



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Der Roman

**Keiter, Heinrich
Kellen, Tony**

Essen, 1908

IV. Die Darstellung der Außenwelt

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

IV.

Die Darstellung der Außenwelt.

Das Bild, das der erzählende Dichter in seinem Roman entwirft, muß ein möglichst umfassendes sein, also auch die Erscheinungswelt: das Äußere der Personen, die Gegenstände, den Schauplatz der Handlung bezw. die Natur in sich aufnehmen. Aber mit strenger Wahl.

Der Dichter hat seiner Darstellung Grenzen zu ziehen. Er darf nicht alles beschreiben, was sich in den Kreis der Erzählung ziehen läßt oder ihm persönlich nahe liegt, sondern nur das, was im Organismus der Handlung eine berechnete Stelle einnimmt. Diesem aber hat er gebührende Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Welches ist aber der Maßstab, mit dem der Dichter die Notwendigkeit einer Darstellung prüfen kann? Der Maßstab ist die Handlung. Alles, was auf irgend eine Weise mit der Handlung in Verbindung steht, muß dem Leser mit aller Anschaulichkeit vorgeführt werden. Dahin gehören zunächst die Personen, die in die Handlung eingreifen; die Gegenstände, die bei der Handlung oder bei den Personen notwendig sind; ferner der Ort, an dem ein Ereignis sich zuträgt; endlich auch die Natur und die Naturereignisse, insofern sie auf die Handlung oder die Personen einen Einfluß ausüben.

Keineswegs aber kann das Verfahren neuerer Romandichter gebilligt werden, die, ohne die Notwendigkeit der Darstellung geprüft zu haben, alles beschreiben, was ihnen nahe liegt, und alles, von dem sie glauben, daß es den Leser interessieren könnte. Daher rühren die eingehenden Beschreibungen des Kostüms und der alttümlichen Gegenstände, die Er-

örterungen über Baustile, die seitenlangen Schilderungen des Ortes und endlich die üppig wuchernde Naturbeschreibung.

Ein zweiter Grund mag in einer besonderen Gemütsanlage oder in einem zu sehr ausgebildeten Gange des Dichters liegen, wie z. B. bei Stifter und Scott. Des letzteren Fleiß, die altertümlichen Gegenstände gründlich kennen zu lernen, sein Eifer, sie dem Leser anschaulich vorzuführen, sind anerkennenswert. Aber oft sind seine Beschreibungen nicht gerechtfertigt und sie könnten dann fehlen, ohne daß der Eindruck des Romans abgeschwächt würde.

Drittens endlich benutzen einige Dichter die Beschreibungen als Ruhepunkte für sich und den Leser. Nach einer lebendigen, aufgeregten Szene folgt meist eine längere Beschreibung oder sie steht zu Anfang eines neuen Kapitels. Hier gibt sich der Dichter einer ruhigeren Produktion hin; er schaut auf das Bild, das ihm vorschwebt, prüft und mißt, und der Leser kehrt zur gewohnten Ruhe zurück.

Aus diesen Gründen finden wir denn in den meisten Romanen der Neuzeit, selbst der besten Autoren, eine Menge mehr oder weniger überflüssiger Beschreibungen.

Besonders die Realisten und Naturalisten haben es sich angelegen sein lassen, das Milieu, die Umwelt, bis in die kleinsten Einzelheiten zu schildern.

Unter Milieu versteht man die Einheit aller natürlichen und sozialen Bedingungen, die auf eine Handlung oder auf einen Charakter von bestimmendem Einfluß sind.¹⁾ Das Milieu soll denn auch nur insoweit geschildert werden, als die Personen des Romans in ihrem Handeln von der Natur und der Umgebung abhängig sind.

Voltaire sagt: „Die Details sind ein Ungeziefer, das die großen Werke frißt.“ Auch Brunetière (a. a. O., S. 117) ist der Ansicht, daß nicht die Fülle der Einzelheiten einem Roman eine lange Lebensdauer garantiert, sondern daß sie seinen Untergang beschleunigt. Ob dies gerade zutrifft, bleibt abzuwarten, da von den realistischen Romanen dieser Art noch keiner weit genug zurückliegt. Höchstens könnte man aus einer

¹⁾ H. Mielle, a. a. O., S. 5. — Vgl. auch Eugénie Dutoit: Die Theorie des Milieu. Inaugural-Dissertation. Bern 1899.

Analogie darauf schließen. Die Romane von Fr. v. Scudéry („Grand Cyrus“, „Clélie“) sind für uns heute ebenso ungenießbar wie die des jüngeren Crébillon („Egarements du coeur et de l'esprit“). Wenn man bei den einen absieht von dem, was sie Galantes, Romantisches und Heldenmütiges im Genre des 17. Jahrhunderts enthalten, bei den andern, was sie an Pikantem im Geschmack des 18. Jahrhunderts bieten, so bleibt eben nichts mehr übrig. Wird man später, wenn einmal die materiellen Verhältnisse sich völlig verändert haben, auch an den realistischen Romanen aus dem Ende des 19. Jahrhunderts nichts Lesenswertes mehr finden?

Jedenfalls haben Erzählungen, die große Leidenschaften schildern, aber von der Zeit und dem Milieu nur das notwendigste berichten, Aussicht auf eine viel längere Lebensdauer. Erinnert sei z. B. nur an Manon Lescaut (1731). Dieser Roman ist seinem Inhalt nach gewiß auch realistisch, aber wie lebenswahr erscheint er uns noch heute, und wie viel neue Ausgaben und Übersetzungen erlebt er jetzt noch immer!

Mit der Ewigkeit des Stoffes, sagt Hermann Gesse, läßt sich das, was man „Zeitkolorit“, „Milieu“ usw. nennt, sehr wohl verbinden. Obwohl Odysseus ein Sinnbild der ganzen Menschheit ist, gibt die Odyssee doch die wichtigsten und feinsten Details altgriechischen Lebens. Auch der grüne Heinrich ist nichts weniger als zeitlos, sein München ist nicht das von heute, und seine Schweiz ist nicht die Schweiz schlechthin, sondern die seiner Zeit. Auch gibt es in den größten Dichtungen Elemente, die vor dem Veralten nicht sicher sind. In den Wahlverwandtschaften ist viel von Gartenanlagen die Rede, die uns kaum mehr interessieren, und bei Keller manches von einer Malerkunst, die uns altmodisch und verschollen dünkt. Aber die Ewigkeitswahrheit des Ganzen bewirkt, daß wir diese Züge nicht wie sonst lächerlich, sondern rührend finden. Was der grüne Heinrich erlebt hat, wird heute und morgen und in hundert Jahren von vielen wieder erlebt werden.²⁾

Die Schilderungen sind im neueren deutschen Roman nicht immer gleich beliebt gewesen. Nachdem sie durch Rousseaus Vorgang besonders Mode geworden waren und in Goethes

²⁾ März, 1. Jahrgang 1907. 5. Heft. S. 457.

Werther schöne Blüten getrieben hatten, traten sie wieder mehr zurück, wie Goethes Wilhelm Meister beweisen mag, um dann in Goethes Wahlverwandtschaften wieder aufzublühen. Im romantischen Roman, der besonders an Wilhelm Meister anknüpfte, spielen sie ebenfalls keine sehr große Rolle. Ja, der alte Tieck polemisierte sogar gegen die Schilderungen im Roman, als sie besonders infolge des Beispiels Scotts sich wieder breit zu machen begannen. Otto Ludwig folgte hierin jedoch seinem Lehrmeister Tieck nicht nach, denn er besaß eine große Neigung zum Schildern.³⁾

Die Verwendung von Milieu- und Naturschilderungen kann eine dreifache sein. Einmal können sie gegeben werden soweit sie zum Verständnis der Vorgänge nötig sind. Zweitens können auch durch Verwendung solcher Schilderungen Ihrische Wirkungen erstrebt werden; so wenn die äußeren Umstände psychologische Zustände verstärken, wenn sie symbolisch wirken sollen usw. Drittens können sie auch um ihrer selbst willen auftreten. Sie sollen dann retardieren oder ausschmücken oder sie dienen ethnographischen oder ähnlichen Zwecken des Dichters. Diese dritte Art wird schon seit Homers Zeiten, der bereits Rüstungen usw. ausführlich schilderte, besonders im Epos verwandt.

Diese Arten der Schilderungen können sowohl allein als auch mit einander verbunden auftreten.⁴⁾

Wenn der Dichter Beschreibungen nur mäßig und nur nach der Notwendigkeit der Handlung anbringt, so muß es sein weiteres Bestreben sein, die rechte Gelegenheit abzuwarten, sie dem Leser vorzuführen. Die Handlung muß entweder eine Beschreibung fordern, oder sie gestatten. Gefordert wird sie in allen Fällen, in denen eine Person, ein Gegenstand, ein Ort, ein Naturereignis auf die Handlung einwirkt; gestattet, wenn durch die Beschreibung in der Handlung kein Aufenthalt verursacht wird.

Die notwendige und richtig angebrachte Beschreibung aber muß an sich a u l i c h sein.⁵⁾ Wie das Gemälde des Malers,

³⁾ Vgl. Dr. Müller-Gms, a. a. D. S. 59 ff.

⁴⁾ Dr. R. Müller-Gms, a. a. D. S. 58.

⁵⁾ Der Kuriosität halber sei hier die berühmte „Käsesymphonie“ (symphonie des fromages) in Zolas „Ventre de Paris“ (Seite

die Statue des Bildhauers, so deutlich müssen die Bilder der Phantasie vor dem geistigen Auge des Lesers stehen. Da scheint es denn auf den ersten Blick, als seien die Mittel der Poesie zu unbedeutend für eine so große Aufgabe. Der Maler hat seine Farben und seine Pinsel, der Bildhauer seinen Marmor und seinen Meißel, der Dichter aber hat nur Worte und nichts als Worte, und als Material nur die unfaßbaren Gebilde der Phantasie. Und doch soll er mit diesem rein geistigen Material und Mittel dieselben Wirkungen erzielen, wie der Maler und der Bildhauer. Er soll seinen Gestalten dieselbe Frische, dieselbe Unmittelbarkeit verleihen, die den Betrachter des Gemäldes, der Statue hinreißt. Er soll plastisch sein auf dem Gebiete des Geistes. Seine Aufgabe erfordert es.

Das Streben, diese Aufgabe in echt dichterischer Weise zu lösen, führte auf ganz unkünstlerische Abwege. Man gebrauchte die Darstellungsweise der Malerei, um dichterisch=anschauliche Gestalten zu schaffen, und stellte endlich — nachdem man sie praktisch schon lange geübt — die Theorie auf, „die Dichtkunst sei eine redende Malerei und die Malerei eine stumme Poesie“. Als Konsequenz ergab sich also: der Dichter muß, wie der Maler, ein Ganzes schildern durch Aufzählung der einzelnen Teile, nur so entsteht ein anschauliches Bild eines Gegenstandes. Man ging sogar soweit, den besten Dichter für den besten Maler, den besten Maler für den besten Dichter zu erklären, und in Theorie und Praxis machte sich dieser Grundsatz breit. Da trat Lessing mit seinem „Laokoön“ hervor. Er zeigte in scharfsinnigster Weise, wie sehr in bezug auf die Darstellungsweise Malerei und Poesie von einander zu trennen seien und wie sehr man die Grenzen beider Künste verrückt habe, wie unkünstlerisch man bisher verfahren sei und welchen Mißdeutungen die Dichtungsweise Homers unterlegen gewesen.

Die Ergebnisse seiner Untersuchungen haben aber bei den Dichtern nur wenig Wirkung gehabt. Zwar wird niemand mehr wagen, die von Lessing in ihrer Haltlosigkeit aufgedeckten ästhetischen Grundsätze noch theoretisch offen auf seine Fahne zu schreiben, aber in der Praxis werden sie noch immer von

274—276) erwähnt, die nicht weniger als 63 Druckzeilen in Kompressor Schrift einnimmt.

der Mehrzahl unserer Romandichter angewandt. Noch immer glauben sie durch Malen, durch Aufzählen der einzelnen Teile eine künstlerische Wirkung erzielen zu können. Und die Schriftsteller, die die Art des dichterischen Schaffens überhaupt nicht kennen, wenden diese Darstellungsweise an, weil sie die bequemste ist. So entwerfen sie denn von den Personen ein vollständiges Kostümbild von Kopf bis zu Fuß, „von der Feder des Hutes bis zu den Sporen der Stiefel“ (Gottschall), beschreiben die Gegenstände mit ermüdender Genauigkeit, die Gebäude mit einer Gründlichkeit, die tiefe architektonische Studien voraussetzt, und widmen der Darstellung des Schauplatzes eine fast strategische Sorgfalt.

Und doch erreichen sie die Aufgabe des Dichters, ein anschauliches Bild der Erscheinungswelt zu geben, nicht. Der Leser gewinnt keineswegs ein volles anschauliches Bild des ganzen Gegenstandes — dieser oder jener Teil wird ihm wohl lebendig, nicht aber das Ganze.

Anderes ist es in der Malerei, die auch ein Ganzes durch Nebeneinanderstellung seiner Teile zur Anschauung bringt. Gesezt, wir hätten einen vom Maler dargestellten Gegenstand vor uns: „wie gelangen wir zu einer deutlichen Vorstellung desselben“? Hierauf antwortet Lessing:

„Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit so erstaunlicher Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Teile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen.“⁶⁾

Welche Resultate ergeben sich aber, wenn der Dichter die Darstellungsweise des Malers auch für seine Kunst gebraucht? Die entgegengesetzten! Wir gewinnen keine Totalvorstellung. „Denn gesezt auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zu dem andern; gesezt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was

⁶⁾ Laafoon XVIII.

das Auge mit einemmal übersieht, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wieder vergessen haben. Je dennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden; dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig, es kann sie abermals und abermals überlaufen; für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnis zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück, welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwaigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!" ⁷⁾

Mit einem Worte, der Leser hat beim letzten Zuge, den der Dichter anführt, schon den ersten wieder vergessen, oder, wie Gottschall es drastisch=treffend ausdrückt: „Sind wir auch glücklich bei den Stiefeln angelangt, so haben wir längst vergessen, wie der Hut aussieht.“

Der Irrtum des Dichters ist leicht erklärlich. Ihm schwebt gleich einem Gemälde das Bild der Person vor Augen. In ihm geht derselbe Prozeß vor, den Lessing eben an dem Betrachter eines Gemäldes andeutete. Der Dichter will dies Bild nun auch in derselben Form dem Leser vorführen und glaubt dies Vorhaben am besten dadurch zu erreichen, daß er das in seiner Phantasie fertige Bild aufs genaueste kopiert. Aber er übersieht, daß der Leser sich das Bild nach seiner (des Dichters) Darstellung erst schaffen muß. Wenn der Dichter nun das Bild in seinen Teilen, d. h. in einer Weise vorführt, die dem blitzschnellen Arbeiten der Phantasie weit nachhinkt, so ermüdet er den Leser.

überhaupt ist es ein Fehler aller Darstellung, wenn sie den Gegenstand isoliert, d. h. ihn aus dem Zusammenhange der Handlung herausnimmt und in seiner Absonderung beschreibt. Die dichterische Darstellung fordert Verbindung, Abhängigkeit; das einzelne soll nur dann hervortreten, wenn ein zweites es erregt usw., denn dadurch gewinnt die Darstellung an Anschaulichkeit.

⁷⁾ Lessing, a. a. O.

In Darstellung der Gegenstände und des Ortes verfahren neuere Romandichter in ähnlicher Weise, indem sie Einzelheiten auf Einzelheiten häufen, die Beschreibungen endlos ausdehnen, so daß der Leser schließlich den Überblick ganz verliert.

Wie weit es einige Schriftsteller in ihrer Schilderungssucht treiben, sehen wir an Brachvogel, der in „Friedemann Bach“ 26 Seiten auf die Beschreibung des alten Berlin verwendet; noch mehr an Victor Hugo, an Balzac mit seinen oft ermüdenden Beschreibungen, an Zola, der darin nie genug tun konnte.

Welches sind nun aber die Gesetze, die hier in Betracht kommen? Das ist eine Hauptfrage der Poetik.

Das Gesetz der Selbständigkeit des Kunstwerks, das, streng beobachtet, höchste Anschaulichkeit im Gefolge hat, übt auch hier seinen Einfluß. Der Dichter muß zurücktreten, die Gestalten müssen sich selbst zeichnen; die Darstellung muß mit einem Worte plastisch sein. Die Bilder des Epikers sollen nach Hegels bezeichnendem Ausdruck „Skulpturbilder der Vorstellung“ sein.

„Fest auf sich selbst beruhend, wie aus Erz und Marmor gegossen, klar, bestimmt, von zusammenhängenden Linien und Formen, bis ins einzelne ausgeprägt, sollen die epischen Gestalten vor unsern Augen stehen.“⁸⁾

Die Mittel der Poesie scheinen zu ärmlich, um solche Wirkungen hervorzurufen, wie die Plastik. Und doch kann sie es auf folgendem Wege. Durch Aufzählung der einzelnen Teile kann in der fremden Phantasie kein deutliches Bild des ganzen Körpers hervorgerufen werden. Wohl aber wird dies der Fall sein, wenn der Dichter mit einem einzigen treffenden Zuge den Eindruck wiedergibt, den entweder der Körper in seiner Gesamtheit oder ein Teil für sich macht. Dieser Zug wird von um so stärkerer Wirkung sein, wenn er von einer Bewegung begleitet ist. Denn ein bewegter Körper läßt in der Phantasie einen ungleich stärkeren Eindruck zurück, als ein ruhender. Daraus und aus den eben entwickelten Gründen folgt das von Lessing aufgestellte Gesetz: die Poesie schildert Körper nur andeutungsweise und nur durch Bewegung,

⁸⁾ Gottschall: Poetik II. S. 114.

durch Handlung. Nur andeutungsweise! „Denn wie die Malerei ihren Gegenstand gleichsam mit der Fackel erleuchtet, so die Poesie mit einem Blitze“ (Gottschall). Der Dichter muß in geschickter Weise charakteristische („produktive“)⁹⁾ Züge über die ganze Dichtung verteilen, so daß ein Zug zwanglos dem anderen sich anfügt und so nach und nach ein Bild des ganzen Körpers entsteht. Jeder charakteristische Zug muß ein solcher sein, der das sinnlichste Bild von der Seite erweckt, von der die Phantasie ihn braucht; Züge, die dem Leser eine Andeutung geben, wie seine Phantasie den Gegenstand sich vorzustellen habe; Züge, die entweder den Gesamteindruck oder den eines Teiles in treffendster Weise wiedergeben. Geschieht dies, so steht der Gegenstand schon fertig in der Phantasie des Lesers. Sie schmückt ihn aus nach ihrem Gefallen. Aber noch ist es nicht dasselbe Bild, das dem Dichter vorschwebte, sondern des Lesers eigenstes Produkt, das in seinen Grundzügen auf den vom Dichter gegebenen Andeutungen ruht. Damit ist jedoch die Absicht des Dichters nicht erreicht; denn diese geht dahin, nur das Bild, das seiner Phantasie vorschwebte, dem Leser vorzuführen, und kein anderes. Eine Teilschilderung ist demnach unausbleiblich, aber der Dichter kann darstellen, ohne in die oben gerügten Fehler zu verfallen. Er setzt den Gegenstand in Bewegung und bezeichnet jedesmal den bewegten Teil mit dem sinnlichsten Ausdruck. So fügen sich immer neue besondere Züge an den schon vorhandenen an und ergeben schließlich ein anschauliches, mithin dichterisches Bild des ganzen Körpers, dasselbe Bild, das dem Dichter vorschwebte.

In der Praxis würde dies Gesetz so anzuwenden sein. Wenn der Dichter z. B. das Äußere einer Person darstellen will, so sage er uns „zuerst nichts davon, oder nur ein Wort: schön, schlank, einfach oder reich gekleidet, bewaffnet usw. Nun setze er sie in Handlung und im Zuge der Handlung nehme er, wie im raschen Vorübergehen, pflückend einen Zug auf, z. B. jetzt blitzte das dunkelblaue Auge usw. Später mag dann, um den

⁹⁾ „Diejenigen Züge, die der fremden Phantasie einen besonders kräftigen Anstoß geben zur Hervorbringung eines klaren Bildes, nenne ich produktive Züge“ (H. Viehoff: Wie malt der Dichter Gestalten? Beitrag zur Aesthetik. Emmerich 1834. S. 16.)

Zuhörer näher zu bestimmen, bei ähnlichen Anlässen ein zweiter, dritter, vierter Zug folgen".¹⁰⁾

Der Dichter soll also die Erscheinungswelt darstellen durch Handlung, Bewegung! Indem er eine Gestalt in Bewegung setzt, charakterisire er durch einen treffenden Zug den Gesamteindruck oder den bewegten Teil, oder den Gegenstand, dem sie sich nähert oder den sie gebraucht, oder den Ort, auf dem sie sich bewegt, oder die Landschaft, auf der ihr Auge ruht. Erst dann sage er uns, ob sein Held ein Held der Kraft, wenn er mit Leichtigkeit den Diskus weit über das Ziel hinaus schleudert und dabei die nervichten Arme sehen läßt; erst dann zeige er uns die Behendigkeit der Beine, die Geschmeidigkeit des Leibes, wenn er im Wettlauf die Arena durchheilt, oder im Ringkampf den Gegner zu Boden zu schleudern sucht; erst dann schildere er uns das Auge, wenn es im Feuer der Leidenschaft glüht, oder zorn erfüllt seine Blicke sendet; erst dann erwähne er den Reiz des Antlitzes, wenn ein Lächeln darüber hinzieht oder Wolken der Trauer es umschatten; und erst dann erwähne er den Liebreiz des Mädchens, wenn das Auge des Liebenden auf ihm ruht. Will uns der Dichter einen Gegenstand schildern, so muß er zu einem lebenden Wesen in Beziehung stehen, und will er uns durch ein Bild der Natur erfreuen, so muß die Sonne über sie aufgehen oder ein Sturm über sie hinwegtoben und einen Menschen muß die Erhabenheit und Schönheit der Natur niederdrücken oder erheben.

So wird am besten in der fremden Phantasie ein anschauliches Bild der Außenwelt entstehen.

Der Hergang nun, durch den in der fremden Phantasie ein deutliches Bild des vom Dichter dargestellten Gegenstandes entsteht, dürfte folgender sein,

Durch die ersten Andeutungen des Dichters substituieren wir dem noch unbekanntem Gegenstande unbewußt einen bekannten, der den späteren Eindruck macht. Durch spätere Züge gewinnt das Bild stets an Schärfe und Bestimmtheit, so daß wir unsere erste Vorstellung nur noch in ihren Grundzügen zu erkennen vermögen.¹¹⁾

¹⁰⁾ Vischer, a. a. O., III. 120.

¹¹⁾ So erinnere ich mich aus meiner Jugendzeit, daß meine Phantasie die Begebenheiten der Bibel mit einer fast zwingenden

Neben diesem Hauptmittel der Darstellung stehen dem Dichter noch andere zu Gebote, die wir bei den einzelnen Abteilungen berühren werden. Es sind dies: Darstellung durch Schilderung der Wirkung und Darstellung durch andere.

1. Die Darstellung der Personen.

Homer hat uns die Kunst der Darstellung gelehrt, und auf ihn stützt sich in dieser Hinsicht, wie in so mancher andern, die Ästhetik auch jetzt noch. Seine Gestalten stehen, wie aus Marmor gehauen, voll ausgerundet vor uns. Wie aber erreicht er diese Anschaulichkeit? Nicht durch unkünstlerische Beschreibungen, sondern auf echt dichterische Weise. Er reiht einen sinnlichen Zug an den andern. Stets gibt er ein Beiwort oder eine ausgeführtere Andeutung. So ist ihm Odysseus anfangs nur der „göttergleiche“. Das ist eine Bezeichnung für den Gesamteindruck einer Person. Um sie recht wirkungsvoll zu machen, wiederholt er sie häufig. Das Bild, das durch diese Anregung in der Phantasie der Leser auftaucht, muß im Wesentlichen dasselbe sein. Jeder wird sich den Helden als einen hoch, mächtig und majestätisch gebauten Menschen vorstellen. Er wird über sein Antlitz alle Hoheit ausgießen, die er sich vorstellen kann; es wird ihm das Gepräge eines kraftvollen Geistes sein. Solche Wirkung bringt dieser eine, so unbedeutend scheinende Zug hervor! Homer erreicht mit einem Worte mehr, als andere mit einer Seite von Worten. Nun will der Dichter aber diese allgemeine Vorstellung nach allen Seiten ausfüllen, und bringt deshalb den Helden in vielseitige Beziehung zur Außenwelt. Da sitzt er am Meere und schaut mit „wachsamem“ Augen in die Ferne. Er kämpft mit den Wogen, und wir bewundern seine „nervichten“ Arme. Beim Bade hebt der Dichter die „breiten Schultern“ hervor; und als Odysseus mit den Freiern kämpft, erwähnt Homer sein „mächtiges Haupt“. Mehr Andeutungen gibt Homer nicht. Dagegen bringt er noch weitere

Notwendigkeit an bekannte Plätze verlegte. So die Szenen, wo der Herr mit Abraham spazieren geht, wo die Sodomiten Lot's Haus stürmen wollen, wo Absalon unter dem Tore sitzt. Und ich erinnere mich nicht, daß ich diese Vorstellungen jemals wieder hätte los werden können.

Mittel zur Vervollständigung des Bildes zur Anwendung.
Zunächst Schilderung durch Darstellung der Wirkung.

Dieser Kunstgriff ist von Wichtigkeit. Nach dem Maße der Wirkung beurteilen wir die Kraft, die sie hervorbringt. Sie gibt uns eine lebendige Vorstellung der Ursache. Wenn wir sehen, wie pfeilschnell das Dampfschiff die Wellen durchschneidet, so erhalten wir eine Vorstellung von der Schraube, die eine solche Last zum Fortgang bringt. Eine Glocke, deren Geläute die ganze weite Stadt durchtönt, können wir uns nur als groß, mächtig vorstellen. In diesem Falle wird also eine Schilderung des Gegenstandes selbst unnötig. Sie wird unnötig durch die Darstellung der Wirkung. Wenn die Helden Homers die Lanzen mit einer solchen Wucht schleudern, daß sie dem Gegner durch den Schild in die Brust und durch diese aus dem Rücken herausdringen, so können wir uns die Schleuderer nur als machtvolle Personen denken. So bewundern wir die Geschicklichkeit des Odysseus beim Zimmern des Floßes; seine Gewandtheit und seine Kraft beim Werfen des Diskus, beim Spannen des mächtigen Bogens, beim Ringen mit Iros, beim Kampf mit den Freiern, die Majestät seiner Erscheinung in dem Eindruck, den er auf Naufikaa macht. überall wird seine Gestalt in ein helleres Licht gerückt.

Endlich wendet Homer noch einen dritten Kunstgriff an: er schildert eine Person durch andere. So sagen in dem Augenblicke, wo Odysseus den Diskus wirft, die Phäakenjünglinge zu einander:

Unedel ist seine Gestalt nicht,
Seine Lenden und Schenkel und beide nervichte Arme,
Und die hohe Brust und der starke Nacken.

Die Freier bewundern staunend den mächtigen Körper des Odysseus, als er sich zum Kampfe mit Iros rüstet, und bedauern den Bettler, der notgedrungen unterliegen muß.

Wenn der Dichter den letzteren Kunstgriff anwendet, so muß er die Individualität der schildernden Person streng berücksichtigen. Denn wohl jeder betrachtet den andern durch eine eigene Brille. Dem Liebhaber ist seine Geliebte das schönste Mädchen; er ist nach Bodenstedts Autorität sogar imstande, ihren Buckel für einen zweiten Busen zu halten, während die gewöhnlichen Menschenfinder darin nur einen häßlichen Aufsatz

zu sehen vermögen. Dafür gibt George Sand ein schönes Beispiel. Anzoleto wird von einem vornehmen Herrn über seine Geliebte ausgefragt:

.. „ich glaube mich zu erinnern, daß sie nicht hübsch war.“

„Nicht hübsch?“ fragte Anzoleto bestürzt.

.. „ein sehr fähiges Mädchen, aber sehr häßlich.“

„Sehr häßlich?“ wiederholte Anzoleto ganz erstaunt.

(Sand: „Consuelo“. Buch I, Kap. 6.)

Goethe hat die Manier des großen Dichters (die echt dichterische Darstellungsweise) sich angeeignet. Er schildert seine Personen nie in einem zusammenhängenden Signalement, ja, er läßt uns manche Figuren zuerst mehrmals begegnen (wie z. B. Mignon), ehe er sie zu näherer Betrachtung darstellt. Meist läßt Goethe die äußere Gestalt der eintretenden Personen nur in der Bewegung sehen, wo bald dieser bald jener Zug erhascht wird, indem er eben jetzt wirkt. Er geht in der physiognomischen Bezeichnung nur so weit, daß der Leser eine volle Gestalt aus seinem Bekanntenkreise einsetzen mag, daß der bildende Künstler, der diese Gestalt zeichnen wollte, festen Anhalt in den Angaben des Dichters und doch wieder Freiheit genug zur selbstschöpferischen, physiognomischen Ausprägung hat. Indem Goethe die Persönlichkeiten nicht sofort ganz ausmalt, werden sie um so lebendiger durch die einzelnen Züge. Der Leser muß sich die Figur ausgestalten, und das macht sie um so lebendiger. Wer kann mit Bestimmtheit sagen, wie eine so lebhaft in der Phantasie stehende Figur wie Philine aussieht? Wir können sie uns etwas wohlbeleibt, bequemlich gekleidet denken, aber dem Leser bleibt die Freiheit, eine Lebensbegegnung, wie dem bildenden Künstler eine ebenmäßige Phantasiegestalt dafür zu setzen.¹²⁾

In „Wilhelm Meister“ nennt Goethe den Helden nur wohlgebildet; daß er von einem sehr einnehmenden Äußeren gewesen, schließen wir aus dem Eindruck, den er auf seine Umgebung, besonders die weibliche und unter dieser wieder vorzüglich auf Philine macht. Letzterer widmet der Dichter eine größere Ausführlichkeit.

Bei der ersten Erwähnung nennt Goethe Philine nur ein „wohlgebildetes Frauenzimmer“. Das ist

¹²⁾ Auerbach, a. a. O. S. 42—44.

eine Gesamtvorstellung, die ein ganzes Bild schafft. Auch dadurch wird sie uns bedeutender, daß Wilhelm, der Geliebte der schönen Mariane, sich lebhaft von ihr angezogen fühlt. Als sie sich nach Wilhelm umsieht, zeichnet der Dichter ihre „b L o n d e n S a a r e“. Recht lebhaft wird die Vorstellung durch die weitere Schilderung:

Das Frauenzimmer kam ihnen auf ein Paar leichten Pantöffelchen mit hohen Absätzen aus der Stube entgegen getreten. Sie hatte eine schwarze Mantille über ein weißes Negligee geworfen, das, eben weil es nicht ganz reinlich war, ihr ein häusliches und bequemes Ansehen gab; ihr kurzes Röckchen ließ die niedlichsten Füße von der Welt sehen.

Ein solches Wesen kann nur leicht und behend, seine Bewegungen können nur zierlich und feurig, ein ewiges Länzeln muß seine höchste Lust sein. Und so ist Philine. Mit großer Leichtigkeit und Zierlichkeit ordnet sie dem neuen Freunde das Haar. Diese Szene wirft das hellste Licht auf Philine. Vor unseren Augen bewegt sich die reizende zierliche Gestalt des lustigen Mädchens, wie es vor Wilhelm steht, und mit seiner Arbeit keineswegs zu eilen scheint. Sie berührt ihn mit ihren Knien und drängt sich so nahe an ihn heran, daß er in Versuchung kommt, auf den blühenden Busen einen Kuß zu drücken. Die Leichtigkeit ihrer Bewegungen ist besonders anschaulich dargestellt.

Diese Darstellungsweise gibt die anschaulichste Vorstellung vom geschilderten Gegenstande. Und darum ist auch sie allein die echt künstlerische. Sie trennt den Gegenstand nie von der Handlung, sondern zeigt ihn immer nur in Verbindung mit ihr. Daher ergibt sich das Bild stets zwanglos aus dem Romanganzen; um es vollständig zu haben, kann man es nicht (wie in den meisten Romanen) aus der ersten oder zweiten Seite schneiden. In jedem Zuge klebt ein Stück Handlung. Handlung und Darstellung sind unzertrennlich.

Bei einzelnen Dichtern finden wir stets lange Porträts. Namentlich Balzac pflegte seine Personen eingehend zu beschreiben, jeden Zug ihres Gesichtes, ihr Äußeres, jede Geste, die sie zu machen pflegten.¹³⁾ Diese Porträtschilderungen

¹³⁾ So umfaßt das Porträt der Frau von Mortsauf, d. h. nur ihres physischen Außern in „Le lys dans la vallée“ (Seite 31—35) 106 Druckzeilen in kleiner Schrift.

waren zuweilen so lang, daß der Leser die Übersicht verlor und am Schluß vielleicht nicht mehr wußte, wie die Beschreibung angefangen hatte.

Unter der Einwirkung Balzacs wurden auch in den deutschen Romanen die Porträts eingehender gezeichnet. Neuerdings aber verzichten die Romandichter immer mehr auf lange Porträtschilderungen. Viele begnügen sich mit ein paar markanten Strichen, andere überlassen es dem Leser, sich ein Bild von den betreffenden Personen zu machen.

An dieser Stelle soll auch noch auf einige andere Punkte aufmerksam gemacht werden.

Weder Homer noch Goethe in seinen Romanen schildern äußerliche Schönheit. Homer folgte hier dem dunklen Gefühle, Goethe dem klar erkannten Gesetze, daß es nicht Aufgabe der Dichtkunst sein könne, körperliche Schönheit zur Darstellung zu bringen. Denn „körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile nebeneinander liegen müssen; und da Dinge, deren Teile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen. Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nacheinander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, nebeneinander geordnet, haben; daß der konzentrierende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewährt; daß es über die menschliche Einbildung geht, sich vorzustellen, was dieser Mund und diese Nase und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition erinnern kann. Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständliche Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit

der Helena gebaut. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxuriert haben!"¹⁴⁾

Allerdings luxurieren neuere Schriftsteller stark darüber! Man lese nur die folgenden Schilderungen:

Aber die dunklen Augen in dem zart ovalen Gesicht und die goldene Haarfülle bildeten auch die einzige Schönheit der Mademoiselle Eglantina Ruzzolane, deren Figur so sylphenhaft schlank war, daß es wie ein diskreter Liebesdienst von den langen Locken erschien, wenn sie gleich einem glänzenden Mantel über Hals und Schultern wallten. (Nataly von Eschtruth: „Hofluft“, S. 15.)

Es ist ein wunderschönes Frauenantlitz. Die Stirne stolz und klar, das Profil rein geschnitten, das ganze längliche Oval von idealem Ausdruck, an Leonardo da Vincis sanft durchgeistigte Porträts gemahnend. Die fein gezogenen Brauen bilden eine fast sich berührende Linie; es liegt dadurch wie ein Schatten über dem Gesicht, den des Volkes Deutung als unglückbringend bezeichnet. (Detlef: „Vater und Sohn“. I. S. 9.)

Eine ähnliche und doch so unähnliche Darstellung bietet sich in Spielhagens „Hohenstein“:

Er starrte wie trunken, wie geblendet auf diesen herrlichen Kopf, den weiche Locken in ambrosischer Fülle umgaben, in diese mattglänzenden großen braunen Augen, die unter den dunklen Lidern mit berückendem Zauber sanft und fest zugleich blickten, auf dies Antlitz mit den reinen, wie von zartester Künstlerhand geformten Zügen und besonders auf diesen Mund, den stummen, beredten Mund mit den schwellenden, liebeatmenden, liebehauchenden Lippen. Und wie ein Blitz durchzuckte es den stolzen, von faustischer Sehnsucht sein Leben lang gequälten Mann: dies ist das Weib, das deiner würdig ist; hier steht das Bild, das durch deine entzückendsten Träume mit halb verhülltem Antlitz lautlos glitt und dein ahnendes Herz in Wollust schauern machte, voll glühenden Lebens in strahlender Wirklichkeit leibhaftig vor dir da. (S. 137.)

Auch hier ist körperliche Schönheit geschildert; aber die Darstellung der Schönheit ist zugleich eine Darstellung ihrer Wirkung auf eine Person und darum wird sie so wirkungsvoll und künstlerisch berechtigt.

Zimmerhin betrachten manche Künstler auch heute noch für Darstellung körperlicher Schönheit das von Lessing aufgestellte Mittel als das beste. Lessing ruft den Dichtern zu: „Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das

¹⁴⁾ Lessing, a. a. D. XX.

Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennt, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisiert, welches nur eine solche Gestalt erregen kann?"¹⁵⁾

In Scotts „Quentin Durward“ (Kap. 5) finden wir u. a. folgendes Porträt:

Ludowik Vesly oder Le Balafre war über sechs Fuß hoch, stämmig, stark gebaut und von groben Gesichtszügen; diese wurden gräßlich entstellt durch eine entsetzliche Narbe, die, an der Stirn beginnend, knapp am rechten Auge vorbei, den Backenknochen bloßgelegt hatte und von da bis zum Ohrläppchen hinunterging: eine tiefe Furche, die zuweilen scharlachrot, zuweilen purpurn, zuweilen blau, zuweilen auch fast schwarz, aber immer scheußlich aussah, weil sie stets von der Farbe des Gesichts abwich, in welchem Zustande es auch sein mochte, ob erregt, ob ruhig, ob rot von ungewöhnlicher Leidenschaft, ob wetter- und sonnengebräunt wie gewöhnlich.

Seine Kleidung und seine Waffen waren glänzend. Er trug seine Nationalmütze, auf der ein Federbusch steckte und ein Marienbild von schwerem Silber als Brosche. Des Schützen Halskragen, Armstücke und Handschuhe waren vom feinsten Stahl, kunstreich mit Silber ausgelegt und sein Panzerhemd war so glänzend wie der Frost eines Wintermorgens auf Farnkräutern oder Dornsträuchern usw.

Aus deutschen Romanen seien hier folgende Beispiele wiedergegeben:

Man konnte ihr Gesicht die Vollendung orientalischer Züge nennen. Dieses Ebenmaß in den feingeschnittenen Zügen, diese wundervollen dunklen Augen, beschattet von langen, seidnen

¹⁵⁾ Bereits früher ist angeführt, welchen Eindruck Odysseus auf die Phäaken gemacht. Ein weiteres bietet die Begegnung des Helden mit Nausikaa, wo Odysseus einen so tiefen Eindruck auf das Herz der edlen Jungfrau macht. Durch diesen Kunstgriff wird der Phantasie des Lesers der weiteste Spielraum gelassen. Jeder kann sich das Bild der Person nach seinem Geschmacke ausmalen. Wird dadurch aber die Absicht des Dichters erreicht? Ist es ihm gleichgültig, daß jedem Leser ein anderes Bild vorschwebt? Wohl schwerlich! Denn er will ja seine Bilder in die fremde Phantasie so überführen, wie die seine sie geschaffen. Dazu aber reicht trotz Lessing dieser Kunstgriff allein nicht aus. Wohl aber wird er in Verbindung mit anderen dem Dichter von Nutzen sein.

Wimpern, diese kühn gewölbten, glänzend schwarzen Brauen und die dunklen Locken, die in so angenehmem Kontrast um die weiße Stirn und den schönen Hals fielen, und den Vereinigungspunkt dieser lieblichen Züge, zarte rote Lippen und die zierlichsten weißen Zähne noch mehr hervorhoben; der Turban, der sich durch ihre Locken schlang, die reichen Perlen, die den Hals umspielten, das reizende und doch so züchtige Kostüm einer türkischen Dame — sie wirkten verbunden mit diesen Zügen eine solche Täuschung, daß der junge Mann eine jener herrlichen Erscheinungen zu sehen glaubte, wie sie Tasso beschreibt, wie sie die ergriffene Phantasie der Reisenden bei ihrer Heimkehr malte. (Hauff: „Jud Süß.“ Kap. 4.)

Wie reizend stand sie im Schloßhofe! Das lange enganschließende Reitkleid war von einem silbergrauen leichten Stoffe und ließ die lieblichsten Formen der schönen Gestalt bewundern. Von dem Halsfragen, der über dem hoch oben geschlossenen Kleide zierlich gefältelt lag, bis zu den Hüften herab zeigte sich das schönste Ebenmaß der äußern Bildung. Die Schultern hoch und gerundet. Wenn sich der holde liebliche Kopf, mit den braunen brennenden Augen dem schönen Munde und den weißen Perlenreihen der Zähne lächelnd über die Schulter wandte, gab der Winkel, der sich dann aus dem Kopf und der Schulter bildete, die reinste Schönheitsform. Halb noch auf den schwarzen, hinten über Flechten zurückgekämmten Locken saß ein kirschrotes, silbergesticktes kleines Samtgewinde, über dem der Reithut mit blauem Schleier gewunden war. (Gutzkow: „Ritter vom Geiste“ I. S. 211.)

In diesen Darstellungen zeichnet der Dichter die Person durch Aufzählen der einzelnen Teile. An sich sind diese Schilderungen frisch und farbig, die beiden letzten sogar glänzend. Sie geben von den einzelnen Teilen, wenn man sie von anderen Zügen ablöst, eine lebendige Vorstellung. Aber bei solchen Beschreibungen kann der Leser die aneinander gereihten Züge nicht leicht im Gedächtnis behalten und sie sich zu einem Ganzen vereinen.

In geschickter Weise hat Paul Heyse in den „Kindern der Welt“ (1. Band, S. 123 ff.) ein Porträt des Kandidaten Lorinser eingeschaltet:

... Der so Angekündigte trat jetzt mit einer leichten Verbeugung herein, warf einen raschen, seltsam bohrenden Blick auf Edwin und küßte dann mit einer linkschen Manier wie ein Knabe, der es zum erstenmal einem Erwachsenen nachmacht, der Professorin die Hand. Als sie ihm Edwins Namen nannte, verbeugte er sich mit gesuchter Höflichkeit, warf sich aber dann, wie in großer Erschöpfung auf das Sofa und nahm weiter keine Rücksicht auf den neuen Bekannten. Vielmehr fing er an, sich

sehr zwanglos gleichsam seines Hausrechts zu bedienen, eine enge schwarze Binde, die ihm den starken Hals umschnürte, abzureißen und ein Glas südlischen Weins, den ihm die Professorin einschenkte, mit sichtbarem Behagen auszuschlürfen, wobei er beständig mit halblauter, unmelodischer Stimme von allerhand Laufereien und Besorgungen erzählte, die er im Auftrage der Professorin trotz der heißen Mittagsstunde noch ausgeführt hatte.

Edwin hatte Muße, ihn zu betrachten. Er fand die Warnung, durch den ersten Eindruck sich nicht völlig abschrecken zu lassen, sehr nötig. Wäre er seiner Stimmung gefolgt, so hätte er keine Minute länger die Luft mit diesem wunderlichen Heiligen geteilt. Nun blieb er und beschloß, ein Studium aus ihm zu machen.

Hiermit ist das ziemlich ausführliche Porträt, das jetzt folgt, wohl begründet.

Aus demselben Roman seien hier noch zwei andere charakteristische Porträts wiedergegeben:

Es war eine wunderliche Figur von mittlerer Größe, in groben, aber sauber gehaltenen Kleidern, wie ein Arbeiter, der eben Feierabend gemacht hat. Auf der unansehnlichen Gestalt saß ein derber, von dickem, glänzend schwarzem Haar und Bart umwucherter Kopf, der zu diesem Rumpf so wenig zu passen schien, wie die großen Hände und Füße. Doch war das unschöne blasse Gesicht anziehend durch einen Zug von harmloser, fast kindlicher Treuherzigkeit, und wenn der Trübsinnige, was selten geschah, die dicken roten Lippen zu einem Lächeln öffnete, glänzten schöne weiße Zähne aus dem kohlschwarzen Bartgestrüpp hervor, und die Augen unter den dichten Brauen konnten dabei so sanft und feurig blicken, daß er auch wohl einem Mädchen gefallen mochte. (Paul Heyse: „Kinder der Welt“, 1. Buch, 10. Kapitel.)

Sie schien ganz mit der Führung der Pferde beschäftigt . . . Sie hatte offenbar nicht gehört, was er sagte. So hatte er alle Muße, sie zu betrachten, und (er) mußte sich gestehen, daß ihre Schönheit in der Tat an geheimnisvollem Reiz noch zugenommen hatte. Das Gesicht war länglicher, das Näschen schien sich gestreckt zu haben, die Augen (schienen) größer und dunkler geworden zu sein, aber ihr Lächeln war nicht mehr das alte. Es war nicht jenes seltsame müde und traurige Frauenlächeln, das sich einstellt, wenn man zu stolz ist, um zu zeigen, daß man Grund zum Weinen hätte. Es war noch viel trostloser: etwas Fremdes, Wildes und Unversöhnliches zuckte um die Lippen, wie es nach großen Stürmen, in denen alle Hoffnungen gescheitert sind, zurückzubleiben pflegt, oder dem Irrsinn vorangeht. (Paul Heyse: „Kinder der Welt“, 5. Buch, 6. Kapitel.)

Frenssen ist in der Charakteristik seiner Personen zumeist sparsam mit Worten. Aber er läßt seine Gestalten vor unseren Augen wachsen, bis sie dastehen, wie lebendige Menschen dastehen müssen.

Else Mhl, die ihrer Mutter das Leben gekostet hatte, war voll überstarker Lebenslust, wie man oft bei solchen Menschen findet, die, von großen und starken Eltern geboren, kurz von Statur geblieben sind. Sie war für ihre elf Jahre klein; aber sie hatte Saft und Kraft und war dabei rank wie eine junge Esche.

Dann schildert der Dichter, wie sie nachmittags vom Dorfe her über die Wiesen kam:

Die ganze kleine Person war in Bewegung, die Füße glitten und schritten; an Arme und Hüften schlug das Kleid, die Arme bewegten sich, als müßten sie sich durch hohes Reth hindurch arbeiten, statt durch schweren Wind. („Jörn Mhl“, 5. Kapitel.)

Frenssen schildert in demselben Roman (3. Kapitel) die zwei Sorten Menschen auf dem Donn, wie sie der Lehrer an den Kindern erkannte:

Das Strohdach hing als müde, schwere Augenwimper über die Fenster herab; das Tageslicht fiel sehr schräge und sehr gering herein: in diesem still-schrägen Dämmerchein sah man unter den Kindern verstreut viele runde, rote Köpfe, so brandrot das Haar, mit so starken roten Sommersprossen, daß sie Licht ausstrahlten. Und heller noch wirkt das Leuchten, und bunter noch wird der Schein, wenn sie die klugen und flinken Augen, untet oft und verschlagen, hin und her spielen lassen, wie junge Katzen in der Sonne springen. Das sind die Kreien und ihre Unverwandten.

Man sah aber zweitens zwischen den Rot- und Rundköpfen verstreut, nicht so zahlreich wie sie, unter Knaben und Mädchen schmale hellblonde Gesichter, das Haar so blond wie Roggen kurz vor der Ernte, Gesichter von starken, oft edlen Formen mit ruhigen, stolzen, klaren Augen. Wenn einer von diesen Hellen aus der Bank tritt, zeigte sich eine schmale, fehnige Kindergestalt. Das sind die Mhlen und ihre Sippe.

Die Charakterisierung ist recht nett, aber Landeskundige behaupten, daß die beiden Sippen in der erwähnten Gegend überhaupt nicht vorkommen. Das ist jedoch eine Frage, die wir hier nicht zu untersuchen haben.

Zuweilen werden Personen, insbesondere Frauen, mit den Gestalten dieser und jener Götter, oder dieser und jener Maler

verglichen. So z. B. in den nachfolgenden Versen aus einem Gedichte von Bürger:

Im Denken ist sie Pallas ganz,
Und Juno ganz an edlem Gange,
Terpsichore beim Freudentanz,
Euterpe neidet sie im Sange;
Ihr weicht Aglaja, wenn sie lacht,
Melpomene bei sanfter Klage.

Es kann nicht bestritten werden, daß diese Vergleiche in ihrer ungemeinen Schlagfertigkeit blitzschnell eine Reihe von Vorstellungen erwecken können — aber wohl gemerkt, nur bei solchen Lesern, die der Mythologie vollkommen mächtig sind. Bei anderen verfehlen sie ihre Wirkung vollständig.

In einem modernen Roman aber sind solche Vergleiche, wie sie früher so beliebt waren, überhaupt nicht mehr angebracht.

Ein Punkt, der von einzelnen Romandichtern sehr nachlässig behandelt wird, ist die *W a h l d e r N a m e n*.¹⁶⁾

Manchmal werden Namen überhaupt nicht gegeben, sondern es heißt einfach „der Lehrer“, „der Pastor“, „der Arzt“, „die Gräfin“, „der Polizeidirektor“ usw. So Goethe in der „Natürlichen Tochter“, Otto Ludwig in seinen ersten Novellen. Auch in neueren Romanen, die der gewöhnlichen Unterhaltungsliteratur angehören, liest man oft: Komtesse D., Graf N., Lord S. Dieses Verfahren ist aber nicht richtig, da für einen Erzähler kein Grund vorliegt, seinen Helden keinen Namen zu geben. Die Namen können sogar unter Umständen charakterisierend wirken.

Es gibt Namen, die an und für sich völlig gleichgültig und nichtsagend sind, aber auch andere, deren Bedeutung mit dem Wesen und Streben der betreffenden Person im Einklang oder im Widerspruch stehen. Niehl erzählt in einer seiner Novellen die Geschichte eines Schneidersohnes, der, mit außerordentlicher Schönheit und dem aparten Taufnamen Amos begabt, auf Schritt und Tritt dieser auffallenden Vorzüge willen unendliches Mißgeschick erduldet.

¹⁶⁾ Ernst Eckstein: Wie tauft ich meine Helden? in „Reichte Ware“. Literarische Skizzen. Leipzig, Hartknoch, 1874.

Wer einen unschönen Familiennamen hat oder einen solchen, der ihm später aus irgend einem Grunde nicht mehr gefällt, wird sich vielleicht bemühen, ihn umzuändern, aber die behördliche Genehmigung wird nur erteilt, falls ein wichtiger Grund zu einer Änderung vorliegt. Leichter hat es der Romandichter: gefällt ihm während der Niederschrift eines Romans ein Name nicht mehr, so kann er ihn nach Belieben ändern, denn „in der Kunst erwarten wir auch hier Sinn und Bezug“.¹⁷⁾

Es sind nicht wenig Rücksichten, die der Dichter eines Romans oder einer Novelle zu nehmen hat, wenn es sich um die Benennung seiner Personen handelt. So empfinden denn viele gerade die Namengebung als eine schwierige Aufgabe. Da sind die Gesetze des Wohllauts und des Klangsinns, die in Betracht kommen. Da soll der Name dazu helfen, die Person zu charakterisieren, da darf andererseits diese Absicht doch nicht zu offenkundig ins Auge fallen. Da sind die verschiedenen Kontrastwirkungen in Berechnung zu ziehen, die durch die Namen sich erzielen lassen. Da sind, wo dies nötig, die Vor- und Zunamen gegeneinander abzustimmen. Phantasie und Feingefühl eines Dichters haben hier ein weites, dankbares Feld zur Betätigung. Solche Bemühung ist aber nicht immer erfolgreich. Ein großer Teil der Leser achtet kaum auf diese Seite des Schaffens, denn man nimmt die Namen meist wie etwas Gegebenes hin, und nur selten würdigt ein Leser die Motive und Erwägungen, denen sie ihre Entstehung verdanken.¹⁸⁾

Die meisten Dichter wählen den Namen ihrer Personen aufs Geratewohl; sie bedenken nicht, daß, wenn auch das Leben entgegengesetzte Erscheinungen zeigt,¹⁹⁾ der Dichter doch auf die Harmonie zwischen Wesen und Erscheinung zu achten hat. Der Name soll daher mit dem Wesen der Person im Einklang stehen, wenigstens soll er ihm nicht widersprechen. So sind z. B. in Gutzkows beiden Werken die Namen der Advokaten

¹⁷⁾ Dr. Th. Klüber: Die Namen im Roman. Literarisches Echo. 5. Jahrg. (1903), Sp. 1312.

¹⁸⁾ Dr. Klüber, a. a. O., Sp. 1312 f.

¹⁹⁾ „Am Leben ist es unmöglich, sich seine Eltern zu wählen: im Reiche der Poesie herrscht in dieser Hinsicht die absolute Ungebundenheit.“ (Gekstein, a. a. O.)

Schlurck und Nüch trefflich gewählt. Der eine deutet ganz leise auf den vollendeten Gourmand hin; des letzteren Name gibt sein unstetes, haltloses Wesen, verbunden mit sicherem Auftreten, Klangvoll wieder. Noch besser ist für Schlurcks Tochter der Name Melanie gewählt. Wie hier die Silben in leichtem Tonfall schweben, ohne zu hinken, so schwebt die Trägerin des Namens leicht und heiter über die Erde. Auch Hackert kann hier erwähnt werden. Endlich die Namen der Gebrüder Wildungen. Der ältere, ein kraftvoller, unternehmender, kühner Jüngling, trägt den Namen Dankmar; der weiche, schwärmerische, jüngere heißt Siegbert. Auch Spielhagen ist sehr glücklich in der Wahl der Namen.

Fehlerhaft ist es, wenn entweder Namen und Wesen im Widerspruch stehen, oder sich vollständig decken. Das eine stößt ab, das andere zeugt von Schwäche.

Wir würden es tadeln, „wenn eine großartig angelegte Heldennatur sich von einem Herrn Knöpfle erzeugen ließe“, (Eckstein), denn dann würden Namen und Charakter in diametralem Gegensatz stehen.

Wenn aber der Name so gewählt ist, daß er zugleich eine Gattung bezeichnet, so ist er entschieden unkünstlerisch und geht ins Schematische über. Die Namen „Leichtfuß“ für einen Leichtsinrigen; „Dichter“ für einen Schwermütigen; „Goldberg“ für einen Rentner; „Federstrich“ für einen Buchhalter; „Gütewohl“ für einen Verwalter; „Schlauberger“ für einen Polizeidiener; „Spürnas“ für einen Polizeiagenten sind schlecht gewählt. Solche Freiheiten darf sich nur der Humorist und auch dieser nur selten erlauben. In ernstern Romanen vermeide man es, einen Professor, dem man nicht grün ist, Dr. Schfel²⁰⁾ zu nennen. Das ist höchstens in einer Humoreske angängig, in der man sich auch einen Graf Hammelsee (D. Salten) gefallen läßt.

Jean Paul war ein Virtuose der humoristischen Namensgebung. Erinnert sei nur an den Armenadvokat Siebenkäs, den Schulmeister Maria Wuz von Auental, den guten Quintus

²⁰⁾ Konrad von Bolanden: Die Sozialdemokraten und ihre Väter.

Figlein, den Rektor Florian Fälbel u. a. m.²¹⁾ Ebenso pflegen andere Schriftsteller sonderbare Originale mit sonderbaren Namen zu versehen; so finden wir bei G. L. A. Hoffmann die Namen: Lindhorst, Heerbrand, bei Otto Ludwig: Kaver Lindenblatt, Flötenspiel, Entenfraß,ammerdegen usw. Heiterethei ist ein Spitzname, den das Mädchen wegen ihres Charakters erhalten hat. „Heiterethei Der Name tanzt ordentlich, wie das Mädchen selber,“ sagt der Schneider in der Erzählung.

Auch Heinrich Seidel unterstützt die Kennzeichnung seiner Gestalten erfolgreich durch gute Benennung. Seine liebenswerteste Gestalt ist Leberecht Hühnchen. Dieser Name sitzt dem harmlosen, guten, anspruchlosen Menschen wie angegossen. Auch sonst tut Seidel manchen guten Griff. Den phantasie- und gemütlosen, unliebenswürdigen Filz in einer seiner Geschichten tauft er auf den grätig klingenden Namen Aniller, und in einer anderen Erzählung geht der alte, gemütliche, kummelduftende und rotenasige Gärtner auf den schönen Namen Christian Bohmhamel.

In Jenseus ergreifender Novelle „Magister Timotheus“ sind die Hauptpersonen: der brave, aber etwas pedantische Magister Timotheus, seine alte Haushälterin Therese, seine reizende, anmutige junge Frau Hedwig, sein jugendfrischer, warmherziger Nefse Felix. Jeder spürt: die Namen stimmen. Oder hieße der Magister besser Felix, der Nefse Timotheus, die alte Haushälterin Hedwig und die junge Frau Therese? Wohl kaum! ²²⁾

Ähnlich sind bei Stifter die Namen der Personen teils willkürlich, teils unwillkürlich von unmittelbar charakterisierender Bedeutsamkeit für Absicht und Eigenart des Dichters.²³⁾

²¹⁾ In humoristischen Romanen werden auch die Namen der Orte entsprechend gewählt. Die Zustände in Ruchsnappel und Glachsenfingen sind durch Jean Paul sprichwörtlich geworden, wie man es seit Raabe verwünscht, wenn man nach einem Bumsdorf, einem Grunzenow oder Gänswinkel verschlagen wird.

²²⁾ Dr. Kläiber, a. a. O., Sp. 1313 f. Vgl. auch betreffs der Vornamen A. de Rochetal: *Le caractère par le prénom*. Paris, Paul Bischoff, 1907.

²³⁾ Vgl. Ernst Bertram: *Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik*. Dortmund, Fr. Wilh. Ruhfus, 1907. S. 75—76.

In der Symbolik des Namens kann leicht auch des Guten zu viel geschehen. Wenn Goethe in den „Wahlverwandtschaften“ die Persönlichkeit, deren Eigenart im Vermitteln zwischen Gegnern und Gegensätzen besteht, einfach Mittler nennt, so ist das doch fast zu bequem. Überhaupt hat es sich die frühere Zeit, die kein Bedürfnis fühlte, auch den Hintergrund und das ganze Milieu realistisch zu zeichnen und bestimmt zu lokalisieren, mit der Namengebung ziemlich leicht gemacht. Da ist der Hauptmann, der Architekt, der Harfner usw. Vom modernen Roman erwarten wir, daß auch die Nebenpersonen bis auf den Namen hinaus individualisiert sind. So wissen wir von Gustav Freytag, daß er das Adreßbuch von Galizien durchstöberte, um für eine seiner Nebengestalten in „Soll und Haben“ einen recht jüdisch-polnischen Namen zu finden. Er entschied sich für den Namen eines Lemberger Kaufmanns Schmeie Minkeles. Dagegen protestierte Freytags Freund Molinari (das Urbild Schröters) energisch, weil er einen seiner besten Geschäftsfreunde nicht so verwertet sehen wollte. Freytag änderte nun den Namen, dessen Tonfall er wenigstens beibehalten wollte, um in Schmeie Tinkeles. Auch die anderen Gestalten in „Soll und Haben“, vor allem Anton Wohlfahrt und Sabine Schröter, sind vom Dichter so getauft, daß der Widerschein ihres Wesens in ihren Namen aufleuchtet.²⁴⁾

Der Name Bräsig ist ursprünglich ein Eigenschaftswort, das soviel wie frisch, rot aussehend bedeutet.

In Erzählungen mit landschaftlichem Charakter dürfen die Namen nicht nach Belieben gewählt werden, sondern müssen der Gegend, in der die Erzählung spielt, entsprechen. So hat z. B. Frenssen in „Jörn Uhl“ folgende Namen aus der norddeutschen Tiefebene: Wieten Penn, Thieß Thiessen, Fiete Arey, Telse Dierk, Geert Dose, Lena Torn, Heim Heiderieter usw. Fritz Skowronnek in seinen Geschichten aus Masuren („Wie die Heimat stirbt“): Ludwig Soyka, Jankel, Wohtek, Jarokka, Willuda, Saborowski, Janek, Olizka usw. Anton Schott in seinen Erzählungen aus dem Böhmerwald („Der Bauernkönig“, „Gottestal“): der Wolfsriegler, der Reichenbauer, der

²⁴⁾ Dr. Klüber, a. a. O., Sp. 1314.

Heuberger, der Hannes, der Nazi, der Gregori, der Muckl, die Lore, die Liesel usw.

Eckstein hat die beiden Hauptregeln für die Dase der Personen in folgende Worte zusammengefaßt:

„Der Dichter hat sich . . . vor zwei Extremen zu hüten. Auf der einen Seite droht ihm die Charibdis der Platttheit, der Banalität; auf der anderen die Scylla einer übertriebenen Begriffsschärfe, die der psychologischen Charakteristik gewissermaßen ins Handwerk pfuscht.“

Zum Schlusse mögen noch einige Schwächen unserer Romandichter erwähnt werden, die ihren Grund theils in Gewohnheit, Oberflächlichkeit, theils in Neigung zur überschwenglichkeit haben. Manche Dichter geben nämlich mit staunenswerter Genauigkeit das Alter ihrer Personen an, auch wo es zur Charakterisierung durchaus nicht notwendig ist. Eine Genauigkeit in der Angabe des Alters fordert niemand vom Dichter, sobald sie für die Darstellung der Charaktere unwichtig ist. Dann aber liegt in solchen Angaben auch ein Unsinn verborgen, der dem Leser leicht entgeht. So treten sich z. B. zwei Personen gegenüber, die sich entweder noch gar nicht kennen, oder von denen nur eine der anderen bekannt ist. Mit richtigem Takt glaubt der Dichter den Augenblick gekommen, einiges über die noch unbekannt Person zu sagen. Nach künstlerischer Einsicht kann er aber nur das sagen, was die Augen der sich beobachtenden Personen sehen können. Zum Beispiel: „Endlich trat ihm der Erwartete gegenüber. Ein Mann von mächtigem Körperbau usw.“ Wenn nun aber der Dichter hinzufügt „im Alter von zweiundzwanzig Jahren“, so sagt er mehr, als er sagen kann.

Ferner statten viele Dichter ihre Helden mit allen möglichen körperlichen Vorzügen aus, die häufig, selbst nach dem Zeugnisse der Dichter, zu ihrem sonstigen Äußern in geradem Gegensatz stehen. Da tritt z. B. ein schlanker, schwächiger junger Mann mit bleichen Wangen auf, dessen Bewegungen eben nicht auf große physische Stärke schließen lassen. Nun aber gerät er mit einem Strolche oder einem Räuber von herkulischen Gliedmaßen in Streit und entwickelt bei dieser Gelegenheit eine Muskelkraft, die bei allen Zuschauern höchste

Bewunderung hervorruft. Auf ungebildete Leser machen diese, namentlich französischen Romanen angehörigen Personen tiefen Eindruck, einen gleichen Eindruck, wie bei uns die von Frauen geschaffenen Männergestalten mit bleicher Stirn und brauner Wange. Gewiß soll den Romandichtern nicht das Recht genommen werden, ihre Helden mit körperlichen Reizen auszustatten — aber wir dürfen verlangen, daß sie dieselben nicht zu Halbgöttern machen.

Unter Umständen kann auch das *Kostüm* erwähnt oder kurz beschrieben werden. Bei Goethe ist das *Kostüm* nur wie nebensächlich angedeutet, so daß ihm nie eine besondere Bedeutung beigelegt wird. Namentlich bei den Romanheldinnen kann aber die *Toilette* beschrieben werden, wenn dies dazu beiträgt, ihren Geschmack zu kennzeichnen. Man hüte sich hier jedoch vor Übertreibungen und vor Mißgriffen. Louise Faure-Javier weist in einer interessanten Studie²⁵⁾ nach, daß selbst die angesehensten neueren Romandichter, wie Paul Bourget, Anatole France, Paul Hervieu, regelmäßig Mißgriffe begehen, wenn sie die Kostüme ihrer Heldinnen beschreiben, die als elegant hingestellt werden, während sie Kleider tragen, die ihnen gar nicht stehen oder sogar ganz unmöglich sind. Man vergesse nämlich nicht, daß es z. B. betrücks der Farben bestimmte Regeln gibt, denn eine blonde Dame kann nicht dasselbe tragen wie eine Brünette. Auch vergesse man nicht, daß die Mode rasch wechselt, so daß z. B. schon nach wenigen Jahren eine Beschreibung nicht mehr paßt. Ohnet beschreibt im „*Maître de forges*“ die Kleidung der Athenais, die bekanntlich lächerlich sein soll, und doch ist diese Kleidung so, wie sie jetzt als außerordentlich schön betrachtet wird. Und Paul Bourget schildert die excentrische Toilette einer Italienerin, die heutzutage bei einer einfachen bürgerlichen Dame nicht das geringste Aufsehen erregen würde. Auch Balzac und Théophile Gautier haben in ihren Toilettebeschreibungen Mißgriffe begangen, während Zola z. B. das lächerliche Ballkostüm der dicken älteren Mme. Jofferand mit wenigen Worten ganz gut getroffen hat. Vor allem versteht es Gyp — sie ist allerdings eine Dame —

²⁵⁾ La toilette de la femme dans le roman contemporain. *Revue bleue*. 4. série, tome 17 (1902), p. 284–288.

in kurzen Strichen ein elegantes Kostüm ganz richtig zu zeichnen.

Um bei der Beschreibung von Kostümen bösen Zufällen zu entgehen, ist es jedenfalls klüger, das Beispiel Guu de M. u. passants nachzuahmen, der in „Fort comme la mort“ sich wie folgt behilft:

Er betrachtete sie. „Ei, was sind Sie hübsch! Und wie chic!“

„Ja, es ist ein neues Kleid. Finden Sie es schön?“

„Reizend und von vollendeter Harmonie. Man muß wirklich sagen, daß man sich heute auf die Nuancen versteht.“

Er ging um sie herum, berührte den Stoff, veränderte mit den Fingerspitzen den Faltenwurf.

„Es ist wirklich gut gelungen. Es steht Ihnen vortrefflich.“

Auf diese Weise kann der Leser sich das Kleid nach Belieben vorstellen.

Anderz ist es allerdings bei historischen Romanen, wo die Naturtreue auch auf die Kostüme ausgedehnt werden kann; doch bleibt es auch in realistischen Zeitromanen dem Dichter unbenommen, die Kostüme zu beschreiben, falls er wirklich die nötige Kenntnis besitzt. Doch wird dann die Angabe der Zeit, in der der Roman spielt, ebenfalls notwendig sein.

Über die Frage, inwieweit die dichterische Behandlung wirklicher Personen und Begebenheiten rechtlich zulässig sei, haben sich in neuerer Zeit die Juristen mehrfach geäußert. Der Geh. Justizrat Prof. Dr. Gareis in München²⁶⁾ stellt zunächst fest, daß ein besonderes Persönlichkeitsrecht, wonach niemand ohne seine Einwilligung erkennbar geschildert werden dürfe, nicht besteht. Die Zulässigkeit dichterischer Personenbeschreibung hat ihre Grenze lediglich in dem gesetzlichen Verbot der Beleidigung. „Unter der Voraussetzung, daß es sich um ein wirkliches Dichterverk von selbständiger epischer Bedeutung handelt, ist es dem Schriftsteller gestattet, Personen, die gelebt haben oder noch leben, in Schilderungen von Begebenheiten auftreten zu lassen, die sich in dem historischen oder epischen Zusammenhange mit den geschilderten Personen zugetragen haben.“

²⁶⁾ Deutsche Juristenzeitung, Jahrgang IX, Nr. 1.

Wann liegt aber ein wirkliches Dichterwerk vor? Dr. Gareis sagt hierüber: „Der Dichter soll dichten; die Aneinanderreihung von einzelnen wahren oder unwahren Ereignissen ist nur dann eine Dichtung, wenn sie einer Idee dient, die sich in einer Entwicklung von bestimmten Anfängen an zu einer motivierten Katastrophe aufbaut. Ich weiß, daß dies heutzutage, wo man Studienbilder und Skizzen für vollendete Kunstwerke ausgibt und Szenen für Dramen, nicht allgemein angenommen wird;²⁷⁾ aber in unserer Frage muß der Jurist sich an den älteren Ästhetiker halten, und wenn es keine solchen mehr geben sollte, selbst Ästhetiker werden.“²⁸⁾

Bei Schilderungen aus bekannten Gegenden muß der Verfasser sich natürlich an den Charakter der Bewohner halten, nicht aber ihnen Vorzüge oder Fehler zuschreiben, die sie nicht haben.

Mara Viebig begeht in ihren Romanen und Erzählungen aus der Eifel viele Verstöße gegen die Objektivität in der Schilderung von Personen und Ortschaften. Ihre Bauern, Frauen und Mädchen aus der Eifel tragen zwar mancherlei der Wirklichkeit entsprechende Züge an sich, aber die Verfasserin hat den Charakter des Volkes nur oberflächlich kennen gelernt. Sie bevorzugt das Anormale, das Exzentrische, das Grausame und nicht zuletzt auch das Sexuelle und das Unsittliche, und sie verallgemeinert das, was vielleicht bei einzelnen Individuen vorkommt. Dabei enthalten ihre Schilderungen und Beschrei-

²⁷⁾ Rechtsanwalt Dr. Marcus in Charlottenburg vertritt denn auch die Ansicht, daß „die Frage nach dem größeren oder geringeren Kunstwert der literarischen Leistung als völlig unerheblich ausscheiden muß.“ *Literarische Praxis*. 5. Jahrg. (1904), Nr. 16, S. 125.

²⁸⁾ Als George Ohnet 1903 einen Roman „*Marchand de poison*“ veröffentlichte, in dem er gegen den Alkoholmißbrauch zu Felde zieht und namentlich vor dem Genuß verschiedener Schnäpse und Liköre warnte, verklagte ihn ein Likörfabrikant, der sich dadurch getroffen fühlte. Da Ohnet unter den Namen der Liköre auch l'Abricotine gebrauchte, d. h. den Namen eines Likörs, den der erwähnte Fabrikant vertreibt und dessen Namen er sich als Warenzeichen hatte eintragen lassen, nahm das Gericht eine mißbräuchliche und gesetzwidrige Benutzung des Namens an und verurteilte den Verfasser zur Zahlung einer Entschädigung von 500 Fr. und untersagte außerdem den weiteren Verkauf des Romans mit dem fraglichen Namen.

bungen eine Menge Einzelheiten, die unrichtig oder unmöglich sind.²⁹⁾

2. Darstellung der Gegenstände.

Ein sehr naheliegender Fehler bei Darstellung der Gegenstände ist die ermüdende Technik, mit der manche Romandichter auch die kleinsten Teile derselben beschreiben. Haben etwa das Schnitzwerk eines Schrankes, die Malereien einer Wand, die Verzierungen einer alten Uhr Anteil an der Handlung? Wozu dienen sie? Den Leser zu unterhalten? Schwerlich, denn von zehn Lesern werden neun diese Schilderung überschlagen. Ihn zu belehren? Wer in solchen Sachen unterrichtet werden will, schlägt gewiß nicht einen Roman nach. Der Beweggrund zu solchen Schilderungen liegt in den meisten Fällen in einer Liebhaberei des Dichters. Er würde seiner Aufgabe weit besser genügen, wenn er nur eine Andeutung machte, sobald die Handlung es erfordert. So beschreibt Goethe („Hermann und Dorothea“) das Geschirr der Pferde erst dann, als Hermann es ihnen anlegen muß:

Gilg legt er ihnen darauf das blanke Gebiß an,
Zog die Riemen sogleich durch die schön versilberten
Schnallen

Und befestigte dann die langen breiten Zügel.
Den Wagen Dorotheas bezeichnet er mit den einfachen Worten:
Ein Wagen, von tüchtigen Stämmen gefüget,
Von zwei Ochsen gezogen, den größten und stärksten des
Auslandes.

Und doch hat jeder Leser den Wagen in seiner Ganzheit vor sich.
Wie echt realistisch heißt es an einer anderen Stelle:

„Tretet herein in den hinteren Raum, das kühlere Sälchen.
Nie scheint Sonne dahin, nie dringet wärmere Luft dort
Durch die stärkeren Mauern
Hier ist nicht freundlich zu trinken; die Fliegen umsummen
die Gläser.“

Und sie gingen dahin und freuten sich alle der Kühlung.
Sorgsam brachte die Mutter des klaren, herrlichen Weines
In geschliffener Flasche auf blankem, zinnernem Rande,
Mit den grünlichen Römern, den echten Bechern des Rhein-
weins.

²⁹⁾ P. Börg: Die Objektivität und Realistik in Clara Viebig's Eifelwerken. Die Bücherwelt (Bonn), 4. Jahrgang, 1907.

Und so sitzend umgaben die drei den glänzend gebohten, runden, braunen Tisch; er stand auf mächtigen Füßen.

Kleinere handliche Gegenstände vermag der Dichter anschaulich darzustellen, wenn er sie mit anderen durchaus bekannten vergleicht. So im folgenden Beispiel:

Es war ein florentinischer Dolch von damascierter Arbeit auf den drei Kanten, von zierlich gearbeitetem Griff, eine Schlange vorstellend, die sich so eigentümlich ringelt, daß die Hand bequem in einer ihrer Windungen ruhen konnte. Der Dolch selbst aber war eine lang aus dem geöffneten Munde hervorgestreckte Giftzunge, dreikantig, dünn und vom härtesten Stahle gearbeitet. (Gukow: „Ritter vom Geiste“, II. 258.)

Auch die Schilderung durch Darstellung der Wirkung gehört hierher. Natürlich kann dies Mittel nur in jenen Fällen angewandt werden, bei denen es sich um Kraft und Maß handelt.

Die Beschreibungen werden mitunter durch übertriebene Sorgfalt geradezu lächerliche Zerrbilder und verfehlen, weil sie sich zu sehr in den Einzelheiten verlieren, ihren Zweck, die Gesamtwirkung. In Flauberts „Madame Bovary“ (S. 2) finden wir die berühmte „Mützenstudie“, die als eines der vollkommensten komischen Genrebilder gepriesen wird. Der Gymnasiast Charles Bovary soll nämlich folgende Mütze tragen:

Es war eine jener Kopfbedeckungen gemischter Natur, in der man Bestandteile der hohen Bärenmütze, des polnischen Tschako, des runden Hutes, der Pelz- und Schlafmütze wiederfindet, mit einem Wort eines jener ärmlichen Dinger, deren schweigsame Häßlichkeit ausdrucksvolle Tiefen birgt, wie das Gesicht eines Dummkopfes. Eiförmig, mit Fischbein aufgespannt, hing sie mit drei kreisförmigen Wulsten an, darüber, abwechselnd und durch eine rote Binde von einander getrennt, Rauten aus Samt und Kaninchenfell, dann folgte endlich eine Art Sack, der mit einem kartonierten, von einer Stickerie mit Likenbesatz bedeckten Vieledr endete, und von dem, an einem zu dünnen Schnürchen, ein Querstäbchen aus Golddraht, wie eine Art Troddel herabhing. Die Mütze war neu, das Schild glänzte.

Das war jedenfalls eine außerordentlich komplizierte Mütze. Aus der verworrenen Beschreibung, die im französischen Original nicht klarer ist, als in der vorstehenden Übersetzung, wird sich wohl kaum ein Leser ein genaues Bild machen können. Mit der Beschreibung der unglücklichen Kopfbedeckung war es

Flaubert übrigens durchaus ernst gemeint, doch erzielte er natürlich nur eine komische Wirkung damit.

3. Darstellung des Ortes.

Viele Dichter scheinen zu glauben, die Handlung des Romanes wäre unverständlich ohne eine gründliche Darstellung des Schauplatzes. So wird denn nach Art eines Feldmessers der nötige Raum abgesteckt, überall mit kleinen Pfählen die Grenze bezeichnet, Umfang, Durchmesser und Lage über dem Meeresspiegel mit ängstlicher Genauigkeit festgestellt. Welche Sorgfalt widmet nicht Brachvogel der Beschreibung des Dorfes in seinem „Neuen Falstaff“ und in „Friedemann Bach“! Welchen Raum nehmen die Ortsschilderungen in Scotts und Sealfields Romanen ein!

Allzu ausgedehnte Schilderungen werden dem Leser un bequem, und er sucht sich ihrer auf die leichteste Art zu entledigen.

Natürlich kann ein Roman auch ohne solche weitläufige Schilderungen anschaulich sein.

Wie Goethe in der Zeichnung der Gestalten das allzu Bestimmte, Porträtmäßige vermeidet und der Phantasie des Lesers noch genügend freien Spielraum läßt, so vermeidet er noch mehr jede begrenzende, bestimmte Bezeichnung des Ortes und der Zeit. Der Roman „Werther“ spielt bekanntlich in Weßlar, ohne sich slavisch an die gegebene Örtlichkeit zu halten. „Wilhelm Meister“ und die „Wahlverwandtschaften“ haben deutsche Landschaft zum Hintergrunde, ja — noch näher gerückt — Mitteldeutschland oder Thüringen, aber alles lokalkennliche ist vermieden. Das gibt dem Dichter Freiheit genug, daß er Berg und Tal, Wasser und Wald, Berg- und Hüttenbetrieb und Landwirtschaft, Nähe einer Stadt und ländliche Abgeschlossenheit je nach Erfordernis einsetzen kann. Andererseits bleibt auch der Vorstellung des Lesers die entsprechende Freiheit, und schließlich sind Charaktere und Verhältnisse nicht durch landschaftliche Besonderheiten bedingt und sie erscheinen in der Form des allgemein Menschlichen.³⁰⁾

³⁰⁾ Auerbach, a. a. O., S. 45.

Bei Walter Scott ist der Held gewöhnlich ein Fremdling, der in die Gegend kommt, worin die eigentümlichen Figuren, die in seine Geschichte verflochten sind oder werden, daheim sind. Wir werden mit Gegenden usw. bekannt, indem der Held damit bekannt wird. Dadurch wird der Sittenroman praktikabler. Er, der Held, unser eigener Durchschnitt, kommt aus unsern Sitten in diese fremden, die ihm darum auffallen müssen, er ist auch hier unser Organ, er vermittelt uns mit seinem Orte und dessen Bewohnern, dessen ganzer Eigenheit; seine Reflexionen darüber sind die unsern.³¹⁾

Weder Auerbach, Spielhagen, Freytag, noch Reuter verfallen jemals in langatmige Lokalschilderungen; sie warten ruhig, bis im Verlaufe der Handlung die Notwendigkeit der Beschreibung herannaht und machen dann die Sache mit kurzen, aber treffenden Worten ab.

Wer aber trotzdem eine ausgeführte Beschreibung des Ortes geben will, der setze den Schauplatz in Verbindung mit einer handelnden Person. So beschreibt z. B. Goethe in „Hermann und Dorothea“ die Umgebung des Hauses durch fortschreitende Bewegung der Mutter:

Die Mutter

Ging indessen, den Sohn erst vor dem Hause zu suchen,
Auf der steinernen Bank, wo sein gewöhnlicher Platz war.
Als sie daselbst ihn nicht fand, so ging sie im Stalle zu
schauen,
Ob er die herrlichen Pferde, die Hengste, selber besorgte,
Die er als Fohlen gekauft und die er niemand vertraute.
Und es sagte der Knecht: „Er ist in den Garten gegangen.“
Da durchschritt sie behende die langen doppelten Höfe,
Trat in den Garten, der weit bis an die Mauer des
Städtchens
Reichte, schritt ihn hindurch und freute sich jegliches
Wachstums,
Stellte die Stützen zurecht, auf denen beladen die erste
Ruhten des Apfelbaums wie des Birnbaums lastende
Zweige,
Nahm gleich einige Raupen vom kräftig strotzenden Kohl
weg;
Denn ein geschäftiges Weib tut keine Schritte vergebens.
Also war sie ans Ende des langen Gartens gekommen,

³¹⁾ Otto Ludwig, 6. Band, S. 246.

Bis zur Laube mit Geißblatt bedeckt; nicht fand sie den
Sohn da,
Ebensowenig, als sie bis jetzt ihn im Garten erblickte.
Aber nur angelehnt war das Pfortchen, das aus der Laube
Aus besonderer Gunst durch die Mauer des Städtchens
gebrochen

Hatte der Ahnherr einst, der würdige Burgemeister.
Und so ging sie bequem den trockenen Graben hinüber,
Wo an der Straße zugleich der wohlumzäunete Weinberg
Aufstieg steileren Pfads, die Fläche zur Sonne gekehret.
Auf dem schritt sie hinauf und freute der Fülle der Trauben
Sich im Steigen, die kaum sich unter den Blättern
verbargen.

Schattig war und bedeckt der hohe mittlere Laubgang,
Den man auf Stufen erstieg von unbehauenen Platten,
Und es hingen herein Gutedel und Muskateller,
Röttlich blaue daneben von ganz besonderer Größe,
Alle mit Fleiße gepflanzt, der Gäste Nachtsch zu zieren.
Aber den übrigen Berg bedeckten einzelne Stöcke,
Kleinere Trauben tragend, von denen der köstlichste Wein
kommt.

Also schritt sie hinauf, sich schon des Herbstes erfreuend
Und des festlichen Tages, an dem die Gegend im Jubel
Trauben liebet und tritt und den Most in die Fässer
versammelt,

Feuerwerke des Abends von allen Orten und Enden
Leuchten und knallen und so der Ernten schönste geehrt wird.
Doch unruhiger ging sie, nachdem sie dem Sohne gerufen
Zwei- und dreimal, und nur das Echo vielfach zurückkam,
Das von den Türmen der Stadt, ein sehr geschwäziges,
herklang.

Ihn zu suchen war ihr zu fremd; er entfernte sich niemals
Weit, er sagt es ihr denn, um zu verhüten die Sorge
Seiner liebenden Mutter und ihre Furcht vor dem Unfall.
Aber sie hoffte noch stets, ihn doch auf dem Wege zu finden;
Denn die Türen, die unt're wie die ob're, des Weinbergs
Standen gleichfalls offen. Und so nun trat sie ins Feld ein,
Das mit weiter Fläche den Rücken des Hügels bedeckte.

Die Anschaulichkeit dieser Darstellung liegt darin, daß der
Dichter uns gleichsam zu Begleitern der wandelnden Person
macht — ein Kunstgriff, den schon Homer oft angewandt. Wir
sehen das eine nach dem andern in ruhiger Folge vor uns auf-
steigen, und weil wir nicht hinter uns zu sehen brauchen, haben
wir immer ein deutliches Bild.

Ein weiteres Mittel der Darstellung des Ortes besteht
darin, den Eindruck wiederzugeben, den er auf die Personen

macht. Hierbei muß jedoch streng berücksichtigt werden, in welchem Verhältnis der Ort zur Person steht. Wird sie von Leiden oder Freuden erwartet, steht ihr beides in Aussicht oder weiß sie überhaupt noch nichts von ihrem Schicksale? Ein stattliches Haus macht gewiß auf mich einen angenehmen Eindruck — wenn ich aber weiß, daß dieses Haus ein Gefängnis ist und ich bald hinter seinen Mauern nach Freiheit und Sonnenschein jammern werde, so wird die Annehmlichkeit denn doch beträchtlich herabgestimmt.

Das folgende Beispiel ist nicht geeignet, ein ganzes Bild hervorzurufen:

Der Musiksaal, das Ziel der Gäste, strahlt mit seinen Lustres und Girandolen, seinem weißrötlichen Marmorfuß und seiner schweren Vergoldung im Glanze zahlreicher Wachskerzen. Er war von ansehnlicher Weite und Höhe und, um die Akustik zu befördern, in einem regelmäßigen Achteck erbaut. Links vom Eintretenden befanden sich drei hohe Fenster, in jedem Wandfelde eins, deren vergoldete Läden und rot damastne Vorhänge dicht geschlossen waren. Dem Eingang gegenüber lag eine reich vergoldete geöffnete Tür, welche den Anblick des Speisesaales freiließ, der eine besonders aus Paris verschriebene himmelblau mit Silber garnierte Atlastapete trug. Dem Mittelfenster gegenüber befand sich der Eingang zu einer Gemäldegalerie, vor welchem ein Pianoforte von Schröters neuester Bauart stand und das Feld des Kampfes bezeichnete. In den beiden Zwischenwänden, welche die drei erwähnten Türen begrenzten, waren in roter Nische auf schwarzen Marmorsäulen die Büsten Augusts des Starken und Ludwigs XIV. aus larrarischem Marmor aufgestellt und rings an den Wänden schwer vergoldete Sessel, die bereits von Gästen in mannigfachen Gruppen eingenommen wurden, während drei Divans mit schwellenden Kissen, dem Instrument gegenüber in der Gegend des Mittelfensters, die Bestimmung hatten, den König, die Königin und den Kurprinzen aufzunehmen. (Brachvogel: „Friedemann Bach“, S. 20.)

Diese Beschreibung ist mehr an den Verstand, als an die Phantasie gerichtet. Sie mag historisch treu sein, ja, ein Kenner der Klaviere mag sich sogar eine genaue Vorstellung von jenem Flügel machen können, der „nach Schröters neuester Bauart konstruiert“ war, aber kein Leser wird den ganzen Saal lebendig vor Augen haben. Und ihn in aller Anschaulichkeit darzustellen, war doch Aufgabe des Dichters.

Nebenbei sei hier bemerkt, daß historische Anspielungen und Vergleiche eine solche Beschreibung noch unkünstlerischer machen, weil dann zu ihrem Verständnis noch ein anderes als das bloß ästhetische Auffassungsvermögen nötig wird. So z. B. in obigem Beispiel die Anspielung auf Schröter.

4. Die Darstellung der Umwelt und der Natur.

Was die *Umwelt* betrifft, so haben wir bereits bemerkt, daß sie nur soweit geschildert werden soll, als sie für die Handlung oder mit Rücksicht auf ihren Einfluß auf die Hauptpersonen von Bedeutung ist. Ein echter Dichter wird uns hierbei manche kleine Einzelheiten vorführen können, die bei weniger geschickten Dichtern platt und nüchtern klingen oder uns völlig überflüssig erscheinen.

Einen breiten Raum nehmen in Frenssens „Jörn Uhl“ die alltäglichen Vorkommnisse ein: die Wirklichkeiten des Daseins, alle die Sorge um das tägliche Brot, die das Volk bewegt, der Handel und Wandel, Geld und Gut, Schulden und Hypotheken, Sparkasse und Zinsen, Pfannkuchen und Klöße, Fohlen und Kälber. „Und doch, meint Dr. Linde, trifft die Bezeichnung „deutsch“ nicht ganz, auch „niederdeutsch“ gibt das Wesentliche noch nicht voll wieder. Es ist mehr als das. Wie um die Goetheschen Gestalten in all ihrer Deutlichkeit noch der Tempelhauch griechischer Plastik weht, so weht um diese königlichen Gestalten im Bauerngewand etwas wie germanische Höhenluft. Es ist etwas Germanisches in ihnen, nicht etwa altertümliches teutsches Wesen, es sind nicht Puppen, denen ein aus Büchern erflügeltes, schlechtstehendes Gewand umgeworfen ist, sondern es sind ganz moderne Menschen, in deren Adern das Erbe der Urzeit lebendig rinnt, unbewußt, wie in dem Dichter, dem Kinde des Volkes. Er sieht und fühlt germanisch.“³²⁾

Die Romandichter sollen nicht versäumen, an den Stellen, wo es angebracht ist, die Stimmungen der *Natur* in getreuen Schilderungen wiederzugeben. Sie brauchen sich nicht an das Beispiel Fieldings zu kehren, der es verschmäht, eine Gegend

³²⁾ Dr. Richard Linde: Jörn Uhl, ein Gedenkblatt zum 101. Tausend. 1902. S. 5.

zu beschreiben, weil „die, welche die Gegend nicht sehen, nach einer Beschreibung sich eine Vorstellung davon doch nicht machen können“. (Tom Jones IX. 2.) Das ist natürlich völlig irrig.

Man hüte sich aber vor zu umfangreichen und vor unnötigen Landschaftsschilderungen. über ihre Berechtigung sind bereits einige Winke gegeben; hier sei nur bemerkt, daß sie auch da, wo sie erlaubt sind, den Gesetzen der Kunst entsprechen müssen. Diese aber verlangen, daß die Außenwelt in anschaulichster Weise dargestellt wird.

Die Darstellung der Natur, der Naturereignisse und landschaftlichen Schönheiten ist nur dann berechtigt, wenn sie die Natur in Beziehung zum Menschen setzt. Sie darf nie isoliert stehen, denn an sich hat sie durchaus keine Berechtigung, wie ja überhaupt das Kunstwerk nichts enthalten darf, was nicht unlösbar mit der Handlung verbunden ist. So ist z. B. die Schilderung des Gewitters in der „Verlorenen Handschrift“ durchaus am Platze, weil eben das Gewitter tätig in den Gang der Handlung eingreift und somit die Selbständigkeit gewahrt ist.

Innerhalb dieser Beschränkung ist es die Aufgabe des Dichters, mit vollster Anschaulichkeit zu schildern, er soll daher nicht die tote Natur (worunter die unbewegte, menschenleere zu verstehen ist), sondern die bewegte, im Auge eines Menschen sich spiegelnde Natur zum Vorwurf nehmen.

Goethe hat die freie Natur gleichsam wiedererobert. Mit welcher Inbrunst schildert er schon in seinem „Werther“ das wonnig-wehmutsvolle Gefühl des Versenkens in das Naturwalten. Werther schreibt im 2. Brief am 10. Mai:

Wenn das liebe Tal um mich dampft und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum irrehen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräschen mir merkwürdig werden, wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen den Halmen, die unzähligen unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, dies Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält! Mein Freund, wenn's dann um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhen, wie die Gestalt einer Liebenden — — —

Hier ist also die Natur tätig mit hereingezogen in das Empfindungsleben. Landschaft und Staffage sind bei Goethe ungezwungen und leicht behandelt, ohne vordrängende Präention.

Wie treffend Bernardin de St. Pierre in seinem kleinen Roman „Paul und Virginie“ die Natur geschildert hat, kann man aus dem gewiß maßgebenden Zeugnis Alexanders von Humboldt ersehen. Dieser schreibt in seinem Kosmos (2. Band, S. 67):

„Dieser kleinen Schöpfung verdankt Bernardin de St. Pierre den schöneren Teil seines literarischen Ruhmes. „Paul und Virginie“, ein Werk, wie es kaum eine andere Literatur aufzuweisen hat, ist das einfache Naturbild einer Insel mitten im tropischen Meer, wo, bald von der Milde des Himmels beschirmt, bald von dem mächtigen Kampf der Elemente bedroht, zwei anmutvolle Gestalten in der wilden Pflanzenfülle des Waldes sich malerisch wie von einem blütenreichen Teppich abheben. Hier und in der „Indischen Bananenhitte“ sind der Anblick des Meeres, die Gruppierung der Wolken, das Rauschen der Lüfte in den Bambusgebüsch, das Wogen der hohen Palmengipfel mit unnachahmlicher Wahrheit geschildert. — Bernardin de St. Pierres Meisterwerk „Paul und Virginie“ hat mich in die Zone begleitet, der es seine Entstehung verdankt. Viele Jahre lang ist es von mir und meinem teuren Freund und Begleiter Bonpland gelesen worden. Dort nun (man verzeihe den Anruf an das eigene Gefühl) im stillen Glanze des südlichen Himmels, oder wenn in der Regenzeit am Strande des Orinoko der Blitz krachend den Wald durchleuchtete, wurden wir beide von der bewundernswürdigen Wahrheit durchdrungen, mit der in jener kleinen Schrift die mächtige Tropennatur in ihrer ganzen Eigentümlichkeit dargestellt ist.“

Willibald Alexis hatte ein inniges Verständnis für die Natur der Mark Brandenburg. Von dem Reiz seiner Landschaftsschilderung sagt der ihm geistesverwandte Landsmann Theodor Fontane: „Eine Sonne auf- oder untergehen, ein Mühlwasser über das Wehr fallen, einen Baum rauschen zu lassen, ist die billigste literarische Beschäftigung, die gedacht werden kann. In jedes kleinen Mädchens Schulaufsatz kann man dergleichen finden; es gehört zu den Künsten, die jeder übt

und die deshalb längst aufgehört haben, als Kunst zu gelten; es wird bei der Lektüre von jeder regelrechten Leserin einfach überschlagen und in neunundneunzig Fällen von hundert mit völligem Recht, denn es hält den Gang der Erzählung nur auf. Die Landschaftsschilderung hat nur noch Wert, wenn sie als künstlerische Folie für einen Stein auftritt, der dadurch doppelt leuchtend wird, wenn sie den Zweck verfolgt, Stimmungen vorzubereiten oder zu steigern. Das Muster auch hierfür ist Shakespeare; das gewaltig Unerhörte, das geschieht, ist immer von verwandten Erscheinungen draußen in der Natur begleitet. Wenige haben ihm dies Geheimnis so voll abgelauscht, als Willibald Alexis; am meisten in dem Roman „Hegrimm“. Gleich das erste Kapitel ist eine landschaftliche Overtüre zu dem, was kommt. Wir sehen ein märkisches Luch, an dessen einem Rande unser Hegrimm auf Haus Nitz wohnt. Auf Meilen hin ein Moorgrund, eine Torfniederung; die ganze Geschichte der Landschaft hier herum knüpft sich an dieses Stück Sumpf und Sand. Hier, vor tausend Jahren, wurde die große Wendenschlacht geschlagen. Die beiden obeliskenhaften Steine, die „Blutsteine“ heißen, standen schon damals, als der letzte Krole hier unterlag; dann sahen sie (nach der Fehrbelliner Affäre) die Schweden hier umzingelt und ertränkt und, nachhinkend der Geschichte, schlug auch das Verbrechen immer seinen Weg über das Luch ein und die Blutsteine trugen ihren Namen nicht umsonst. Über dieser Landschaft liegt jetzt ein grau Gewölk; da, wo die Sonne sich durchzukämpfen trachtet, laufen fahle Streifen über das Grau hin; alles öde, leer; nur eine Krähe sitzt auf dem einen Stein. So das Bild, das die ersten Seiten vor uns entrollen. Und alles, was geschieht, es stimmt zu dem Ton, den Willibald Alexis hier einleitend anschlägt. Das ist Landschaftsschilderung.“

Meister in künstlerischer Zeichnung der Natur ist auch Spielhagen. Auch er versteht es, die Stimmungen der Natur mit dem Gemütszustande der Person in Wechselbeziehung zu bringen und so auch im Leser, wie es seine Aufgabe ist, ähnliche Empfindungen anzuregen. Die Seele des Menschen legt er in die Natur; in der Natur findet die Person ihre eigene Stimmung in höchster Sinnlichkeit ausgedrückt. Meisterhaft ist in dieser Beziehung jene großartige Szene in den „Problema-

tischen Naturen“, in der der wahnsinnige Berger den geheimnisvoll-erhabenen Gruß an die Nacht richtet. Spielhagen leitet diese Szene in folgender Weise ein:

Die Sonne war bereits untergesunken, aber der westliche Himmel prangte noch in der Glut des Abendrots, von dem ein schwächerer Abglanz selbst den östlichen Horizont rosa färbte. Hier und da blickte eine der schönen Bergkuppen, in Purpurlicht getaucht, dem scheidenden Gestirn des Tages nach; aber in den weiteren Tälern lagerten schon graue Abend Schatten, und weißliche Nebel zogen in den engeren Schluchten. Die Tannen, die zu den Füßen der Wanderer ihre grünen Häupter emporhoben, standen starr und still wie eine vor Erwartung atemlose Menge.

Die Natur ist in feierlicher Stille! In jener ehrfurchtsvollen Ruhe, die dem Auftreten eines großen Redners vorangeht. Glücklicherweise ist namentlich der letzte Zug gewählt, der die aufragenden Tannen als stumme Zuhörer bezeichnet. Die Darstellung wirkt mächtig auf den Leser. Imponierend steht die hohe Gestalt des Wahnsinnigen vor ihm, der der schweigenden Natur sein schmerzdurchwühltes Herz öffnet. Noch trefflicher aber ist die kurze Andeutung am Schlusse des Hymnus: „Der rosige Schimmer war von dem Himmel verschwunden, graue Dämmerung breitete sich in den Tälern; in den Wipfeln der Tannen begann der Abendwind zu flüstern und zu raunen“, wie wenn sie sich erzählen wollten, was eben jene hohe Gestalt in ihrer ekstatischen Aufregung gesagt habe.

Man vergleiche ferner das Gewitter in der „Verlorenen Handschrift“ und Ihes Gemütsstimmung; den Sturm in „Hammer und Amboß“ und seine Wirkung.

An einer anderen Stelle beschreibt Spielhagen eine Landschaft in folgender Weise:

Auf drei Seiten umgeben von dem Grün der Bäume, die ihre schwanken Zweige laubenförmig über den Söller breiteten, blickten sie nach der vierten über den Rand der Parkmauer den Strom hinauf und hinab und über den Strom in das weite, reiche Land. Die Sonne war schon hinter die Bäume des Parks gesunken, aber von dem Widerschein des glühenden Westens leuchteten die majestätischen Windungen des Flusses weithin in rosigem Licht und drüben auf den Wiesen und den Feldern junger, grüner Saaten webten die letzten Abendsonnenstrahlen ein zauberhaftes Gespinnst. Dann ertönte das Läuten der Abendglocken überall her aus den Dörfern von nah und fern und allgemach erlosch die Glut in den gräulichen Wassern, welche

blaue Nebel verhüllten die prangende Landschaft, und zuletzt schimmerte nur noch ein Fenster der hohen Kathedrale aus der hl. Stadt, wie das Licht eines Pharus über einem Nebelmeere, bis auch das verschwand, der Abend dunklere Schatten über die Erde breitete und aus dem tiefblauen Himmel die goldenen Sterne hervortraten. („Die von Hohenstein“, S. 51.)

Hier schaut das Auge des Menschen auf die Landschaft und wird von ihr gerührt. Höchst einfach, und doch so reich und schön ist die folgende Schilderung:

Im Tale lagen bereits die Schatten, während oben auf den Bergen die Sonne noch hell glänzte. Man fuhr durch das Städtchen; aus den geöffneten Fenstern klang Musik, es war fröhliches Tummeln in den Straßen, die Mädchen wandelten Arm in Arm dahin, die jungen Männer vereinzelt oder in Gruppen, es gab heiteres Necken, Grüßen und Scherzen; die Alten saßen vor den Häusern, die Marktbrunnen rauschten, und weiter hinauf, die Landstraße am Ufer entlang, war fröhliches Singen. (Auerbach: „Das Landhaus am Rhein“, I. S. 59.)

Die bewegte Natur wird in folgenden Beispielen dargestellt:

Da fuhr ein Feuerstrahl aus der Wolke in den Felsen unter ihm, und aus dem Fels flammte blaues Licht dem Blitzschlag entgegen, der Donner krachte, das Felshaupt löste sich und sank in Sprüngen hinab von der Höhe in das Tal, immer wilder die Säbe und schneller der Sprung, es brach durch den Wald und schlitterte den Stein, bis er in den Gießbach schlug, daß der Gischt hoch gegen Himmel sprühte. (Freitag: „Ingo“, S. 212.)

Der Mond war hinter den Bergen verschwunden, schwarze Nacht deckte die Waldlauben, mit Getöse fuhren die Sturmriesen um die Häuser des Herrenhofes, sie schlugen den eisigen Regen auf die Dächer, schleuderten die Bretter vom Firnst der Halle und stießen brüllend gegen die geschlossenen Tore. (Daselbst, S. 212.)

In diesem Beispiele ist die Naturgewalt personifiziert — daher die Deutlichkeit der Vorstellung.

Diese letzte Art kann durch Mißbrauch sehr leicht überdruß erregen. So schon an einzelnen Stellen von „Soll und Haben“, am schlimmsten in der „Verlorenen Handschrift“.

Frenssen hat alle Stimmungen des Meeres belauscht und schildert die Nordsee in immer neuen Bildern mit nie ermüdemender dichterischer Kraft. Nur eine kurze Schilderung sei hier wiedergegeben:

Sie waren stehen geblieben und sahen über den weiten Strand, von dem der Nebel aufstieg. Langsam hob die Sonne über dem weiten Feld die Decke von Dunst. Mit weissen, starken Händen griff sie in die Wolken, nahm all' den Nebel in ihre heissen Arme, daß er sich in klare Luft wandelte. Ihre Strahlen glitten über die weite, tosende Brandung, da flog das Wasser donnernd auf, viele tausend Wellen hoben sich jubelnd, warfen Millionen schimmernde, weisse Perlenstränge hoch in die Luft und grüßten die Sonne. Ihre Strahlen malten in den Wellentälern metallenen, blaugrünen Schein, und schossen die Möbenscharen, die im eilenden Zug blitzschnelle Wendungen machten, im saufenden Flug und verfehlten keine einzige Möbe: Da glänzten unzählige weisse Flügel wie Silber im Sonnenlicht. Wer schießt so fein wie Frau Sonne? Mit hellen, weiten Augen schaute sie über das Meer, wo hohe, stolze Schiffe zogen, und auf die Kirchen und Häuser, die fern ringsum am Strand der weiten Bucht standen. Spöttisch lächelnd umgoß sie den Leuchtturm, ihren stolzen Vertreter bei Nacht, die alte, graue Mauer, mit weichem Licht; freundlich lächelnd sah sie auf das Entenpaar, das dicht nebeneinander, in stolzer Haltung, mit zurückgebogenem Hals über den Wogenkamm glitt. — Die deine Meere nicht sahen, Heimat, kennen dich nicht. Sie kennen deine Größe nicht. Wer durch deine Wälder und Heide wandert und in deine Seen blickt, liegt an deiner Brust; er sieht deiner Augen Leuchten, deines Leibes Pracht, dein Atmen. Aber da draußen auf den Wellen, vom frischen Wind umweht, da sah ich dich ganz, von den weissen Füßen bis zum dunkeln Scheitel, in deinem schweren Mantel von schillernden, rieselnden, rauschenden Wellen, mit den weissen Borden der Brandung. Da war es, wo du sagtest: Singe ein Lied von mir! . . . Wer dein Lied singen könnte, du schönes, stolzes Heimatland, und dessen, der über dir wachte!

Weitere Beispiele erübrigen sich, da jeder, der Romane, Novellen und Skizzen mit Verständnis liest, sich leicht überzeugen kann, in wie weit der Verfasser es verstanden hat, in Naturschilderungen seinen künstlerischen Sinn zu betätigen.³³⁾

³³⁾ Ueber die Naturschilderung bei Stifter findet man Näheres bei Ernst Bertram: Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik. Dortmund, Fr. Wilh. Ruhfus, 1907. S. 77—109.