährt weit mehr indirekt als a; bei seinen Arrangements gibt der Erzähler nie einen Grund, warum in dieser Folge? wozu diese Szene? woher er dies weiß und dies. Das alles bis auf die letzte Frage muß der Vorgang selbst beantworten. a muß die letzte wie alle diese Fragen direkt erledigen. b braucht es nicht, denn hier erzählt die Geschichte sozusagen sich selbst, der Gegenstand konterfeit sich selbst wie eine Photographie. Bei a ist die historische Glaublichkeit, der Kredit des Erzählers ein Hauptpunkt; seine Geschichte muß überall bewiesen werden, bei b dominiert nur die ästhetische Zweckmäßigkeit.

Nun existiert noch eine dritte Art c, welche aus der von a und b zusammengesetzt ist und die Vorteile beider vereinigen kann, die *psychologische Entwicklung*, überhaupt die stete Darstellung innerer und äußerer Vorgänge, die Kausalität des Verstandes, die lyrische Innigkeit des Gemüths, auch die Gedrängtheit von a mit der detaillierten Mimik, charakteristischen Ausmalung der äußeren Erscheinung und dem erfrischenden Springen der freien Phantasie von b. Diese Art fügt den Reiz des Problematischen zu dem des genauen Durchschauens von Personen und begebenheitlichen Zusammenhängen, sie mischt nach Absicht des Erzählers Handlung in Begebenheit, das Leben des Geistes und der Natur, das Subjektive und Objektive im Gehalt und in der Form, sie erzählt eins, das andere läßt sie den Leser miterleben, wie es dem Zwecke dient. Erfüllt der Erzähler die ihm gestellte Aufgabe, zu unterhalten, so kann er belehren, erheben, bewegen, bilden, bauen und zerstören, gute Triebe zu stärken, schlechte zu schwächen suchen, raten, warnen, kurz alles, was und wie er will.⁵⁾

Das Amt der Erzählung einer in der Handlung interessierten Person zu übertragen, ist schwierig. Zunächst muß der Dichter streben, den Bericht der Person in einer passenden Weise einzuführen. Unpassend ist fast immer die *L ä n g e r e*

⁵⁾ Otto Ludwig, 6. Band, S. 304—307.

mündliche Erzählung, unpassend, weil wir recht gut wissen, daß ein längerer mündlicher Bericht (der in manchen Romanen viele Bogen einnimmt) sowohl dem Erzähler wie dem Zuhörer unbehaglich wird. Ferner hat der Dichter stets die Individualität der erzählenden Person zu berücksichtigen, seine Freiheit ist mithin verloren. Die Forderung der Objektivität ist schwer zu erfüllen. Denn die Erinnerung der vergangenen Zeiten, der Eindruck, den freud- oder leidvolle Ereignisse in der Seele des Erzählers zurückgelassen haben, wird wieder lebendig. Alte Wunden bluten von neuem, heitere Bilder frischen sich auf, und so muß die Stimmung des Erzählers manchmal eine lyrische werden. Auch wird er nicht unterlassen können, das Fazit seiner Lebens-Erfahrungen, in allgemeine Sätze gekleidet, den Zuhörern zum Besten zu geben. So haben wir denn auch die sechsseitige Trostrede, die in „Paul und Virginie“ der alte Mann dem verzweifelnden Paul hält, lediglich der Erzählform zu verdanken. Denn die Individualität ist allzu mächtig, sie bricht sich Bahn auch gegen den Willen des Dichters. Würde sie ganz in den Hintergrund gedrängt, zwänge der Dichter den Quasi-Autobiographen in die Grenzen der Objektivität, so würde die Dichtung den Reiz der Natürlichkeit verlieren. Oder läßt sich ein Mensch denken, der teilnahmslos seine bedeutenden Erlebnisse einem weiten Zuhörerkreise erzählt?

Noch andere Bedenken hat diese Erzählform. Der Erzähler kann nur das berichten, was ihm selbst begegnet ist, und nur solche Ereignisse, denen er als Zuschauer beigewohnt hat. Alles also, was außerhalb seines Gesicht- und Gehörkreises vor sich geht, kann er nur durch andere berichten lassen oder es später erst dann erzählen, wenn es zu seiner Kenntnis gekommen.

„In dieser Erzählungsweise,“ sagt Auerbach,⁶⁾ „kann die Figur eines Helden nicht leicht plastisch werden, der Gesichtskreis erweitert sich nicht derart, daß Dichter und Publikum mehr sehen, erkennen und erleben, als der Held selbst. Es zeigt sich auch am Schlusse, daß wir notwendig in verschiedene Situationen eingeweiht werden müssen, die sich dem Auge des Helden entziehen.“

⁶⁾ Goethe und die Erzählungskunst. S. 25.
Der Roman.

Manchmal passieren dem Dichter in dieser Beziehung allerhand komische Menschlichkeiten. So erzählt z. B. Kellers Held in seiner Selbstbiographie, er habe an seine Mutter einen Brief geschrieben wegen der Wahl eines Standes. Natürlich kann Heinrich nun nicht wissen, was seine Mutter mit dem Briefe anfängt, und doch erzählt er in höchst naiver Weise lang und breit, sie sei mit dem Briefe zu diesem und jenem gegangen, und die guten Ratschläge, die seine Mutter von den alten weisen Herren bekam, teilt er nicht so mit, als habe seine Mutter ihm sie wiedererzählt, sondern als wenn er selbst dabei gewesen wäre.

Welche Unnatürlichkeiten, ja Widersinnigkeiten die mündliche Erzählung im Gefolge haben kann, geht aus folgenden Beispielen hervor. Die rührende Geschichte von Paul und Virginie wird bekanntlich von einem alten Manne einem Fremden vorgetragen. Nun kommt in der Erzählung auch ein Brief vor, den Virginie an Paul schreibt, und der alte Mann führt ihn folgendermaßen an:

Dieser Brief schilderte ihre Lage und ihren Charakter so gut, daß ich ihn fast wörtlich im Gedächtnis behalten habe.

Er hat ihn allerdings sehr wörtlich im Gedächtnis behalten! Erst kommt die etikettenmäßige Anrede, dann eine drei Seiten lange Herzensergießung, ferner der ordnungsmäßige Schluß und endlich gar noch ein Postskriptum. Nicht besser in Fieldings „Andrews“, wo auch eine alte Dame mehrere Briefe wörtlich auswendig behalten hat. Mit entzückender Wahrhaftigkeit und Genauigkeit erzählt sie den Zuhörern frischweg den Inhalt eines ganzen Briefes mit folgendem Schluß:

Madame

avec tout le respect in der Welt

Ihr serviteur très humble et tout dévoué

Bellannine.

Es geht doch nichts über ein so treffliches Gedächtnis!

Wenn dagegen in „Ssanin“ von M. Arzymbaschew⁷⁾ ein Selbstmörder nur folgende Zeilen hinterläßt: „Wozu soll

⁷⁾ Deutsch von E. Wiebeck. Berlin, Hermann Seemanns Nachfolger, 1909. S. 324.

ich leben, wenn ich nicht weiß, wie ich leben soll? Solche Leute, wie ich, können der Menschheit kein Glück bringen“, so kann jemand diese wenigen Zeilen wohl behalten, und es war deshalb nicht nötig, Rjasanzew sagen zu lassen, er habe den Brief in sein Taschenbuch abgeschrieben.

In G. Kellers „Grünem Heinrich“ beruht die Jugendgeschichte auf handschriftlichen Aufzeichnungen des Helden. In der ersten Fassung sind dies von den 1694 Textseiten 935. Das „eingebundene Manuskript“ soll ein „mäßiges Büchlein“ gewesen sein, wie auf Seite 90 versichert wird. Das kann mit den 935 Seiten nicht gut in Einklang gebracht werden, und wenn auch in der zweiten Fassung die Jugendgeschichte stark verkürzt ist und das „Schreibebuch“, das sie enthält, nur noch 490 Druckseiten des Textes umfaßt, so muß dies als Manuskriptband doch noch einen anständigen Umfang gehabt haben.

Auch manche andere Dichter lassen ihren Held oder ihre Heldin selbst ihre Erlebnisse mündlich oder schriftlich erzählen. So gibt Heinrich Sohnrey vor, Grete Lenz (in seinem gleichnamigen Werk), die er zufällig kennen lernte und für die er sich interessierte, habe ihm ihre Vergangenheit schriftlich geschildert. Aber wenn eine solche Niederschrift mehr als 400 Druckseiten einnimmt, so überkommt den Leser denn doch ein Zweifel an der Richtigkeit dieser Angabe. Da wäre es doch wohl besser zu sagen: „Grete Lenz hat mir ihre Vergangenheit erzählt; sie hat manches davon zu Papier gebracht und bei späteren Gelegenheiten hat sie mir noch vieles ausführlicher geschildert. Aus all diesen Mitteilungen ist dann das vorliegende Werk entstanden.“ Das würde jedenfalls viel glaubhafter klingen und auch den Anteil erkennen lassen, den der Verfasser doch sicher an der Ausarbeitung gehabt hat, selbst wenn ihm noch soviel schriftliches Material zur Verfügung gestellt wurde.

Die Manuskriptfiktion findet sich schon im „Don Quixote“ und später bei Wieland („Hexameron von Rosenhain“), Jean Paul („Hesperus“), Clemens Brentano („Godwi“) usw.

6. Briefe.

In der Stormschen Novelle „Kenate“ ist die Geschichte des Pastors Josias in seinen eigenen Memoiren bis zu einem

gewissen Punkte erzählt. Über das Ende sind wir noch im Unklaren. Am Schlusse aber wird das Dunkel über den weiteren Verlauf der Lebensschicksale des Helden durch einen längeren Brief gelichtet, der sich in den Nachlasspapieren eines längst Verstorbenen befindet und vom Dichter zufällig aufgefunden wird.

Briefe im Roman sind besonders deswegen beliebt, weil sich hier, ähnlich wie in Einlagen aus einem Tagebuch, Gelegenheit zu Betrachtungen mancherlei Art bietet. Auch kann durch Briefe der Charakter der betreffenden Person mit psychologischen Feinheiten dargelegt werden, die in einer anderen Form nicht gut möglich sind.

Der von Richardson geschaffene Briefroman wurde bei den Romantikern von Tieck in seinem „William Lovell“, von Arnim in „Hollins Liebesleben“ und von Brentano im ersten Teil seines „Godwi“ nachgeahmt.

Briefe von 100 Seiten Briefpapier schreibt man heutzutage wohl kaum noch, und doch läßt Wilhelm Jensen den Helden des Romans „Die Namenlosen“ einen solchen schreiben, weil er ihn eben als sein Sprachrohr benutzen will.⁸⁾

E. F. Meyer wandte die Briefform nur sehr spärlich an, Gottfried Keller dagegen häufiger, Heyse in den Novellen „Die beiden Schwestern“ und „Unheilbar.“

Ganze Romane und Novellen in Briefen waren früher nicht selten. Kleine Geschichten lassen sich in dieser Form zuweilen recht gut erzählen, aber bei größeren Romanen kann die Briefform wohl kaum Anwendung finden, ohne den Eindruck des Natürlichen empfindlich zu beeinträchtigen. Oder welchen Eindruck macht es, wenn Richardson, der diese Form zuerst einführte, die Schicksale Clarissas in 537 keineswegs kurzen Briefen erzählt!

Dem Leser unserer Zeit ist es in der That unverständlich, wie der Dichter eine so unpraktische Erzählform in so ausgedehnter Weise anwenden konnte. Die Geschichte Clarissas umfaßt einen Zeitraum von 293 Tagen. In dieser Zeit

⁸⁾ Th. v. Sosnosky: Technische Fehlgriffe in Romanen. Gegenwart. 1907. Nr. 18. S. 280.

schreibt Lovelace 153 Briefe von zusammen 1627 Seiten; Clarissa 144 Briefe von 1467 Seiten Inhalt. Das macht, wenn wir annehmen, daß jeder ein um den anderen Tag einen Brief geschrieben, für jede Person auf den Tag ein Pensum von etwa 20 Druckseiten! Dazu gehört nicht allein Schreibseligkeit, Zeit, Geduld, sondern auch ein ruhiges Gemüt. Ein Brief umfaßt 72 Seiten, ein anderer 42. Außerdem finden wir acht Briefe von 30—40, 33 von 20—30, 128 von 10—20 Seiten. Die Ungeheuerlichkeit liegt am Tage.

Ein kleineres, eng abgegrenztes Ereignis läßt sich recht gut in Briefen erzählen, aber ein umfangreicher Roman erfordert eine andere Form. Man muß auch berücksichtigen, daß das Brieffschreiben heutzutage nicht mehr so in der Mode ist, wie im 17. und 18., ja noch im Anfang des 19. Jahrhunderts. Freilich hat die Briefform einige unleugbare Vorzüge. Der Dichter kann durch Briefe die Tiefen der Seele weit mehr offen decken, viel feiner motivieren, als durch jedes andere Mittel. Die Briefform, die von Jean-Jacques Rousseau in der „Nouvelle Héloïse“ angewendet wurde, war als die absolut subjektive die einzig mögliche Darstellungsform für „Werthers Leiden“, den Roman, in dem die reine und absolute Subjektivität waltet. Schwerlich hätte Goethe in diesem Werk ein so meisterhaftes Seelengemälde schaffen können, wenn er nicht die Briefform gewählt hätte. Andererseits aber begibt sich der Dichter durch Anwendung dieser Form „der wirksamen Motive, daß wir sehen und erfahren, wie der Held in den Augen anderer erscheint; auch die gegebene Welt sehen wir nicht in verschiedenen Betrachtungsweisen, sondern immer nur, wie sie dem Schreibenden erscheint“.⁹⁾

So dürfte Erich Schmidt¹⁰⁾ beizustimmen sein, wenn er sagt: „Die Briefform taugt nicht für jeden Roman, sondern nur für bestimmte Charaktere und Situationen. Wo es darauf ankommt, uns die Tiefen inneren Lebens bloßzulegen und feines psychologisches Detail zu geben, ist sie sehr am Platze. Sie eignet nicht Romanen, welche das unruhige Handeln einer bewegten Zeit, kühne Taten, ein an drama-

⁹⁾ Auerbach, a. a. O., S. 18.

¹⁰⁾ Richardson, Rousseau und Goethe. Jena, Ed. Frommann, 1875. S. 78.

tischen Wechselfällen reiches Leben vorführen sollen“. Ein in der Welt herumgeworfener Mensch besitzt schwerlich soviel Geduld, die Lage so ausführlich darzustellen, wie die Gesetze der epischen Dichtkunst es erfordern. Oder ist wohl jemand imstande, kurz nach einem erlebten erschütternden Ereignisse es mit all der Kunst auszumalen, die der Roman erfordert?

Den Gefahren und Mängeln der Briefftechnik, die Blankenburg¹¹⁾ mehrfach hervorhebt und tadelt und die von den Verfassern von Briefromanen mit fortlaufenden Briefreihen kaum ganz vermieden werden konnten, ist Goethe im „Werther“ zuerst ausgewichen, indem er in die Briefe erzählende Stücke einschob. In diesen konnte mitgeteilt werden, was für das Verständnis des Lesers notwendig war, in den Briefen des Romans selbst aber unnatürlich erscheinen mußte.¹²⁾

Heinse bringt in „Laidion“ noch einen reinen Briefroman in der Form Richardson, Rousseaus und ihrer vielen Nachahmer. Der „Ardinghello“ dagegen bedeutet einen Fortschritt; Heinse ist mit ihm den Winken Blankenburgs und dem Beispiel des „Werther“ gefolgt; er verbindet Briefe mit eingeschobenen erzählenden Partien.¹³⁾

Eine Einflechtung der Briefform in die einfach berichtende kann zuweilen von guter Wirkung sein. E. von Dinklage hat in den „Tollen Geschichten“ einen schönen Beweis davon geliefert.

Wenn aber die Briefform nun einmal angewandt werden soll, so muß man verlangen, daß kein Brief überflüssig sei, daß in keinem Briefe Unnötiges gemeldet werde und daß der Ton stets dem Charakter des Brieffschreibers angemessen sei.

7. Die Rahmenerzählung.

Unter *Rahmenerzählung*¹⁴⁾ versteht man mehrere oder sogar viele Erzählungen, die durch einen Rahmen,

¹¹⁾ Versuch über den Roman. S. 285, 297—301, 520, 521.

¹²⁾ Riemann, a. a. O., S. 106.

¹³⁾ Dr. Edmund Rieß, a. a. O., S. 30.

¹⁴⁾ Moritz Goldstein: Die Technik der zyklischen Rahmenerzählungen Deutschlands. Von Goethe bis Hoffmann. Dissertation. Berlin 1906. — Hans Bracher: Rahmenerzählung und Verwandtes bei

d. h. eine oft an und für sich ganz unbedeutende Handlung eingeschlossen sind. Diese Form kommt schon im Orient vor, wo das Erzählen von Märchen und Geschichten seit alter Zeit sehr beliebt ist.

Die einfachste und nächstliegende Erfindung, um eine Anzahl Geschichten, Fabeln und dergleichen zu einer Art von Einheit zu fügen, ist die, daß das Erzählen unter der Fiktion einer Belehrung erfolgt. Diese Einkleidung findet sich bereits in der indischen Fabelsammlung „Hitopadesa“ („Heilsame Belehrung“) ¹⁵⁾. Ein König will seine Söhne in die Weisheit des Lebens und der Regierung einführen lassen; ein Weiser unterzieht sich der Aufgabe und erzählt seinen Schülern Fabeln, in vier Gruppen vereinigt, deren jede eine bestimmte Seite menschlicher Beziehungen beleuchtet. Am Ende sind die Königssöhne der Weisheit teilhaftig geworden.

Am bekanntesten wurde die Form durch die berühmte Märchensammlung „Tausend und eine Nacht“, wo die Einkleidung das Werk bis zum Ende beherrscht und eine gewisse Geschlossenheit in das Ganze hineinbringt. Die Vorstellung von der schönen, flugen Dezierstochter Scheherezade, die ihr Leben verwirkt sieht, wenn sie aufhört zu erzählen, ist ganz auf Spannungswirkung berechnet.

Auch in Boccaccios „Decameron“ sind die einzelnen Erzählungen durch einen Rahmen zusammengehalten, ebenso in dem „Heptameron“ der Königin von Navarra. In dem einen ist es die Pest, in dem andern eine Überschwemmung, die eine Gesellschaft an einem bestimmten Orte festhält, so daß man beschließt, sich zum Zeitvertreib Geschichten zu erzählen. Der Rahmen ist allerdings nicht künstlerisch ausgestaltet, und es fehlt ihm die novellistische Entwicklung. Das Gleiche gilt von den vielen Nachahmungen des „Decameron“ in den verschiedenen Literaturen.

Die deutschen Rahmenerzählungen von Goethe bis E. Th. A. Hoffmann sind zunächst aufzufassen als Versuche, die

G. Keller, C. f. Meyer und Th. Storm. Ein Beitrag zur Technik der Novelle. (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, herausgegeben von Prof. Dr. Oskar f. Walzel. Neue Folge, 3. Heft.) Leipzig, H. Haessel, 1909.

¹⁵⁾ Deutsch von Max Müller. 1844.

alte Novellenkunst wieder aufleben zu lassen. Goethe eröffnet den Reigen mit seinen „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten.“ Er bildete die Form des „Decameron“ nach, ohne auf sie Gewicht zu legen. Es war ihm mehr um die Gelegenheit zu tun, sich theoretisch über die Novelle auszusprechen. So gibt er denn im Rahmengespräch, das der Procuratornovelle vorangeht, eine Definition der Gattung, die er Novelle nennen möchte, wobei das Negative auf Rechnung der älteren Prosaerzählung zu setzen, das Positive aber auf seine eigene Novellenkunst zu beziehen ist.

Das Beispiel Goethes ahmte Wieland in seinem „Hexameron von Rosenhain“ (1805) nach. Tieck vereinigte eine Anzahl Märchen, Erzählungen, Schauspiele und Novellen durch ein ziemlich loses Band in seinem „Phantasmus“ (1812—1816). Die Personen der Einfleidung ergehen sich in langen theoretisierenden Gesprächen, aus denen meist der Ästhetiker herauspricht. Natürlich kommt dabei die ästhetische Gestaltung zu kurz. Die Absicht, den Rahmen für die Innenerzählung künstlerisch auszunützen, scheint Goethe gar nicht vorgeschwebt zu haben, denn er schließt die Geschichte fragmentarisch ab. Tieck ist bemüht, der Rahmenhandlung noch ein gewisses novellistisches Aussehen zu geben, indem er die Liebeserlebnisse von Friedrich und Adelhaid hineinbringt; im übrigen aber schließt die Geschichte ebenfalls matt und unvorbereitet ab.

Ein viel bewegteres und farbenreicheres Bild zeigt die Umkleidung in den „Serapionsbrüdern“ von E. Th. A. Hoffmann. Hier ist schon mehr wirkliches Leben; die Menschen sind von Fleisch und Blut, nicht bloß luftige Schemen wie bei Tieck. Aber auch Hoffmann macht den Rahmen zum Exerzierfeld seiner ästhetischen Theorien; allerdings wirkt die subjektive, mit Selbstironie durchsetzte Vortragsweise dieser seiner Ansichten über Kunstwerke weniger unkünstlerisch als der strenge Ernst bei Tieck.

Auch Wilhelm Hauff hat in seinen Märchen Rahmen angewandt, und z. B. im „Scheich von Alexandria“ auch stoffliche Beziehungen zwischen dem Rahmen und den Innenerzählungen angewandt, wie es ähnlich schon Wieland in der letzten Novelle seines „Hexameron von Rosenhain“ getan hatte.

Gottfried Kellers Rahmenzyklen „Züricher Novellen“ und „Das Sinngedicht“ sind die letzten Glieder der Kette von Rahmenerzählungen, die eine Vielheit von Erzählmotiven in eine Fiktion einschließen.¹⁶⁾ In beiden Werken finden wir eine grundlegende, das Ganze beherrschende Novellenhandlung. Die Binnengeschichten sind zumeist im Hinblick auf die Rahmenhandlung erfunden. Sie passen sich inhaltlich der leitenden Idee des Ganzen an. Sie bringen eine Fülle teils verzögernder, teils handlungsfördernder Elemente in die Hauptgeschichte hinein. Formal allerdings sind sie trotz ihrer Stellung zur Hauptidee vielfach ganz selbständig.

Es gibt noch andere Arten der einfachen Umrahmung einer Novelle. Der Dichter benutzt sie lediglich als eine passende Vortragsweise. Er möchte z. B. eine Begebenheit als Selbsterlebnis vortragen, weil der Ich = Vortrag ihm am geeignetsten erscheint, gewisse Seelenstimmungen wiederzugeben. Nun wird er eingangs eine Situation schildern und in dieser einen Erzähler auftreten lassen, der von den Dingen zu berichten weiß. Oder es scheint ihm wünschenswert, Menschen der Vergangenheit von ihren eigenen Schicksalen erzählen zu lassen, und zwar so, daß gleichzeitig die Gegenwart ihr Licht auf diese Vorgänge wirft. Dann greift er zur *Manuskriptfiktion*, d. h. er gibt vor, eine alte Handschrift gefunden zu haben, in der ein längst Verstorbener seine Erlebnisse aufgeschrieben habe. Diese Annahme kann ähnlich wirksam gemacht werden wie die eines mündlich vortragenden Erzählers.¹⁷⁾

¹⁶⁾ Eingehender handelt darüber Hans Bracher, a. a. O., S. 16 bis 45.

¹⁷⁾ Auch über diese beiden Arten handelt eingehender Hans Bracher in seinem angeführten Werke.