



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Der Roman**

**Keiter, Heinrich  
Kellen, Tony**

**Essen, 1908**

V. Der Bau der Handlung

**urn:nbn:de:hbz:466:1-34214**

## V.

# 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 Kunstwerkes und unterscheidet den Roman (abgesehen von anderen Punkten) von der Biographie.

Die Handlung des Romans soll durch eine natürliche Entwicklung, Verwicklung und Lösung ein fortschreitendes Interesse gewähren. Sie besteht entweder aus einer einzigen Begebenheit oder aus einer Reihe solcher, die durch die Idee und den Helden zu einem organischen Ganzen verbunden werden. Eine einzelne Tat aber kann den Inhalt des Romans nicht bilden, weil das dem Wesen der epischen Dichtung widerstreben würde.

Die Tatsachen werden in einem Roman anfänglich zusammenhanglos erscheinen, späterhin aber als notwendige Glieder einer sich eigentümlich gestaltenden Begebenheit erkannt werden. Blickt man zurück, sieht man den Zusammenhang: „man sucht und findet die vielen Motive, die von innen und außen wirkten und auf andere Motive und Ursachen zurückweisen; sie erscheint so als Wirkung, als ein Gegebenes; man blickt vorwärts und erkennt sie als Ursache einer Vielheit von Wirkungen, die mit dem Beabsichtigten, dem Willen, nur sehr mittelbar zusammenhängen“.<sup>1)</sup> „Eine freie Handlung fängt an mit einem Machtspruche der Willkür, der, wenn er auf äußere Zufälligkeiten gerichtet ist, Absicht genannt wird, und sie

---

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

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 notwendig 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 Teil einer anderen noch größeren“.<sup>2)</sup>

Nach Vischer sind Handlungen, „die sehr nachdrücklich den Charakter tragen, daß sie den Faden des Gegebenen revolutionär durchschneiden, keine epischen Stoffe“. Überall aber, wo die Umstände auf den Helden wirken und dieser gegen ihren Einfluß ankämpfen muß oder vielleicht nur schwach ankämpfen kann, haben wir es mit einer echt epischen Begebenheit zu tun.

Wir können etwa folgende Arten des Aufbaues in Erzählungen unterscheiden:

1. Es bildet ein einzelner Charakter den Mittelpunkt. Seine Erlebnisse werden berichtet. Seine Person ist es, die mehrere, oft durch Zeit und Raum von einander getrennte Handlungen verbindet.

2. Es kann auch eine Behandlung oder Begebenheit, die die Beziehungen zwischen mehreren oder einer größeren Anzahl Personen herstellt, den Kern einer Erzählung bilden. Dann geht der Dichter nicht beständig mit dem einen Helden, sondern er berichtet abwechselnd, bald von dem einen, bald von dem andern und führt sie dann zuletzt zusammen.

3. Der dritten Art liegt gewöhnlich eine der beiden erster zugrunde; diese Grundlage wird aber durch Einschreibungen, Abschweifungen usw. so entstellt, daß man dafür eine eigene Kategorie bilden muß. Diese letztere Art wird besonders im humoristischen Roman gepflegt, der gerade durch die Kompositionslosigkeit, die freilich oft nur eine scheinbare ist, bestimmte Wirkungen erstrebt.<sup>3)</sup>

Der Gang der Erzählung muß entweder analytisch oder synthetisch sein, d. h. eine Geschichte liegt entweder ihren

<sup>2)</sup> Kr. v. Schlegels Werke III, 92.

<sup>3)</sup> Dr. R. Müller-Ems, a. a. D. S. 31 f.

Hauptbedingungen nach vor dem Anfang der Erzählung oder so, daß in dieser selbst nur eigentlich die Lösung vorgeht, oder wir sehen aus Gegebenem erst die Verwicklung entstehen und dann sich lösen.

Beide Arten können sich in einer dritten vereinigen, so daß die Erzählung wie eine der erstbezeichneten Art beginnt und nachdem hierdurch eine Spannung bewirkt ist, wie in der zweiten Gattung von vorn angefangen wird.<sup>4)</sup>

Dem Romandichter ist v i e l R a u m ein wesentliches Erfordernis, doch soll auch in einem umfangreichen Roman die Handlung ü b e r s i c h t l i c h bleiben.

Dies erreicht der Dichter zunächst dadurch, daß er alles ausscheidet, was nicht zur eigentlichen Handlung gehört. In manchen Romanen wird einer Nebenhandlung so viel Spielraum gelassen, daß sie die Haupthandlung überwuchert. Nehmen wir z. B. Brachvogels Roman „Friedemann Bach“. Es geht sowohl aus dem Titel als auch aus der Handlung des Ganzen hervor, daß Friedemann der Held sein soll. Wenn dies nun aber der Fall, wie will es der Dichter rechtfertigen, daß er den Schicksalen Brühls und des Dresdener Hofes so viel Raum geschenkt hat? 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 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 denen er die Hauptperson kaum herausfinden kann, weil sie keine Abzeichen trägt. In Waldaus Roman „Nach der Natur“ ist der zweite Band durchaus überflüssig. Mit ganz wenig Änderungen schließt der dritte Band sich unmittelbar an den ersten. Würde denn der Dichter nicht, daß er dadurch den Leser von den Hauptpersonen ablenkte?

<sup>4)</sup> Otto Ludwig, 6. Band, S. 234 f.

übersichtlichkeit wird zweitens erreicht durch Einteilung der Handlung in Anfang, Mitte und Ende.

Anfang nennt Aristoteles dasjenige, was selbst nicht mit Notwendigkeit 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 hier genügen, daß der Anfang (die Exposition) alles enthalten muß, was zum Verständnisse des Folgenden nötig ist. Aber die Exposition darf nicht eine bloße Aneinanderreihung von Szenen sein, aus denen das Gemüt der Personen erkannt werden kann, sondern jede Szene muß einen Teil der Handlung bilden.

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.

In der Exposition finden sich die Keime kommender Verwicklungen und Konflikte. In Eliots Roman „Die Mühle am Floß“ sehen wir schon bei der Jugendgeschichte der Hauptpersonen voraus, in welche Stellung diese einst zu einander geraten werden. Tom ist der geschworene Feind des verwachsenen Philipp, Gretchen hingegen ist ihm mitleidig zugetan. Lucie und Gretchen zeigen sich als innige Freundinnen; zwischen Tom und Gretchen aber bemerken wir einen Gegensatz, der sich später auf das schärfste herauskehrt. Ebenso in Spielhagens „In Reih' und Glied“. Die Personen der Exposition: Leo, Walter, Silvia, Eva kommen später noch häufig in folgenschwere Verührung. Unterläßt es aber der Dichter, auf solche Weise in der Exposition die zukünftigen Begebenheiten vorzubereiten, so ist die ganze Einleitung ein sehr überflüssiges Ding, so ist überhaupt der Zusammenhang des Ganzen zerrissen.

„Die Mitte,“ sagt der Stagirit ferner, „ist das, was selbst nach einem anderen und nach dem ein anderes folgt.“ Die in der Exposition gelegten Keime gehen auf, neue Personen treten zwischen die Neigungen und Pläne der schon vorhandenen; den im Fluß begriffenen Begebenheiten gesellen sich noch weitere 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 Konflikt 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 imstande ist. Dann wird manchem armen Teufel, der den Tod durchaus nicht verdient hat, ohne weiteres der Hals abgeschnitten, oder er tut einen unglücklichen Fall, oder ein Naturereignis bringt ihn ums Leben. Dem Dichter stehen ja alle Todeswerkzeuge zur Verfügung, und manche Schriftsteller arbeiten damit, daß das Blut stromweise fließt.

„Das Ende ist das, was selbst naturgemäß nach einem andern folgt, mit Notwendigkeit 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 Umwälzung ist vollzogen. Eben deshalb muß der Schluß alles enthalten, was man wissen muß oder was doch ein verständiger Leser mit einiger Sicherheit erraten kann. Der Schluß soll auch keine weitere Fortsetzung der erzählten Begebenheit zulassen. Hauff hat seinem „Lichtenstein“ noch ein Stückchen angehängt, das durchaus unnötig ist. Georg hat seine Braut, der Herzog sein Land — war es nun nötig, noch eine Episode aus dem Leben Ulrichs anzuhängen?

Da der Roman ebensosehr Darstellung der Entwicklung als rückblickende Erzählung des Lebensgeschickes ist, so wird er dort seinen Abschluß finden, wo das Leben und das dargestellte Geschick oder die innere Entwicklung jenen Höhepunkt erreicht hat, dem alles zustrebt, wo entweder Ruhe des Strebens eintritt oder ein neues Stück zu beginnen hätte. Einen solchen Höhepunkt ergibt bekanntlich häufig die Gründung eines Hausstandes, aber auch die Wahl eines Berufes, die Abwicklung

eines äußeren Schicksals irgend welcher Art, sodann die Vollendung der Ausbildung in der Vorschule des Lebens, die Gewinnung einer festen religiösen Überzeugung und eines dauernden sittlichen und sozialen Haltes, kurz, die Erreichung eines Hafens nach stürmischer Fahrt.

Der Abschluß bietet oft die größten Schwierigkeiten. Offenbar muß das Ziel der Handlung erreicht, das Geschick des Helden und einigermaßen aller Personen, für die uns ein merkliches Interesse eingeflößt worden ist, vollendet, endlich die Idee allseitig entfaltet sein. Eine prosaische Vollständigkeit wird nicht erfordert; im Gegenteil soll noch ein Ausblick in die Zukunft die Einbildungskraft des Lesers beschäftigt halten.<sup>5)</sup>

Natürlich kann der Abschluß auch ein tragischer sein, denn nichts ist törichter, als zu verlangen, daß sich am Schluß alles in Wohlgefallen auflöst.

Für den Schluß sind die den Konflikt lösenden Motive von besonderer Wichtigkeit. Diese Motive sollen stets der Bedeutung des Konflikts 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 Schüchtings „Schloß Dornegge“ nur durch die Laune einer gutmütigen Schauspielerin möglich wird, Dankmar und Eugenie zusammenzubringen! Oder wenn der Dichter, statt den seelischen Konflikt 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 Überschwemmung 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!

Bei der Einteilung in Anfang, Mitte und Ende hat der Dichter darauf zu achten, daß die einzelnen Teile tunlichst im Gleichgewicht stehen. Es muß ein richtiges Verhältnis obwalten. Naturgemäß kommt der Mitte der Schwerpunkt zu.

---

<sup>5)</sup> Gietmann: Poetik. S. 266. — Über die besondere Art, wie Adalbert Stifter seine Novellen schließt, vergleiche Ernst Bertram: Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik. Dortmund, Fr. Wilh. Ruhfus, 1907. S. 52-56.

Anfang und Ende balanzieren. Fehlerhaft wäre es, der Exposition einen zu weiten Raum zuzuwenden. Der Dichter soll nicht weiter ausholen, als unbedingt nötig ist. Holtei tut 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 die Zeit vor seiner Geburt zurückgreifen. Zu ausgedehnt ist auch die Exposition in Eliots „Mühle am Floß“ und in Scotts Romanen, in denen gewöhnlich zu Anfang die historische Situation recht breit ausgemalt wird. In diesen und andern 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 Nuerbach in dem „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 verteilt, so wird auch das Ende den übrigen Teilen das Gleichgewicht halten.

Gleichgewicht muß auch bestehen zwischen der Wirkung und dem Raume, der zur Schilderung der ursächlichen Ereignisse verwandt wird.

Diese Normen für die Einteilung der Handlung hängen auf das innigste zusammen mit dem Gesetze der Kausalität, d. h. der ursächlichen Verbindung der einzelnen Teile untereinander. Jedes Ereignis muß dastehen als ein notwendiges, 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 notwendige Folge aus dem Vorigen herfließen.“<sup>o)</sup> Die Personen bleiben, müssen ja zum größten Teile dieselben bleiben. Jene, die zuerst tätig waren und die Fäden verwickeln halfen, sind später die einzigen, die sie entwirren können. Die

<sup>o)</sup> Humboldt: Goethes Hermann und Dorothea, 72. Kap.

Verwicklung werde weise eingeleitet und die Fäden mögen mit kluger Vorsicht verschlungen werden. Der Dichter verwirre sich nicht selbst in den Fäden — wie wäre sonst eine künstlerische Entwirrung möglich! Im Ganzen sollen 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 Wachstum“ (Gottschall) bildet. Ein jeder Teil 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 folgerichtig, 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 Tat nicht anders hätten fortlaufen können; nur die erste Anlage, auf welche sich das übrige gründet, ist der Willkür des Dichters unterworfen, alles Folgende bestimmt sich lediglich von selbst durch einander.“<sup>7)</sup>

Damit steht nicht im Widerspruch, wenn der Dichter dem Zufall im Roman Spielraum läßt. Im Gegenteil wird in dessen Anwendung der Dichter in keiner Weise beschränkt. Nur muß der Begriff Zufall in bestimmter Weise festgestellt werden. Zufall ist jedes Ereignis, das herbeigebracht wird durch mehrere von einander unabhängige Ursachen, die dem Betroffenen vorläufig unbekannt sind; oder, wie Vischer ihn definiert: „das Ergebnis dunkler Zusammenwirkung unendlicher äußerer Ursachen mit dem menschlichen Willen“. Gegen den Zufall gibt es mithin kein Schutzmittel, aber im Roman soll er nur in bescheidener Form auftreten. Jedenfalls soll er nicht dazu dienen, große Konflikte einzuleiten oder als moderner *deus ex machina* sie zu beenden. Es erweckt ein 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 dem sonst trefflichen Roman „Die Tochter des Kunstretters“ von Ferdinande von Brackel zur Anwendung gebracht. Graf Degental liebt Nora, die Tochter des reichen

<sup>7)</sup> Humboldt: Goethes Hermann und Dorothea, 72. Kap.

Kunstreiters. Beide haben sich verlobt, und die Mutter des Grafen hat sich einverstanden erklärt, weil Nora ja nicht selbst Kunstreiterin, sondern nur die Tochter eines Kunstreiters sei. Nun wird aber Nora durch die schlimme Lage ihres Vaters gezwungen, öffentlich aufzutreten. Sie teilt dies ihrem Verlobten mit und übersendet den Brief zur Weiterbeförderung der Mutter. Diese liest ihn und legt ihn mit verschiedenen Zeitungsblättern, worin über ein neues 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, schiebt er ihn unerbroschen zurück. Degental 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 oder die Folgen eines Ereignisses oder irgend einer Tatsache, eine Erklärung usw. dem Leser vorläufig verschweigen, weil aus dieser Unkenntnis die Spannung entsteht, aber er vermeide es, dem Leser zu sagen, daß er ihm vorläufig etwas verschweigt, wie es z. B. Gese tut:

Er selbst lag noch lange mit offenen Augen und sah sich die Maske des Gefangenen auf dem Ofen an, in Gedanken, die einstweilen sein Geheimnis bleiben mögen. (Kinder der Welt, 1. Bd. S. 23.)

Man kann drei Arten von Spannungswirkungen annehmen:

1. Innere Spannung. Diese ist durch die Motive gegeben. Der Leser wird durch die Leidenschaft mitgerissen, seine Anteilnahme am Schicksal der Personen läßt ihn mit diesen und für diese Furcht und Hoffnung empfinden.

2. Die Spannung, die durch ein Abweichen von der regelmäßigen Chronologie erzielt wird, durch Verschweigen von Geschehenem oder durch Vorwegnehmen künftiger Ereignisse. Hierher gehört auch die vielfach gepflegte Spannungstechnik, die durch das Nebeneinanderlaufen mehrerer Stämme (Hauptpersonen oder Gruppen) bedingt ist, an spannender Stelle abzubrechen und nun einen andern Stamm vorzuschieben.

3. Eine dritte Art der Spannung ist die, wo der Leser bewußt getäuscht wird. Das kann durch wirkliches Nichtwissen der Personen in der Erzählung geschehen; es kann aber auch durch die Darstellung bewirkt werden, indem der Dichter durch unklare, irreleitende Darstellungen das Gegenteil des Geschehenen erraten läßt.<sup>8)</sup>

Die Mittel zur Spannung und Erweiterung der Geschichte lassen unzählige Modifikationen zu. Zumeist geschieht es in der Weise, daß die Erzählung sich bald an die eine, bald an die andere Figur anschließt und wir erst später den ganzen Vorgang übersehen. Oder die Handlung wird uns so geschildert, daß wir das Rätsel sehen, aber nicht lösen können, daß wir eine Aufklärung vermuten, die sich aber später als irrig erweist. Oder das Verhältnis der Personen zu einander ist ein anderes als sie selbst glauben oder als der Leser glaubt. Oder die Handlung wird durch unerwartete Ereignisse verzögert usw.

Derartige Kunstgriffe, die Jahrzehnte lang beliebt waren, sind heute durchweg nur mehr in gewöhnlichen Unterhaltungsromanen und in Kolportageromanen üblich, doch können sie, geschickt angewandt, auch in besseren Romanen verwendet werden.

Am öftesten wird die Spannung hervorgerufen durch das Bestehen ungelöster Fragen, z. B. geheimnisvoller Existenzen und Beziehungen, Absichten, deren Ziel nicht zu ergründen, Taten, deren Urheber zu ermitteln schwer ist, u. a. So ist Oliver Twist in Boz' gleichnamiger Erzählung eine rätselhafte Existenz. Für ihn interessieren sich viele Personen — warum? erfahren wir erst am Schlusse. Ralph (in Coopers „Lionel“) nimmt unerklärlichen Anteil an den Schritten des jungen Majors. Das Ende erst bringt die Lösung. Sonnenkamp in Auerbachs „Landhaus am Rhein“ hat eine dunkle Vergangenheit. Der Dichter weist vielfach darauf hin, z. B. durch Sonnenkamps Benehmen bei gewissen Gelegenheiten, durch die Bemerkungen des Fräulein Milch, durch die Abneigung des Dr. Friß und des Professors Crutius, endlich durch das Erschrecken Sonnenkamps beim Anblick des Regers. Das Rätsel selbst löst sich am Schluß. Aber die Spannung darf nicht auf unnatürliche

<sup>8)</sup> Dr. R. Müller-Ems, a. a. D. S. 39.

Weise erhalten werden. Der Dichter muß den Leser unvermerkt zu fesseln suchen. Dagegen fehlt Auerbach einmal im „Landhaus am Rhein“. Fräulein Milch, die die Vergangenheit Sonnenkamps kennt, erzählt der Frau Professorin alles. „Sie rückte näher, und leise, kaum hörbar, teilte sie der Professorin einige Tatsachen aus Sonnenkamps 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 Wezels „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 dem der Held sich ausruht, wird losgerissen und ins Weltmeer getrieben. In den neueren Romanen hat man mit Recht den Elementen nur da eine Mitwirkung gestattet, wo sie natürlich erscheint. In allen Fällen aber muß festgehalten werden, daß die Elemente wohl eine Veränderung der Lage herbeiführen können, nicht aber den Abschluß bewirken sollen, wenn dadurch lediglich dem Verfasser aus der Verlegenheit geholfen werden soll.

Jean Paul sagt in seiner „Vorschule der Ästhetik“, das Unentbehrlichste am Roman sei das Romantische. Heutzutage sind wir aber darüber hinaus. Gewiß ist der Reiz des Überraschenden, des Wunderbaren geeignet, einen poetischen Zauber über die Handlung auszugießen und gewiß finden die romantischen Romane, sofern sie sonst billigen ästhetischen Ansprüchen genügen, auch heute noch dankbare Leser beim gebildeten Publikum, allein die ganze Richtung unserer Zeit verweist den Dichter auf das realistische Genre (realistisch im guten Sinne des Wortes).

Wenn der Dichter die Spannung auf eine Weise löst, die der vermutlichen Erwartung nicht entspricht, so ruft er *Überraschung* hervor. Es ist dem Dichter erlaubt, den Leser auf

diese Weise zu täuschen, nur muß die Überraschung wohl begründet sein.

Das Gesetz der Motivierung hat indes auch seine Grenzen. Die Lust, alles zu begründen, 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, sofern es sich um eine bekannte geschichtliche Tatsache handelt, die mit den Vorgängen im Roman nicht in direkter Beziehung steht.

Das Gesetz der Kausalität (als auf der Realität beruhend) erlaubt dem Romane nicht, die Wirklichkeit in Spuk zu verwandeln. Mag den Personen des Romans manches geheimnisvoll, ja gespensterhaft erscheinen — dem Leser muß alles klar sein oder werden. Man denke an den Bund der „Ritter vom Geiste“ bei Gutzkow. Wo ist da Klarheit? Wo ist die Ursache dieser geheimnisvollen Wirkungen? Wie seltsam hängt alles zusammen. Und welche Qual hat der Leser zu erleiden, der 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 übernatürliche 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 Gehaltene eintreten“ (Lemcke). Denn ob etwas jemals gerade so geschehen, 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, die wir an den vollendeten Werken der Baukunst bewundern.

Goethe liebte es, ein geschaffenes Werk zu schematisieren, das heißt, die nackten Grundlinien seines Aufbaues herauszuheben. Hier haben wir bereits eine Bedingung dessen, was eine gute Geschichte zu nennen ist. Lassen sich nicht die einfachen Grundlinien des Aufbaues leicht ausziehen und bestimmt wiedergeben, läßt sich nicht kurz und kenntlich die Achse bezeichnen, um die sich das Ereignis dreht, zeigen sich vielmehr vielfältige Vernietungen und Verknotungen und beruht die Wirkung hauptsächlich in dem Ornamentalen, so liegt im Grundwesen

eine Unzuträglichkeit, die den Einsturz und die Verwitterung im Laufe der Zeit unabwendbar macht.<sup>9)</sup>

Wie aber wird die Einheitlichkeit 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 Taten, aus denen sich durchaus keine einheitliche Handlung ergibt“ (Aristoteles) —, sondern dadurch, daß jene Vielheit mit der Idee, d. i. dem Streben des Helden, in innerem Zusammenhange steht. An sich ohne Bedeutung und unverständlich erhält eine jede Begebenheit Wert und Erklärung durch ihre Beziehung auf das Ganze; keine Begebenheit darf vorkommen, die ohne Einfluß auf das Ganze dastände. Keine Situation, und wäre sie noch so poetisch dargestellt, ist berechtigt, wenn sie nicht dem Ganzen sich einfügt. Die notwendigen 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 loszieht, 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 Äste 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 Dichtungsart liefern könne, aber die Technik mußte noch erlernt werden. So enthalten denn die ersten wirklichen Romane nichts, als eine Reihe unverbundener,

<sup>9)</sup> Berthold Auerbach: Deutsche Abende. Neue Folge. Stuttgart, Cotta, 1867, S. 13.

interessanter Abenteuer, die nur dadurch unter einen Gesichtspunkt gebracht werden, daß ein einziger Held sie erlebt.

In Mendozas berühmtem Roman kommt Lazarillo zuerst zu einem Bettler, dann zu einem Geistlichen und weiter zu einem Edelmann, Klosterbruder, Kaplan, Alguazil und wird endlich mit der Magd eines Erzpriesters verheiratet. Nicht besser ist die Einheit gewahrt in Alemans „Guzman von Alfarache“, in Ubedas „Picara“, in Grimme's „Simplizius“, in Lesages „Gil Blas“. Das sind hundert Abenteuer, die nur sehr notdürftig miteinander verbunden sind. Ebenso waren die Robinsonaden im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts. Abenteuer über Abenteuer ohne einen inneren Zusammenhang. Da kam Richardson. Er war der erste Dichter, der seine Romane zu künstlerischer Einheit gestaltete. Er machte nicht einen Helden mit vielen Abenteuern, sondern einen Helden mit nur einer Handlung zum Mittelpunkt seiner Dichtungen. Fielding, sein begabter Zeitgenosse, folgte ihm nach, erweiterte aber den Kreis des Romans dadurch, daß er der einen Haupthandlung oder vielmehr dem Streben des Helden eine Menge von ausgedehnten Hindernissen entgegensetzte. So gewann er eine Mannigfaltigkeit interessanter Ereignisse, die aber nicht zusammenhanglos erscheinen, weil das Streben des Helden sie vereinte. Smollet hingegen versiel wieder in den alten Fehler. Unter den späteren Romanen zeichnen sich Gutzkows „Ritter vom Geiste“ durch eine sehr mangelhafte Komposition aus. Wir haben da nicht eine, sondern drei nebeneinanderlaufende Handlungen: den Prozeß Dankmars, Egons politische Laufbahn, Hackerts, Paulinens und anderer Geschichte. Alle drei Handlungen berühren sich flüchtig, nie erfolgt eine Vericklung der Fäden.

Die Einheit fehlt ferner auch in vielen historischen Romanen, und zwar einzig deshalb, weil die geschichtliche und die erdichtete Begebenheit nebeneinander laufen, ohne daß die erstere die letztere wesentlich beeinflusst, und ohne daß beide sich an einem Punkte verbinden. Der Dichter hat in diesem Falle entweder die Geschichte gewaltsam herbeigezogen, um der erdichteten Begebenheit einen bedeutenderen Anstrich zu geben, oder er wollte die historische Tatsache in romanhafter Weise ausschmücken, weil er einsah, daß sie ohne eine Nebenhandlung

zu sehr des dichterischen Interesses entbehren würde. So verwob Manzoni in die Geschichte seiner Verlobten einige Szenen aus der Geschichte Mailands, ohne daß diese die Entwicklung der ersteren bedingten; Samarow läßt neben den Staatsaktionen seiner Romane noch eine Liebesgeschichte laufen, die nichts damit zu tun hat; Volanden desgleichen in seinen Ritterromanen; Cooper in Lionel Lincoln. In all 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 wenig über die Episode im allgemeinen.

In den epischen Gedichten, die zum Teil aus älteren Liedern entstanden sind, durften bei der Verschmelzung nicht alle Teile, die sich nicht unmittelbar auf den Helden bezogen, wegfallen, ohne daß das Ganze an Schönheit und Mannigfaltigkeit Einbuße erlitten hätte. Diese Teile wurden deshalb als Episoden in den Rahmen des Epos eingefügt.

Es liegt ja auch im Wesen des Erzählers, der die ganze Erscheinungswelt mit gleicher Liebe umfaßt, der in ruhiger Behaglichkeit alles überschaut, sowie im Wesen der epischen Dichtung, die eine behagliche Breite liebt, daß auch die Episoden einer liebevollen Darstellung gewürdigt werden. Es sind das kleine Geschichten, die neben der eigentlichen Handlung laufen. Diese Nebengeschichten dürfen aber die Haupthandlung nicht übertrudeln, müssen hinsichtlich der Länge zu ihr im genaueren Verhältnis, müssen mit ihr in lebendigem Zusammenhang 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 Frehtags Dichtung „Die verlorene Handschrift“ laufen die Episoden: Hummel und Hahn, Fritz und Laura, selbständig 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 die Haupthandlung unser ganzes Interesse in Anspruch nimmt.

Sehr mangelhaft ist die Verbindung der Episoden mit der Haupthandlung in Scotts Roman „Das schöne Mädchen von Perth“. Die Komposition ist folgende.

Haupthandlung.	1. Episode.	2. Episode.	3. Episode.
Harry Gow liebt Katharina, das schöne Mädchen von Perth. Diese und ihr Vater müssen wegen Kezerei fliehen. Katharina wird angeblich zur Herzogin von Rothsay, der Gemahlin des Prinzen, gebracht. Sie findet auf dem Schlosse aber nur letzteren, welcher ihr Liebeserklärungen macht. Sie weist ihn ab, und Rothsay gibt nach. Der Prinz wird von seinen Begleitern, den Kreaturen Albanys, langsam getötet. Katharina läßt es dem Grafen von Douglas melden. Dieser kommt und läßt die Mörder hinrichten.	Herzog von Albany strebt nach der Herrschaft seines Bruders. Er will deshalb dessen Sohn, den Prinzen Rothsay, umbringen lassen, und lockt ihn nach dem Schlosse seiner Gemahlin, der Herzogin von Rothsay.	Bei Katharinens Vater lebt Conachar, Sohn eines hochländischen Häuptlings. Er kommt zu seinem Stamme und wird als Häuptling ausgerufen. Er liebt Katharina und ist deswegen Feind Harrys. Zu ihm flieht Katharinens 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, Kamorny, die Hand abgehauen. Dieser stellt ihm nach, trifft aber aus einem Hinterhalte einen Falschen. Dessen Witwe wählt Harry zu ihrem Verteidiger. Dieser besiegt den Mörder.

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 3. Episode hat sogar mit der Haupthandlung nur die Personen gemein.

In den Romanen des 17. Jahrhunderts übervuchern manchmal die Nebengeschichten die Haupthandlung, um schließlich ein unentwirrbares Knäuel zu bilden. Hat doch Urfés „Astrée“ 45 Nebenhandlungen, die alle breitspurig erzählt werden, und Ulrichs „Octavio“ 48 Episoden!

Das Muster einer künstlerisch eingefügten Episode finden wir in Schückings „Schloß Dornegge“, nämlich die Liebesgeschichte Ludwigs und Helenens. Helene muß zu Eugenie fliehen, ihr Vater sie zurückholen, Graf Boto geht mit ihm, gerät mit Tauffroh zusammen; dieser tötet ihn, und Eugenie, die Heldin, wird durch diese Episode nicht allein den Gemordeten, sondern auch den Mörder los.

Das sind die allgemeinen Forderungen, die man an den kunstgemäßen Aufbau der Handlung stellt. Fügen wir noch hinzu, daß die innere und die äußere Handlung sich das Gleichgewicht halten sollen. 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 kann Rousseaus „Héloïse“ angeführt werden. Wie ist da die magere Handlung auseinandergezogen! Wie wimmeln die Briefe von Ausrufungen ewiger Liebe und Treue! Das gefällt dem Leser einige Bogen hindurch recht gut, wenn aber diese Bogen schließlich zu zwei Bänden angewachsen, so verlangt er doch endlich etwas Greifbares.

Für letzteres können die zahlreichen Kriminal-Romane erwähnt werden, wo das ganze Interesse auf den äußerlichkeiten eines Mordes, einer Unterschlagung, eines Raubes, einer Vergiftung, einer streitigen Erbschaft und den dadurch entstehenden Untersuchungen usw. beruht.

Daß gerade in neuerer Zeit die Kriminalromane überhand genommen haben, ist ein schlechtes Zeugnis für den literarischen Geschmack des Publikums. Im Kriminalroman ist der Hauptgegenstand das Verbrechen beziehungsweise der Kampf zwischen Verbrecher und Verfolger. Das Interesse wird hauptsächlich dadurch wach gehalten, daß die Ereignisse uns in einer Reihenfolge vorgeführt werden, die die Aufklärung erst am Schlusse bringt.

Der von E. A. Poe geschaffene moderne Kriminalroman steht zur Zeit so in Blüte, daß er sogar dramatisiert auf die Bühne vorgebracht ist. Allerdings, wurde schon früher gelegentlich in Erzählungen und Märchen versucht, eine anscheinende Unmöglichkeit durch analysierende Beobachtung zu lösen, aber erst in neuerer Zeit wurde diese Methode zum

System erhoben. Die Technik des modernen Kriminalromans ist beinahe feststehend. Der erste Grundsatz heißt: Mißtraue dem Indizienbeweis! Er mag noch so umfassend sein, noch so sehr alle Wahrscheinlichkeiten abwägen und sie beinahe in Tatsachen umprägen, eine Möglichkeit bleibt doch noch immer, daß es auch anders gewesen sein könnte. Eine etwaige Lücke im Indizienbeweis zu verdecken und im geeigneten Momente aufzudecken, das ist die Kunst des modernen Kriminalromans. Deshalb kann man bei der Lektüre eines solchen mit Sicherheit annehmen, daß der auf den ersten Blick hin am kompromittiertesten erscheinende nicht der Täter ist. Vielfach benutzt wird der Trick, daß der wahre Schuldige gleich am Anfang erwähnt und mit unbedeutenden Worten gestreift wird, um gleich darauf in der Versenkung zu verschwinden, aus der er dann im geeigneten Moment erscheint. Wer viele Kriminalromane gelesen hat, wird schon nach den ersten Seiten fast immer auf Grund dieser Regel den wahren Täter zu nennen imstande sein.

Eine weitere Eigenart des modernen Kriminalromans besteht darin, daß zunächst irgend eine wichtige Tatsache auf Grund besonderer Kenntnisse in der Chemie, Botanik, Mathematik, besonders aber der Medizin enthüllt wird. Namentlich die sogenannten Detektivs zeigen zuweilen ganz erstaunliche Kenntnisse.<sup>10)</sup>

So sehr auch diese Romane als psychologisch ausgegeben werden, sie beruhen doch schließlich nur auf Äußerlichkeiten und spekulieren lediglich auf das Interesse des Publikums für abenteuerliche Geschichten. Jedenfalls ist ein realistischer Kriminalroman, der uns die Entstehung und Ausführung des Verbrechens naturwahr schildert und uns einen tiefen Einblick in menschliche Leidenschaften tun läßt, höher zu bewerten, als ein Roman, der uns durch seine packenden Detektivkniffe und seine lediglich auf Spannung berechnete Anordnung der Ereignisse zu fesseln sucht.

<sup>10)</sup> Alfred Richtenstein: Der Kriminalroman. Eine literarische und forensisch-medizinische Studie mit Anhang: Sherlock Holmes zum Fall Gau. (Grenzfragen der Literatur und Medizin in Einzeldarstellungen herausgegeben von Dr. S. Rahmer. 7. Heft.) München, Ernst Reinhardt, 1907.

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, die nach Immermanns 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 Eile nicht bis zum Schluß versparen, damit er den Leser nicht langweilt. Die Bewegung sei lückenlos; sie schreite stetig vor von einem Punkte zum andern und werde über die ganze Dichtung harmonisch verteilt.

Somit kann man Walter Scott nicht recht geben, wenn er (Waverley, Kap. 70) den Gang der Erzählung mit einem einen Berg hinunterrollenden 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 Sähen 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, die die Phantasie des Lesers 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 überfieht; sein Vortrag wird dahin zielen, die Zuhörer zu beruhigen, damit sie ihm gern und lange zuhören; er wird das Interesse egal verteilen, wo er nicht imstande ist, einen allzu lebhaften Eindruck geschwind zu balanzieren; er wird nach Belieben rückwärts und vorwärts greifen und wandeln; man wird ihm überall folgen.“