Forschungen über die Technik des Romans gehören zu den Aufgaben, die in dem letzten Jahrzehnt immer steigende Anziehungskraft bewiesen. Im Jahre 1902 erschien Robert Riemanns ergebnisreiches Buch über „Goethes Romantechnik"; als 1909 R. M. Werner in der „Deutschen Literatur-Zeitung" eine größere Anzahl von Studien zur Erzählungstechnik zusammenfassend musterte (Sp. 68 ff.), zeigte sich, wie inzwischen das Interesse rückwärts bis zu Grimmelshausen und vorwärts bis zu Wilhelm Raabe und Theodor Storm geschritten war. Im Dezember 1909 und Januar 1910 konnte die amerikanische Zeitschrift „Modern Language Notes" eine seitenlange „Bibliographie zur Technik des neueren deutschen Romans" bringen, und die letzten zwei Jahre haben wiederum neue Arbeiten hinzugefügt.

Es wäre seltsam, wenn Otto Ludwig in diesem Chorus fehlte, der Dichter, der selbst ein nie ermüdender und nie sich zufrieden gebender Theoretiker war. Über „Otto Ludwigs Erzählungskunst" schrieb denn auch 1905 Richard Müller-Ems eine fleißige Studie. Aber durch eine oft noch äußerlich-schematisierende Behandlungsweise enttäuschte er, trotz mancher brauchbaren Beobachtung, gerade diejenigen, die in Ludwigs eigenen Studien heimisch geworden waren. Das besondere Charisma der Ludwigschen Studien ist gerade ihre unsystematische Lebendigkeit; lebendig dadurch, daß der regsamste Sinn für künstlerische Wirkungen überall den mütterlichen Boden abgibt, von dem die Gedanken mit Antäuskraft aufstreben. Gewiß kann kein wissenschaftliches Werk sich so aphoristisch geben, wie diese gar nicht für den Druck bestimmten Studien; aber soll man sie deshalb nicht doch eindringlich nützen, soll man dualistisch mit Richard Müller-Ems erst die Erzählungen und dann in knappstem Raume die Studien abhandeln und so eine Scheidewand bauen, über die höchst selten ein Blick fällt[1])?

Ein Bedenken gilt es zu entkräften, das aus dem Mangel einer sicheren Datierung der Ludwigschen Romanstudien hergeleitet werden könnte. Die Studien fallen wahrscheinlich alle später als die Erzählungen; hoffentlich schafft die vorbereitete neue Ausgabe der Werke hier Klarheit. Soll das hindern, beides vergleichend neben einander zu legen? Ich meine: durchaus nicht. Zeigen sich erweisliche Übereinstimmungen zwischen Theorie und Praxis, so hätte eben spät irgend ein äußerer Anlaß — die Lektüre eines Romans von Scott oder Dickens z. B. — Gedanken wieder aufleben lassen und zu klarer Formulierung gebracht, die schon früher den schaffenden Ludwig leiteten. Keine zeitliche Distanz kann a priori die innere Beziehungslosigkeit geistiger Prozesse beweisen. Man wird zunächst einmal einfach nachsehen müssen.

---

[1]) Vgl. meine Anzeige des Buches, Deutsche Literatur-Zeitung 1906, Sp. 2014.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Neben den Übereinstimmungen aber werden die Widersprüche Interesse beanspruchen. Zeigen die Übereinstimmungen, was in den Erzählungen das Werk des bewußt arbeitenden Verstandes ist, so zeigen die Widersprüche gerade den instinktiven Drang des Künstlers in seiner Selbstherrlichkeit, die ungeprüfte Wege geht. Tatsächlich wird sich ergeben, daß „Zwischen Himmel und Erde" weit ausgesponnene theoretische Gedankengewebe Ludwigs rücksichtslos in die Luft bläst.

Die Gegenstände, die in den Studien berührt werden, sind mannigfach; kleine technische Kunstgriffe kommen zur Sprache neben großen prinzipiellen Fragen. Die auffallendsten Berührungspunkte zwischen Theorie und Praxis, von denen ich Rechenschaft geben kann, ordnen sich aber zwanglos unter die beiden Hauptgesichtspunkte „Komposition" und „das Wesen des Epischen".

I.

Komposition.

Von den Ludwigschen Erzählungen sind einige kunstvoll, einige überaus schlicht komponiert. Eine Geschichte wie „Aus dem Regen in die Traufe" kann nicht einfacher geführt werden: die Ereignisse werden in der natürlichen Reihenfolge erzählt, in der sie auseinander hervorwachsen; das Auftreten einer neuen Person (der Schwarzen, dann des Gesellen) kennzeichnet jeweils eine neue Stufe der Verwicklung, bis die letzte Wirrnis vielleicht allzu rasch und glatt sich löst. Über ein so einfaches episches Gebilde wird man auch von den Ludwigschen Studien her keine neuen Offenbarungen erwarten und findet sie auch nicht.

Es verschlägt auch wenig, ob man für die ebenfalls in schlichtem Aufbau gehaltene „Maria" die Bemerkungen Ludwigs über das wechselnde Vorschieben der Begebenheitsstämme (Werke 6, 61)[1]) im Gedächtnis hat oder nicht. Auch ohne sie ist gar nicht zu verkennen, wie diese Geschichte im ersten Buche durchaus mit Eisener geht, dann im zweiten mit Maria, um endlich im dritten beide Handlungsstämme zu vereinen.

Nicht ganz so bequem zu Tage liegt schon für das unvorbereitete Auge die Kompositionsweise der eben neu ans Licht getretenen „Buschnovelle"[2]). Der leichtsinnige Kavalier und die vornehme Dame, die im ersten Kapitel die junge Heldin beim Baden stören, entschwinden samt dem ihnen nachforschenden würdigen alten Herrn schnell wieder unseren Augen; eine Neugier ist erregt, was es mit diesen Personen für eine Bewandtnis habe, eine Ahnung romanhafter Verwicklungen — aber der Dichter läßt den angesponnenen Faden fallen, und wir müssen uns in die Idylle des häuslichen Lebens der Buschmühle und in das Märchen des Götterfelsens einspinnen. Die Idylle aber ist von einer nur angedeuteten Vergangenheit her bedroht, nach wenigen Tagen scheint ihr ein trübes Ende gewiß — da lösen sich die Wolken in einem Schlusse, der gleichzeitig den ersten Faden wieder aufnimmt und die Spannung des Anfanges befriedigt. Ein ganzer Roman der Vergangenheit steigt empor, zu dem das eben Durchlebte nur das späte Schlußkapitel bildet. Für solche Kompositionsweise liefert der Theoretiker Ludwig die vollkommen einstimmende Formel. „Der Gang der Erzählung muß entweder analytisch oder synthetisch sein; d. h. eine Geschichte liegt entweder ihren Hauptbedingungen nach vor dem Anfang der Erzählung

[1]) Alle künftig in den Text gesetzten Seitenzahlen beziehen sich auf den 6. Band der ‚Gesammelten Schriften', herausgegeben von Adolf Stern, Leipzig 1891.

[2]) Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe, hgg. von Paul Merker, Bd. 1, München 1913, S. 265.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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. — Die Spannung am Anfange besteht darin, daß uns irgendein Tun gezeigt wird, ohne daß wir weder die Gründe davon wüßten, noch was aus dem Tun entstehen soll, den Zweck. Dabei werden wir mit Figuren bekannt. Und selbst worin das Tun eigentlich besteht, erfahren wir erst allmählich. Ganz auf die Natur des Menschen gegründet. Sehen wir Bewegungen eines Menschen, die wir nicht sogleich zu deuten wissen, so treten wir ihm näher und sehen ihm zu, bis wir wissen, was er macht. Durch und bei dem Tun wird der Mensch selbst uns interessant" (S. 100—102). Die Buschnovelle ist von jener gemischten Art, die Ludwig hier kennzeichnet: eine Analyse längst vergangener, stark romanhafter Begebenheiten legt sich als Rahmen um die synthetisch gegebene (poetisch viel wertvollere) Märchenidylle[1]).

Noch helleres Licht aber ergießen die Studien über die beiden am kunstvollsten komponierten Erzählungen aus Ludwigs reifer Zeit: die „Heiterethei" und „Zwischen Himmel und Erde". Jeder Kritiker, der sich zur „Heiterethei" äußerte, mußte sich mit der ungewöhnlichen Breite des Werkes auseinandersetzen; bekannt ist, wie scharf ablehnend Treitschke diese Breite beurteilte. Als Grund ward meist die psychologische und, wie Treitschke sagt, die „ethnographische" Kleinmalerei ins Feld geführt; und gewiß herrscht durch die ganze Erzählung eine Hypertrophie aller einmal angeschlagenen Motive. Aber auch die eigenartige Kompositionsweise mußte diese Breite erzeugen, das wird nie klarer als durch Ludwigs eigene Studien. In ihnen handelt der Dichter einmal von den Mitteln, eine einfache Fabel aus sich selbst heraus zu erweitern. Er schreibt (S. 76—78): „Ein Mittel zur Spannung und Erweiterung der Geschichte aus der Fabel selbst: wenn die Erzählung bald mit der, bald mit der Figur geht und so alles, was geschieht, erst hypothetisch und ungewiß in irgend einem falschen Lichte, wohl auch selbst falsch, vorzeigt, und dann erst den betreffenden Vorgang (oder auch den Vorgang dann in eine rückschauende Erzählung gelegt) selbst erzählt. — So wird also dasjenige, was uns interessieren muß, was und wie es geschehen, erst nachher erzählt, die Furcht und Hoffnung aber, die sich an dies Was und Wie knüpfen muß, wird in der Erzählung vorausgenommen. Dadurch wird auch der Kreis erweitert; die Personen, bei denen geforscht wird, geben Gelegenheit zu Genrebildern und Episoden. Durch diesen Kunstgriff allein, der unzählige Modifikationen zuläßt, kann der einfache Kern mannigfach variiert und die Handlung scheinbar bereichert werden. — So wäre denn die Erzählung stellenweise mehr eine Reihe modifizierter und entstellter einzelner Spiegelbilder des Begebenheitskernes, die dieser in die Seelen der Mitspieler wirft. Nun kann die Begebenheit sogar ganz aus Reihen solcher Spiegelbilder und durch diese herausgeforderter Handlungen bestehen." Nach dieser Technik der

---

[1]) Bei der Neuheit dieser Novelle seien hier ein paar Bemerkungen gestattet, die nicht das Verhältnis zu den Studien angehen. Die Erzählung stellt ein überaus interessantes Mittelglied zwischen den epischen Werken der Reife und den Jugendnovellen dar, mit Fenstern gleichsam nach vorn und nach hinten. Die Einflechtung märchenhafter Motive und Stimmungen, die Art der Naturschilderung, die vulgär-romanhaften Bestandteile der Vergangenheitserzählung weisen rückwärts in Ludwigs erste epische Periode. Vorwärts aber weisen gut gelungene realistische Einzelheiten: Der schwerhörige Mühlknappe, der beim Gebet eine Fliege totschlägt und Ungereimtes in seltsamer Form redet, ist ein Original so gut wie irgend eines in der ‚Heiterethei'. An diese mahnen auch sonst allerhand Motive: In großer Einsamkeit haust ein junges Mädchen mit einer alten wunderlichen Magd. Sie muß nächstens ihr Haus verlassen; sie liebt es, einsam im Bache zu baden.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

falschen Spiegelbilder und der vorausgenommenen Furcht und Hoffnung ist die Heiterethei auf weite Strecken hin gearbeitet. Überzeugen wir uns. Nach der einleitenden Schubkarren-Episode, bei der die Charaktere einiger Luckenbacher und der Heiterethei selbst exponiert werden, kommt die Begegnung der Heiterethei mit dem Holdersfritz in dem Hohlwege; sie hält ihm jene zornige, aber in dem Interesse für seine Person so verräterische Strafrede, die den Anstoß gibt, daß er ein anderer wird. Aber w i e er ein anderer wird, das wird uns erst im zehnten Kapitel geschildert, während diese Begegnung im dritten Kapitel stattfand. Den weiten Zwischenraum füllt nichts anderes als eine solche Reihe falscher Spiegelbilder, von denen Ludwigs Theorie sprach. Der Holdersfritz verbirgt seine Sinnesänderung soviel wie möglich vor den Leuten; weniges nur und rein Äußerliches, das vielerlei Deutungen zuläßt, dringt davon in die neugierige und hämische Umwelt — ein paar Worte, die der versonnen auf der Schnitzbank Sitzende vor sich hinspricht: „Tu' ich's oder tu' ich's nicht"; ein abendliches Herumstreifen Fritzens mit einem Beile in der Hand; die Verkleidung durch den umgekehrten Rock. Das wird nun aufgegriffen und ins Unendliche ausgeschmückt. So zuerst im fünften Kapitel in einer Szene im Gringel-Wirtshaus, wo die breitspurige Valtinessin im Kreise ihrer Gäste sitzt. Jeder der Gäste hat etwas gesehen, der eine das Herumlungern, der andere das Beil, der andere den Lehrling Fritzens, der ihm jene wunderlichen Worte des Meisters mitteilte. Jeder Redende umspinnt den winzigen Wirklichkeitskern, der ihm zugeflogen ist, mit einem krausen Gewebe des Wahns; als alle geredet haben, werden die Einzelbilder in ein falsches Spiegelbild größerer Dimension zusammengefaßt: „Wer einen Verstand hat, womit er denken kann, der mag sein Teil denken, wenn er auch nicht redet. Da will einer was tun, daß die Leute sollen die Hände über dem Kopf zusammenschlagen. Da will einer was tun und sticht mit dem Schnitzmesser vor Wut in die Schnitzbank und will nach Amerika, eh's 'rauskommt. Da sagt einer erst „Gut' Nacht", als wollt er zu Bette gehen, und geht doch heimlich weg und hat den Rock verkehrt an, wie ein italienischer Bandit, damit ihn niemand soll erkennen und alle Leute sollen glauben, wenn was draußen passiert, er ist nicht herausgekommen aus seiner Werkstatt. Und lauert nachts, wo er meint, daß eine vorbei muß gehen. Und wer ist die Eine? Das ist eine, die ihn hat beleidigt, daß er nicht hat können sprechen und hat nur die Fäust' geballt und hat mit den Zähnen geknirscht." — Das ist eine Zusammenfassung, wie beim gerichtlichen Indizienbeweise. Als der Wahn sich soweit verdichtet hat, tritt er nun, wie Ludwig das ausdrückt, „ein in die Substanz der Erzählung", d. h. er veranlaßt Handlungen. Die Valtinessin will zur Heiterethei, um sie zu warnen. Das führt sie dann in den nächsten Kapiteln, zusammen mit den anderen großen Weibern, aus. Und nun bewahrheitet sich jene Seitenbemerkung Ludwigs, wo er sagt: „Die Personen, bei denen geforscht wird, geben Gelegenheit zu Genrebildern und Episoden". So werden denn die großen Weiber der Reihe nach durchgenommen, erzählen von ihren Männern und Dienstboten, bringen den großen Brand zur Sprache, bei dem einst der Holdersfritz Löscharbeit tat, und werden allesamt in ihrem unwiderstehlichen Hange zu Kaffee und Klatsch und den kostbaren Sprüngen ihrer Weiberlogik porträtiert. Was an Brocken aus dem Treiben des Holdersfritz zu ihnen dringt, wächst aber, im Frauenklatsche hin- und hergerollt, wie ein gewälzter Schneeball immer mehr an und greift nun ein zweites Mal kausal in die Handlung selbst ein: die anfangs frisch abwehrende Heiterethei wird von dem Wahne angesteckt, glaubt allmählich an das Auflauern des Fritz, und so kommt es dazu, daß sie den abends auf der Brücke Wartenden mit ihrem Schiebkarren ins Wasser rennt. An diesem Trugschluß angekommen, wendet die Erzählung um, kehrt zum Holdersfritz zurück und nimmt nun die Darstellung seiner wirklichen Taten und Absichten in direkter Schilderung auf. Ganz wie die Theorie es aussprach: „erst hypothetisch

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und ungewiß in irgend einem falschen Lichte, dann der Vorgang, in rückschauende Erzählung gelegt, selbst". Den fünf zum Teil sehr ausgedehnten Kapiteln voll falscher Spiegelbilder folgen nur zwei, die das wirkliche Antlitz der Begebenheiten enthüllen. Wieviel kürzer wäre die Erzählung bei Beschränkung auf die direkte Darstellung geworden! Der Begebenheitskern, der all die Spiegelungen hervorrief, ist ja ganz einfach und harmlos: Fritz paßte der Heiterethei auf, um seine Werbung anzubringen, zog den Rock verkehrt an, um nicht von jedem erkannt zu werden, nahm das Beil mit, um im Falle des Erkennens zu sagen, er ginge als Böttcher Weiden hauen. Auch diese direkten Kapitel führen bis zu jenem Trugschluß, dem Sturze in den Bach, so daß wir den gleichen Weg doppelt zurücklegen: gleichsam hüben und drüben eines vom Dichter gezogenen Vorhanges. Konn bei solcher Kompositionsweise die Breite des ganzen Werkes noch verwundern?

Warum griff nun eigentlich Ludwig zu dieser immerhin etwas künstlichen Kompositionsweise? Eine gewisse Erklärung liegt in dem Doppelziel, das er mit der „Heiterethei" verfolgte. Er wollte einmal eine Dorfgeschichte schreiben, wie ihm das andere Vorgänger nahegelegt hatten. Aber seine schon ganz im Psychologischen verankerte Schaffenskraft drängte ihn wieder unausweichlich auf ein psychologisches Hauptmotiv: wie eine tüchtige Natur, die in renommistischem Wildtun sich verloren hat, unter dem Reifen einer Neigung sich auf sich selbst besinnt. Ein Vorwurf von solcher Innerlichkeit war mit dem viel äußerlicheren der dörflichen Milieu- und Sittenschilderung nicht ohne einige Kunstgriffe zu verbinden. So kann man sich erklären, daß der Dichter nach „Mitteln zur Erweiterung der Geschichte aus der Fabel selbst" und nach Gelegenheiten zur Anbringung von Genrebildern suchte, und auf die erörterte komplizierte Komposition verfiel.

Sodann aber versprach er sich von dieser Kompositionsweise auch eine besondere Spannungswirkung. Das beweisen Teile jener theoretischen Stelle, die ich vorhin um der Klarheit des Hauptgedankens willen ausgelassen habe. Ludwig schreibt (S. 76): „Es geschieht etwas; dies gibt, da nur einzelnes davon bekannt wird, der Figur, der es bekannt wird, ein falsches Bild des Geschehenen (und damit dem Leser selbst), das sie martert, spannt oder zur Hoffnung bewegt. — Oder auch, es erfährt jenes Einzelne einer von des Helden, also auch des Lesers, Gegenpartei und wünscht, die Sache möge so sein, wie der Leser sie nicht wünscht. — Nun muß die Darstellung immer mehr die Außenseite der Figuren geben, damit der Scharfsinn des Lesers desto mehr Raum zum Erraten erhält." Als Spannungsmittel also schätzte Ludwig die falschen Spiegelbilder. Das erscheint einleuchtend; je näher man aber die Praxis an die Theorie heranrückt, um so bedenklicher wird man in der Bewertung dieses Spannungsmittels. Es ist klar, daß falsche Spiegelbilder nur solange spannend wirken, als sie für den Leser einigermaßen diskutabel sind; er muß wenigstens vorübergehend an sie glauben können. Sieht er den wahren Sachverhalt allzu deutlich durchschimmern, so verliert er die Geduld über dem vielen Gerede, und wirklich scheint es kritischen Lesern der „Heiterethei" so gegangen zu sein. Sieht er andererseits nichts durchschimmern, so kann auch von Spannung keine Rede sein. Die Mischung von Glauben und kritischem Zweifel muß aufs genaueste abgetönt werden, wenn Spannungswirkung entstehen soll. Dies Abwägen hat Ludwig sich viele Mühe kosten lassen. Die Kunst des Verhüllens übt er gleich am Schluß der Hohlwegszene. Ob die Strafrede der Heiterethei beim Fritz zum Guten oder zum Schlechten ausschlägt, wird in der Schwebe gelassen. Wir sehen nur ein Rotwerden des Fritz, von dem man nicht weiß, ob Zorn oder Scham daran größeren Anteil haben; wir hören nur ein zwischen den Zähnen gemurmeltes „Du Mädle du, wart, du Mädle du" und bemerken die sonderbare Pause des Schweigens darauf. Alle diese Symptome sind doppeldeutig, die Darstellung zeigt wirklich nur die Außenseite der Figuren. Von dem, was die Weiber erzählen, sieht einiges, wie das Mit-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

führen des Beils, recht bedenklich aus; andererseits wird ständig die Borniertheit der Erzählerinnen unterstrichen und so eine Quelle des Zweifels aufgetan. Der Morzenschmied trifft Fritz am Bachesufer und versucht, ihn auszuholen; Fritz verstärkt jetzt absichtlich den bösen Anschein, weil er sich schämt, seine Sinnesänderung den Klatschbasen einzugestehen; mehrmals, wenn er in verletztem Zartgefühl zusammenzuckt, heißt es diplomatisch: „Die Büsche, in denen er stand, rauschten um ihn" — nichts weiter, so daß der Leser die Bewegung auch als Aufwallung des Zorns und der Wildheit nehmen kann. Andererseits bekommt der aufmerksame Leser direkte Winke vom Dichter über den wahren Sachverhalt: im Mutwillen trifft die Heiterethei die Wahrheit mit den Worten „Freien will er mich"; so spricht auch der Morzenschmied vom Freien, nur um auf den Busch zu klopfen; und als endlich die Weiber Karten legen, weisen die Karten auf eine Hochzeit hin. So wägt der Autor dem Leser Trug und Wahrheit in genau berechneten Quanten zu. Aber alle Sorgfalt in dieser Hinsicht kann den Erfolg, Spannung zu erzielen, nicht verbürgen, denn wieviel der Leser von der Wahrheit schließlich doch errät, hängt sehr von seinem Intellekt und seiner Belesenheit in ähnlich komponierten Geschichten ab. So mag sich's erklären, wie bei einem Treitschke alle subtile Kunst nicht verfing, und ein zu rasches Durchschauen Langeweile erzeugte. Alle Spannung aus Neugierde ist eben, wie eine andere Stelle der Ludwigschen Studien hervorhebt, niedere Art der Spannung, auf den Durchschnittsleser berechnet.

Weiter. Auch für das technische Verständnis der zweiten Hälfte der „Heiterethei" geben die Studien wertvolle Fingerzeige. Wir sahen die indirekte wie die direkte Erzählungsreihe emporführen zu einem Trugschluß, dem Sturze des Holdersfritz in den Bach. Das Wort „Trugschluß" verwenden die Studien Ludwigs als Terminus. Wo er über Spannungsmittel der Erzählung handelt, schreibt er (S. 101 f.): „Wir sehen etwas herannahen, was wir leidenschaftlich verabscheuen; wir sehen etwas verhindert, was wir leidenschaftlich begehren. Noch leidenschaftlicher wird die Spannung, wenn diese retardierenden oder beschleunigenden Momente einen steigenden Klimax bilden. Am leidenschaftlichsten durch einen Trugschluß (Musik). Wenn das Gefürchtete eingetroffen, das Gehoffte für immer vereitelt scheint." Ein solches Herannahen des Gefürchteten und solchen Trugschluß haben wir hier. Daß er das Gemüt des Lesers stark in Anspruch nimmt, ist sicher. Wenn aber Ludwig den Seitenblick auf die Musik wirft, so setzt er leider nicht bei, wieviel schwieriger in der bestimmteren Kunst der Worte ein Trugschluß ist, als das Überführen eines musikalischen Motivs durch einen Trugschluß hindurch in eine andere Variation. Das Auflösen ist bei der Erzählung das Schwierige; das Wiederanknüpfen, wo schon ein Ende gemacht schien. Hier beobachten wir nun, wie Ludwig seine Worte geradezu auf der Goldwage abwägt bei der Schilderung des Sturzes in den Bach, um dem Eindruck einer ernsten Katastrophe so nahe wie möglich zu kommen und doch die Möglichkeit späterer Umdeutung offen zu halten. „In seinen Ohren braust es, als läge er unter dem Walkmüllerwehr. Um seine Brust ringelt sich pressend eine grüne Schlange; über seine Augen legt sich ein dunkelrotes Tuch. Er schnappt nach Luft und zieht ein kaltes, schweres, nasses, gurgelndes Ding durch den Mund hinein in die tiefste Brust, das er nicht wieder herauszustoßen vermag. Das rote Tuch wird schwarz mit durcheinanderwimmelnden gelben Sternen. Der Boden unter seinem Kopf versinkt, der Kopf nach in eine endlose Tiefe. Und diese eigene Empfindung, die schon in Bewußtlosigkeit übergeht, weiß er, ist die Empfindung, die jeder Mensch kennen lernt, aber keiner mehr als einmal. — Nicht lange, und keine Blase mehr spritzt auf über dem Liegenden. Der Wasserspiegel schließt sich und zeigt gleichmütig der stillen Nacht ihr Bild." Das sind in höchster Wahrheit die Empfindungen eines Sterbenden — aber streng vom leidenden Subjekte aus gesehen; ängstlich jede

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Einmischung der eigenen Stimme des Dichters vermieden. Von der letzten Empfindung heißt es, daß sie „schon in Bewußtlosigkeit überging", nicht, daß die dauernde Bewußtlosigkeit faktisch eintrat. So bleibt die spätere Auflösung mit den Worten möglich: „Der letzte Rest der Besinnung mußte ihn verlassen, hob ihn nicht in dem Augenblicke, der über Leben und Tod entscheidet, ein instinktmäßiges Aufstemmen der Hände über die Wasserfläche empor und hielt sie da fest, bis das Eingeschluckte durch Mund und Nase wiederum ausgestoßen war. Das Dunkel vor den Augen schwand; die grüne Schlange wälzte sich von seiner Brust herab usw." Man sieht, ein Trugschluß in erzählender Kunst wird eigentlich nur durch ziemlich reichliches stilistisches Raffinement möglich; man wird dies Kunstmittel nicht sehr hoch einschätzen dürfen. Man liest wohl den vermeintlichen Tod mit innerer Bewegung, die harmlose Auflösung hinterdrein aber mit dem ernüchternden Gefühle, hinter einen Kniff des Erzählers zu kommen. — Ein zweiter, etwas einfacher gehaltener Trugschluß findet sich am Schluß des 21. Kapitels. Der Holdersfritz hat nach dem Sturze in den Bach in der Verwirrung seiner Gefühle der Großmutter den Auftrag gegeben, für ihn um der Valtinessin Tochter Ev zu freien. Die Großmutter schiebt das auf. Bald bereut Fritz den Auftrag, läßt sich aber nichts merken. Schließlich eilt die Großmutter in den Gringel grad in dem Augenblick, wo Fritz seinen Stolz überwunden hat und ihr eingestehen will, daß der Auftrag nur eine Augenblicksdummheit von ihm war. „Es ist eine Eigenheit guter Entschlüsse, daß sie gewöhnlich zu spät kommen," so schließt das Kapitel. Hinterdrein aber erfahren wir, daß es doch nicht zu spät war; er hat sie noch eingeholt und zurückgehalten. Ein Vorbild für diese Technik des Trugschlusses bot übrigens der von Ludwig genau studierte und überaus hochgeschätzte Scottsche Roman „Der Altertümler". Hier fällt Lowells Gegner schwer verwundet; Lowell entflieht, im Glauben, ihn getötet zu haben, und erst lange nachher kehrt die Handlung zu dem Verwundeten zurück, und der Leser erfährt nun, daß gar kein tödlicher Ausgang vorlag.

Die zweite Hälfte der „Heiterethei" ist im ganzen einfacher komponiert als die erste. Die „großen Weiber" scheiden bald ganz aus, und die Handlung spielt nun zwischen den beiden Hauptpersonen nach Maßgabe der in Ludwigs Studien wiederholt berührten, schon bei der „Maria" erwähnten Technik der abwechselnden Vorschiebung der Handlungsstämme: ist ein Kapitel mit der Heiterethei gegangen, so geht das nächste mit dem Holdersfritz, bis dann durch die Verlobung der beiden ein Zusammenführen der Stämme notwendig wird. Das hat Richard Müller-Ems schon ohne Heranziehung der Studien richtig gesehen. Doch führt hier die Heranziehung der Studien noch auf einige Feinheiten des Verfahrens. Ludwig schreibt (S. 64, 101): „Eine Hauptkunst des Romanschreibers ist das Arrangement, das Verschweigen von Dingen, die man gern wissen möchte ... das Abbrechen, das Verschlingen. — Bloße Verschiebung der Kapitel bewirkt eine recht intrikate Situation". Das Abbrechen, wenn der andere Handlungsstamm vorgeschoben wird, und das spätere Wiederanknüpfen ist in der „Heiterethei" genau berechnet. Das Abbrechen geschieht immer an einer Stelle hochgespannter Erwartung. Der Holdersfritz hat nach dem Sturz in den Bach vor seiner Großmutter wunderliche Reden geführt. Als er fort ist, wird ihr erst das Verstörte und Kranke seines ganzen Wesens klar: „Es fiel ihr nun erst ein, wie er gefiebert, wie er bald dunkelrot, bald totenbleich ausgesehen, sein ganzes verstörtes Wesen, wie er zuweilen gewankt; wieviel Blut er auf dem Heimwege schon verloren haben müsse. „Besser ist besser," meinte sie. Sie nahm ihren blauen Mantel um die alten Schultern, trippelte nach der Weidengasse und weckte den Bader. Mit diesem kam sie eben noch rechtzeitig in ihres Enkels Werkstatt an." Hier der Schlußstrich, das Kapitel endet. Wieso „eben noch rechtzeitig", will der Leser wissen; aber das nächste Kapitel führt ihn unbekümmert um seine Neugierde in den Gringel,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und erst viel später wird seine Spannung gelöst. Oder eine andere Probe dieser „Hauptkunst des Romanschreibers, des Abbrechens, des Verschlingens". Die Schmiedin rüstet sich zu einem geheimnisvollen Ausgang; man sieht sie noch die Treppe hinuntereilen: „sie verschwand in der Finsternis der Hausflur". Hier wieder Kapitelschluß; man erfährt erst später, wohin sie ging. — Für das Wiederanknüpfen andererseits bevorzugt Ludwig ein Mittel, das überaus einfach aber völlig zweckmäßig ist: die wörtliche Repetition. Nur das auffallendste Beispiel sei erwähnt. Am Morgen nach ihrem ersten Traume schämt sich die Heiterethei der Vertraulichkeit, die sie im Traume gegen den Holdersfritz gezeigt hat. Sie geht zu dem kleinen Lieschen. „Glaub' mir's nur, Liesle," sagte sie zu der Schlafenden, „ich laß dich gewiß nicht, solange ich lebe. Ich brauche kein Kind weiter als dich, und ich werd' auch gewiß nicht schlecht. So etwas wie vorhin tue ich gewiß nicht, wenn ich bei mir bin. Das glaub' mir nur, Liesle; und die Mutter selig vom Himmel wird helfen, daß ich's auch nicht im Traume wieder tun muß." Hier der Kapitelschluß. Das übernächste Kapitel beginnt dann: „Glaub' mir's nur, Liesle," sagte die Heiterethei vor dem Bette des Kindes leise zu dem schlafenden. Sie mußte es dem Kinde noch einmal sagen, und da sie es nicht wecken wollte, so flüsterte sie: „Ich lasse dich gewiß nicht" usw.

Sie mußte es noch einmal sagen? Der Dichter muß es noch einmal sagen: das fühlt der nicht allzu naive Leser etwas erkältend hindurch. Überhaupt bleibt mir der Gesamteindruck der „Heiterethei", daß hier das technische Gerüst nur leicht verkleidet ist, und wie es dem Bewußtsein des Dichters sicherlich klar gegenwärtig war, auch leicht in das Bewußtsein des Lesers eintritt.

Ludwigs letzte Erzählung, „Zwischen Himmel und Erde", steht im ganzen den Studien anders gegenüber als die „Heiterethei". Wer, von den Studien kommend, diese Novelle durchgeht, sieht bald, wie hier Übereinstimmung und freie Überflügelung der Theorie miteinander wechseln. Am eklatantesten ist das hinsichtlich der epischen Haltung der Erzählung, wie sie der Theoretiker verstand; aber auch schon auf die Komposition trifft die Beobachtung zu.

„Der Gang einer Erzählung muß entweder analytisch oder synthetisch sein ...." Diese Ludwigschen Ausführungen zogen wir schon für die „Buschnovelle" heran. „Eine Geschichte liegt entweder nach ihren Hauptbedingungen vor dem Anfang der Erzählung, so daß in dieser selbst eigentlich nur die Lösung vorgeht, oder wir sehen aus Gegebenem die Verwicklung erst 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." Die hier gekennzeichnete Mischung analytischen und synthetischen Aufbaus, und damit einer Neugierspannung auf früher Geschehenes und einer teilnehmenden Spannung durch Geschehendes, beherrscht in schlichterer Weise als bei der „Buschnovelle" die Erzählung „Zwischen Himmel und Erde" im ersten Drittel. Der Dichter exponiert mit dem vollendeten Ergebnis aller Begebenheiten und dirigiert des Lesers Spannung nach der Vergangenheit hin. „Nicht immer wohnte die Sonntagsruhe hier, die jetzt selbst über die angestrengteste Geschäftigkeit der Bewohner des Hauses mit dem Gärtchen ihre Schwingen breitet. Es ging eine Zeit darüber hin, wo bitterer Schmerz über gestohlenes Glück, wilde Wünsche seine Bewohner entzweiten, wo selbst drohender Mord seinen Schatten vor sich her warf in das Haus; wo Verzweiflung über selbstgeschaffenes Elend händeringend in stiller Nacht an der Hintertür die Treppe hinauf und über die Emporlaube, und wieder hinter den Gang zwischen Gärtchen und Stallraum bis zum Schuppen, und ruhelos wieder vor und wieder hinter schlich." Nachdem dieser gewaltige Akkord die Spannung geweckt hat, setzt nun, ganz im Sinne jener Theorie, die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

synthetische Darstellung mit der Rückkehr des Apollonius ein. „So blättern wir denn die 31 Jahre zurück und finden einen jungen Mann statt des alten, den wir verlassen." Aber noch ein zweites Mal müssen wir mit dem vielleicht allzu erinnerungsbefangenen jungen Wanderer in eine Vorvergangenheit zurück; das zweite Kapitel erzählt wesentlich die Vorgeschichte, wie Christiane dem schüchternen Apollonius entgeht und dem Bruder zufällt. Diese Vorgeschichte aber wird wiederum hier noch nicht völlig aufgehellt — und auch das wird sich als Berechnung erweisen und von jener Vorliebe für Durchflechtung analytischer und synthetischer Darstellung Licht empfangen. Wohl erkennen wir, daß Fritz frevelhaft leichtsinnig und eigensüchtig dem Bruder die Geliebte abspenstig gemacht hat. Aber mit welchen Mitteln, bleibt noch unklar. Der Dichter zeigt nur das vorüberhuschende Bild, wie Fritz eifrig beim Tanze auf Christiane einsprach; sein späteres Benehmen erweckt auch Mißtrauen, aber noch bleibt möglich, daß Christiane auch von sich aus den unverbesserlich blöden Apollonius aufgab, so daß dem Bruder halb in den Schoß fiel, wonach er begehrte. Nun überschreitet Apollonius die väterliche Schwelle, und wir beobachten das Zusammenleben in dem Hause mit den grünen Fensterläden, während noch jener Rest von Unklarheit über den Voraussetzungen lagert. Vom ersten Augenblick an kann Fritz dem Bruder nicht in die Augen sehen; er zeigt eine Nervosität der Eifersucht, die auf ein recht schlechtes Gewissen deutet. Immer überzeugter wird der Leser, daß noch Ärgeres zwischen den Brüdern stehe, als bisher ans Licht trat; „jede Erzählung nach vorn gibt eine Erwartung nach hinten", um wieder mit Ludwigs Worten zu reden (S. 101). Der Dichter kommt dem Leser mit Andeutungen zu Hilfe: „Was zwischen ihm und dem Bruder stand, war ein anderes, ein ganz anderes, als Apollonius meinte, es war ein Argwohn, aus dem Bewußtsein einer Schuld geboren." Rückhaltlos aber wird der Schleier von der Vorgeschichte erst fortgezogen in der Szene, wo Christiane aus Apollonius' Briefen, die sie dem Schreibtisch des Gatten entnimmt, dessen ganzes falsches Spiel erkennt. Fritz hat, so erfahren wir jetzt, der Christiane vorgetäuscht, Apollonius habe die für ihn bestimmte Blume an jenem Abend mit Spott und Hohn unter seinen Kameraden ausgeboten und gefragt, was sie gäben, dann sie unter dem Lachen aller dem Bruder zugeschlagen. Durch diese Aussparung der letzten Enthüllung bleibt dem ersten Drittel der Erzählung ein analytisches Element und eine Spannung aus Neugierde gewahrt, während weiter hinten, wo die Ereignisse immer wuchtiger werden, nur noch die Spannung aus Teilnahme herrscht. Der Erzähler Ludwig verfährt also hier ganz ähnlich, wie Lessing als Dramatiker in der „Minna", wo Tellheims Lage erst im vierten Akt ganz klar wird. Und wir verstehen, wie ein so starkes Spannungsleben schon auf den ersten Blättern der Erzählung herrschen kann.

Zum wesentlichen Vorwurf hat diese Erzählung die Darstellung allmählich fortschreitender seelischer Prozesse; eines pathologischen in Fritz Nettenmair, eines gesunden in Christiane. Der schuldgeborene Argwohn und die aus dem gleichen trüben Zunder aufleckende flackernde Eifersucht durchwühlen Fritz Nettenmair wie ein arges Fieber; es kommt zu völliger Verwirrung des Hirns, in der er sich als unschuldiges Opfer berechnender Bosheit fühlt. Christiane aber, auf deren Antlitz zuerst noch eine Ähnlichkeit mit ihrem Gatten liegt, löst sich mehr und mehr von ihm ab und flüchtet mit immer zarteren Fasern ihres Inneren zu Apollonius hin, bis zuletzt selbst ihre Züge etwas von seiner Art tragen. Handelt es sich aber um Derartiges in der Erzählung, so muß eine Ausführung des Theoretikers Ludwig über die Schwierigkeit, ein allmähliches Werden erzählend darzustellen, uns hier nahe angehen. Er schreibt (S. 125): „Schwierig ist es, ein allmähliches Werden im Romane darzustellen, ohne den epischen und objektiven Ton, die Haltung, zu verlieren. Walter Scott teilt solche Prozesse in Stationen, zeigt uns die betreffende Gestalt

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

darin, und geht zwischen diesen Zeigemomenten mit anderen Figuren, so daß stets die zu dem Anwachsen oder Abnehmen in dem Grade, wie die Station sie zeigen soll, notwendig erforderliche Zeit dazwischenliegt, holt dann, so oft die Erzählung zu der betreffenden Gestalt zurückkehrt, in gedrängtem Resumé nach, was hinter den Kulissen unterdes an ihr wuchs oder abnahm. Diese Stationen aber müssen Handlung darstellen, Gespräche der betreffenden Personen und sonst Tätigkeiten ..... Solche Station muß stets ihre nächste Vergangenheit und nächste Zukunft mit sich haben". Resumés und dann dialogische Stationen — wem kämen nicht sogleich gewisse Partien von „Zwischen Himmel und Erde" dabei in den Sinn? Aber es wird sich zeigen, daß Ludwig weit entfernt ist, sich an das einleuchtende Verfahren ausschließlich zu binden; unversehens tritt ihm ein anderes an die Seite, von dem die Theorie nichts weiß, das das Gefühl des Lesers aber freudig gutheißt.

Wenn Christiane bei des Apollonius Rückkehr ihre mißtrauische Scheu vor ihm durch befangene Schweigsamkeit und ein Benehmen, „als mache sie sich gefaßt, eine Beleidigung hören zu müssen" verrät; wenn dann das folgende Kapitel durchaus mit Fritz und Apollonius geht, das übernächste aber, zu Christiane zurückkehrend, gedrängt resumiert, wie in der Zwischenzeit ihr „verzweifeltes Gefaßtmachen" der „Verwunderung" wich und diese einer „immer mutigeren Beobachtung" des Ankömmlings; wenn dann Gespräche mit ihrem Kinde, mit Fritz, mit Wohligs Anne die veränderte Stellung zu dem Schwager ihr selbst bewußt machen: so ist in dem allen die erwähnte Theorie exakt befolgt. Ebenso in diesen Anfangskapiteln bei der Darstellung von Fritz Nettenmairs Zustand. Am Tage der Rückkehr des Apollonius sehen wir, wie Fritz zu Hause und dann auf dem Ball seine mißtrauische Beobachtung des Bruders hinter jovialem Wesen versteckt. Noch gelingt es ihm, sich dem Bruder überlegen zu fühlen, er ist „einer, der das Leben kennt". Hier handelt Fritz vor unseren Augen; es ist eine „Station". Nun wendet sich im 4. Kapitel die Erzählung dem Apollonius zu: seine geschäftliche Tüchtigkeit kann sich bei der Reparatur des Kirchendaches zeigen. Zu Fritz zurückkehrend, schildert die Erzählung in gedrängtem Resumé (am Ende des 4. Kapitels) die Wirkung der geschäftlichen Erfolge des Bruders auf Fritz: jetzt gelingt ihm nicht mehr die joviale Überhebung, und eine ernste Bitterkeit keimt auf. Die Kinder, die Frau sieht er als natürliche Bundesgenossen des Bruders an, lange ehe er den geringsten wirklichen Anlaß dazu hat. Das folgende (fünfte) Kapitel stellt abermals eine andere Person, Christiane, in den Mittelpunkt, flicht aber zwei Gespräche Fritz Nettenmairs ein, in denen sein innerer Zustand sich verrät: seltsam hastig und lauernd spricht er zu der Gattin von der angeblich bevorstehenden Verlobung des Bruders mit der Anne, und gegen seinen Willen kommt im Gespräch mit Apollonius ein bitterer, drohender Ton in seine Stimme. So wechseln Resumés und Stationen im Sinne jener Theorie. Der Schluß des 5. und das 6. Kapitel beleuchten noch besonders die Forderung: „Solche Station muß stets ihre nächste Vergangenheit und nächste Zukunft mit sich haben." Der Schluß des fünften bringt zwei Resumés, ein kürzeres über Fritz, ein eingehendes über Christiane. Zur wachsenden inneren Zerrüttung Fritz Nettenmairs ist die seines äußeren Lebens getreten; er verdient nichts mehr und gibt mehr aus als je: „Es war kein kleiner Zuwachs zu der alten Marter, und jene wie diese kam ihm von dem Bruder, nur von ihm." Nun im folgenden (sechsten) Kapitel die „Station": ein Gespräch der Brüder. Apollonius will von Fritz selber zu Christiane geführt werden! Und das eigene Kind, so hört Fritz, vermittelt zwischen der Gattin und Apollonius! Mächtig wachsen alle dunkeln Gedanken, weben unruhiger als je durcheinander, als Fritz das hört. „Rastlos umschwankte seine Furcht das dunkle Etwas, das über ihm schwankte und ihn zu begraben drohte; noch emsiger hämmerte sein Herz an den brechenden

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Planen, den Sturz zu hindern: aber sein Gedankenschiff hing nicht mehr zwischen Himmel und Erde, von des Himmels Licht bewahrt; es taumelte tiefer und immer tiefer, zwischen Erd' und Hölle, und die Hölle zeichnete ihn immer dunkler mit ihrer Glut." So rahmt der Dichter die unmittelbar geschilderten Vorgänge ein in Rück- und Ausblicke auf die „nächste Vergangenheit und nächste Zukunft"; alles ist Frucht und alles ist Samen.

Unversehens aber überrascht uns das siebente Kapitel mit einem anderen Verfahren. Es bringt zwei belauschte Gespräche, und der Lauscher geht uns vor allem an. Fritz erlauscht ein Gespräch Christianens mit ihrem Kinde; seine Hand ballt sich, als er die Gattin von Apollonius reden hört, Haß und Eifersucht lodern mächtig auf und verzerren sein Gesicht. Christiane aber wird ohne ihren Willen Hörerin eines Gesprächs zwischen Fritz Nettenmair und Apollonius; es offenbart ihr, daß ihr Gatte sie hintergangen hat, und die Entdeckung wühlt ihr Gefühl jäh auf und gibt ihm eine neue Richtung. „Ihr innerstes Herz wandte sich von dem Verfolger ab und dem Verfolgten zu. Aus dem Aufruhr all ihrer Gefühle stieg ein neues, heiliges siegend auf, und sie gab sich ihm mit der vollen Unbefangenheit der Unschuld hin." Hier sehen wir Seelisches unmittelbar sich gestalten und wachsen. Die inneren Zustände des Fritz wie der Christiane reifen in diesen Szenen vor unseren Augen; reifen rascher als es der Wechsel zwischen Resumés und Stationen jemals gestattet hätte. Wir werden das neue Verfahren als das Erwachen des Dramatikers ansehen müssen, der dem Epiker unversehens die Zügel aus der Hand nimmt. An packender Wirkung steht dies direkte Verfahren sicherlich dem anderen nicht nach, aber die Studien wissen nichts von ihm.

Hat hier die lebendige Praxis die Theorie hinter sich gelassen, so begegnen uns noch schroffere Widersprüche, wenn wir Ludwigs Aufzeichnungen über „Gefahren der Reflexion" mit seiner Erzählung „Zwischen Himmel und Erde" vergleichen, die doch allenthalben von tiefbohrender Reflexion durchzogen ist. Ludwig schreibt (6, 221): „Nun endlich kenne ich meinen Feind genau von Ansehen und Namen. Er heißt: zu große und fortwährend wirkende Neigung zur Vertiefung des Verstandes. Der Fehler kommt daher: meinen ersten Versuchen fehlte, daß der überblickende Verstand nicht im Gleichgewichte mit Phantasie und Empfindung stand. Dem abzuhelfen, gab ich dem Verstande wiederum durch Übung ein lähmendes Übergewicht gegen jene anderen Kräfte. So verlor er die Natur des intuitiven Verstandes. Immer weiter auf dem Irrwege, der vielleicht ein notwendiger war, faßte ich als Aufgabe des Dichters, den reflektierenden Verstand zu überzeugen. So sollten meine Personen den Verstand unmittelbar orientieren; der Dialog der Personen sollte zugleich eine fortwährende Verständigung zwischen dem Verstande des Dichters und dem des Zuschauers auch über die kleinsten Motive des Vorgangs, über die Intentionen des Dichters mit diesen Motiven sein." Wenn hier vom Zuschauer und vom Dialog die Rede ist, so denkt Ludwig zunächst an seine Dramen, speziell wohl an die vielen Fragmente; wir hören die Trauer des alternden Dichters, daß ihm sein Feind, der reflektierende Verstand, so häufig die naive Gestaltungslust unterbunden und seine Kammern mit halbbehauenen Blöcken gefüllt habe. Aber was er hier hauptsächlich ablehnt, das ständige Orientieren des Lesers über letzten Sinn und Absicht der Geschehnisse, das ist auch in „Zwischen Himmel und Erde" wirksam. Man denke an Stellen wie: „Es war der Schatten, den seine Schuld in die Zukunft seiner Phantasie warf. Ihr altes Gesetz wird ihn zwingen, durch die Verkehrtheit seiner Abwehrmittel den Schatten selber zur wirklichen, lebendigen Gestalt zu machen und vergeltend in sein Leben hereinzustellen." Oder: „Es ist die Natur der Schuld, daß sie nicht allein ihren Urheber in neue Schuld verstrickt; sie hat eine Zaubergewalt, alle, die um ihn stehen, in ihren gärenden Kreis zu ziehen. Diese

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

vier Menschen, in all ihrer Verschiedenheit in einen Lebensknoten geknüpft, den eine Schuld versehrt! Welches Schicksal werden sie vereint sich spinnen, die Leute in dem Hause mit den grünen Läden?" Oder: „Er ist dem Gespenste seiner Schuld verfallen, dem Gedanken der Vergeltung, der ihn unwiderstehbar treibt, das zu schaffen, was er verhindern will." Solche Stellen legen rückhaltlos den Nerv der Erzählung bloß. Die Essenz der konkreten Geschehnisse wird dem Verstande direkt dargereicht: als trüge eine Pflanze ihr botanisches Diagramm im Blütenkelche verborgen. Dennoch hat Ludwig nicht recht, diese Richtung auf Vertiefung des Verstandes schlechthin als „seinen Feind" zu bezeichnen. Es hat noch nie einem Dichter, selbst einem Lyriker nicht, geschadet, wenn er auch Gedanken vorzubringen hatte, sofern sie das Gestalten nicht ersetzen sollten. In „Zwischen Himmel und Erde" haben sie kein Übergewicht. Neben den rationalen Stellen stehen andere von hinreißender lyrischer Fülle (etwa wie Christiane in den alten Briefen des Apollonius Blume wiederfindet), wieder andere von reinst tönendem Pathos, und andere von einer Intensität der Bewegung und hellen Anschaulichkeit (die Feuersbrunst auf St. Georg), daß selbst die unglaubliche Sehschärfe eines Dickens das nicht überboten hat. In solcher Nachbarschaft hat die Reflexion ihr gutes Recht; ja sie bereichert das Ganze, indem sie von den geistigen Kräften des Lesers eine neue aufruft. Ludwig brauchte nicht zu trauern, in seiner Weise einen „Roman für den denkenden Kopf" geschaffen zu haben.

II.

Das Wesen des Epischen.

Aus den vielseitig anregenden Romanstudien Ludwigs heben sich dem aufmerksamen Leser bestimmte Gedankenreihen als ein Kernstück heraus. Es sind die Reflexionen über das Wesen des Epischen und seine Abgrenzung gegen das Dramatische. Wieder und wieder kehrt Ludwig dazu zurück, jeder neugelesene Roman, besonders jedes Werk der großen Engländer, führt ihn wieder darauf, und es wächst die Kraft und Sicherheit seiner Formulierung. Ludwigs Meinung geht, kurz zusammengefaßt, dahin, in der epischen Gattung müsse die äußere Welt, Zeit, Sitte und Konvention, Gewohnheit, die zähe Macht des Alltags ein Übergewicht haben über die Einzelseele; es sei zu zeigen, was diese Umwelt aus derselben mache, allenfalls auch ihre Defensive gegen dieses Äußere, nicht aber dürften in der Einzelseele Kräfte entspringen, die umgestaltend in die Außenwelt eingriffen. Der Triumph des Individuums sei dem Drama vorbehalten. „Der Romanheld ist der Kahn, der glücklich durch die Sturmfluten kommt. Der Dramenheld, besonders der Tragödienheld, ist selbst eine solche Sturmflut, die sich, kämpfend, am Felsenufer der Weltordnung selbst vernichtet." — „Der Dramenheld macht seine Geschichte, der Romanheld erlebt die seinige, ja man kann sagen: den Romanhelden macht seine Geschichte." — „Der epische Held ist ein Lotteriespieler; er hat ein Los; wie hat er es erhalten? Wird das Los gewinnen oder nicht, wird ein anderer gewinnen?" — „Gegenstand des Romans ist der Mensch unter der historischen Mächte Einfluß, dagegen des Dramas, besonders der Tragödie, der Mensch an sich. So ist aller Roman im Grunde historisch, alles Drama, wenigstens Tragödie, anthropologisch. Dort sind die historischen Agentien, hier die psychologischen die Kämpfer." Im Verfolg dieser Theorie fordert Ludwig vom Romanhelden, daß er zum Mittelschlag des Lebens gehöre, ja er dringt schließlich auf eine weitgehende Passivität des Romanhelden.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die ganze Bilderkraft seiner Sprache setzt Ludwig für eine klare Fassung seiner Theorie ein. Der Gegensatz des Epos zum Drama wird dabei je länger je schroffer gefaßt. Nur beiläufig entschlüpfen ihm Erweichungen der Theorie; im Hinblick auf seine Praxis sind auch sie wichtig. Eine solche Erweichung ist es, wenn von Scottschen Helden einmal zugestanden wird: „Die äußeren Konventionen dienen bloß zur Situation, sie dringen nicht in den Kern der Charaktere" (S. 97); oder wenn „zwei Hauptzustände des epischen Charakters" unterschieden werden: der „große Affekt", in welchem „die ideale ganze Menschennatur" sich zeige, und der Alltagszustand, der von der Konvention und Gewohnheit beherrscht sei (S. 95). Also wäre doch auch der Roman stellenweise — und an Hauptstellen! — „anthropologisch"? Keiner jedenfalls mehr als der Ludwigsche.

Von den historischen Wurzeln der Theorie Ludwigs wird noch zu reden sein — was sich zunächst aufdrängt, ist das Verhältnis zur Praxis. Denn man sieht rasch, daß hier nicht alles harmonisch zusammenklingt. Manches frühere Werk Ludwigs zwar fügt sich der Theorie gut ein. Ein Eisener (in der Novelle „Maria"), dem ein unerwartetes und unerhörtes nächtliches Erlebnis den Schicksalsknoten bindet, den zu entwirren er nicht rechtzeitig die Kraft findet, der dann nach Amerika geht und, rückkehrend, die Lösung seiner Wirren wie auf dem Präsentierbrette entgegennehmen kann, der ist freilich ein Musterbeispiel des passiven Helden, wie ihn Ludwigs Theorie forderte. Nicht minder auch die kindlich mit den Wundern des Lebens spielende Heldin der „Buschnovelle", oder der ewig unselbständig unter der Fuchtel seiner Mutter bleibende, von einem unternehmenden Mädchen genasführte Schneider der Novelle „Aus dem Regen in die Traufe". Ihm verstattet freilich Ludwig einen jener Momente des „großen Affekts", in dem der eigentliche menschliche Kern sich geltend macht und die „kleinlichen Anhängsel von habituellen Zügen, gleichsam die Flötzen des Menschengebirges" zerstieben (S. 95): die Szene (im 13. Kapitel), in der der Schneider vor der Sannel weint und endlich seine ganze Lage im wahren Lichte sieht. „Von Kind an haben die Leute über mich gelacht, und ich hab's müssen hören, daß ich nicht bin, wie ein anderer Mensch. Und ein Mensch bin ich doch gewest, und ein Mensch hat doch eine Seel' im Leib, und wenn der auch noch so klein ist und schwach; und die Seel' verlangt nach andren Menschen, daß sie was auf ihn halten und haben ihn lieb — — —" Wie hebt diese Szene die ganze Novelle! Die „anthropologischen" Stellen sind offenbar auch der epischen Erzählung recht nötig. Nun aber die Heiterethei und der Holdersfritz! Liegt nicht in dem Entschlusse des Fritz zu einem neuen Leben, den er trotz des Geklatsches und Hohnes um ihn her und trotz der sich wieder anschmeichelnden Gewohnheit in strenger Selbstzucht durchführt, auch in der freien und schließlich siegenden Selbständigkeit der Heiterethei eine Annäherung ans Dramatische, der die Theorie Ludwigs nicht das Siegel der Billigung aufgedrückt hat?

Daß vollends diese Theorie auf „Zwischen Himmel und Erde" nicht paßt, sieht man fast auf den ersten Blick. Wo zeigte sich denn etwa in dieser Erzählung das Historische, das Äußere in selbstherrlicher Wichtigkeit? Wo träte es umgestaltend an die Helden heran? Wo griffe es entscheidend in den Kausalnexus ein? Wird Fritz Nettenmair etwa schuldig, weil er ein Thüringischer Kleinstädter und ein Schieferdecker ist? Nein, alle Kräfte, die hier die Handlung vorwärts treiben, entspringen durchaus in der Einzelseele, und zwar in jener zu tiefst liegenden Schicht, die in allen Zeiten und Zonen sich gleich bleibt. Ich könnte wieder auf die vorhin unter anderem Gesichtspunkt betrachtete Stelle verweisen: „Das alte Gesetz der Schuld wird ihn zwingen, durch die Verkehrtheit seiner Abwehrmittel den Schatten selber zur wirklichen, lebendigen Gestalt zu machen und vergeltend in sein Leben hineinzustellen." Vom Inneren geht es zum Äußeren;

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

die seelische Lage der Personen schafft die äußeren Verwicklungen, die äußere Bewegung. Das Schieferdecker-Geschäft sogar ist abhängig von psychischen Faktoren: Unter dem innerlich zerrütteten Fritz verfällt es, unter dem innerlich gesunden Apollonius blüht es wieder auf. Gewiß, auch das Äußere, wie diese Schieferdeckerei, ist sehr liebevoll geschildert, aber es wird nirgends kausal, es muß einfach die Bewegungen in der psychischen Schicht mitmachen. In all dem ist die Erzählung der direkte Gegenpol zu der epischen Theorie Ludwigs. Und was sollen wir sagen, wenn wir als Folgerung aus jener epischen Theorie in den Studien noch folgendes lesen: „Im Roman darf das Pathologische der Spannung nur selten und nur vorübergehend angewandt sein; das meiste muß die Freude an den darin auftretenden Menschen tun. Vollends darf das Schicksal des Helden uns nie zu anhaltend pathologisch beschäftigen. Schon aus der relativen Länge des Romans ist die Regel herzuleiten; denn, was wir drei Stunden lang ertragen, dulden wir nicht acht Tage lang, die die Lektüre des Romans ausfüllt. Die Regel bleibt, daß die Grundfabel des Romans nicht tragisch sein darf, auch kein spannendes psychologisch-pathologisches Problem." Kann man seine eigenen Kinder schmerzlicher verleugnen, als Ludwig hier tut?

Wie kam aber Ludwig eigentlich zu jener Theorie? Wie er zu der Praxis von „Zwischen Himmel und Erde" kam, ist keinem rätselhaft, der die früh einsetzenden psychologischen Neigungen des Dichters kennt, seine Dramen und Dramen-Entwürfe, seine Shakespeare-Studien gelesen hat. Die Frage kann nur sein, wie kam er zu der Theorie?

Völlig neu ist diese Theorie gewiß nicht. Ludwig selbst war sich der engen Berührung mit den bekannten Anschauungen Schillers und Goethes bewußt. Aber er stieß sich an dem von den Klassikern gern gebrauchten Ausdruck „Retardation". Dieser schien ihm allzusehr auf etwas äußerlich und künstlich der Handlung Angefügtes zu deuten, die dergestalt sich nur per accidens von der dramatischen unterschiede; jene Meister hätten sich „das Epos als ein Drama mit Retardationen" vorgestellt (S. 112); seine eigene Theorie aber kann nicht genug betonen, daß die Erzählung w e s e n t l i c h andere und anders geschaute Menschenschicksale zum Gegenstande habe. Fühlt er hier Differenzen, so bleibt er einem anderen Vorgänger gern nahe und fühlt sich durch dessen Autorität gestärkt: das ist Hegel. Hegel als Theoretiker, Scott und Dickens als Praktiker sind die eigentlichen Väter der von Ludwig vertretenen Theorie.

H e g e l wird in den Ausführungen über die Natur des Epischen zweimal genannt. Zudem findet sich ein von den Herausgebern der Werke den Shakespeare-Studien angereihter Aufsatz über Hegels Ästhetik (5, 498), in dem vom Epischen zwar nicht die Rede ist, der aber zeigt, daß Ludwig ein aufmerksamer, gelegentlich freilich auch das Gelesene umdeutender Hegel-Leser war. Schlagen wir nun in Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik", die 1838 herausgegeben wurden (= Werke X), die Ausführungen über das Epische nach, so ergeben sich rasch genug die Parallelen zu Ludwig. Wir lesen bei Hegel (3, 363 ff.): „Eine dritte Seite in betreff der epischen Individuen läßt sich daraus herleiten, daß das Epos nicht eine Handlung als Handlung, sondern eine Begebenheit zu schildern hat. Im Dramatischen kommt es darauf an, daß sich das Individuum wirksam für seinen Zweck erweise, und gerade in dieser Tätigkeit und deren Folgen dargestellt werde. Diese unverrückte Sorge für die Realisation des einen Zweckes fällt im Epischen fort. Hier können die Helden zwar auch Wünsche haben, aber was ihnen alles bei dieser Gelegenheit begegnet, und nicht die alleinige Wirksamkeit für ihre Zwecke ist die Hauptsache. Die Umstände sind ebenso tätig und häufig tätiger als sie. — Im Epos gelten die Umstände und äußeren Zufälle in dem gleichen Maße als der subjektive Wille, und was der Mensch vollbringt, geht an uns wie das vorüber, was von außen geschieht, so daß die menschliche Tat sich nun auch wirklich ebenso sehr durch die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Verwicklung der Umstände bedingt und zu Wege gebracht erweisen muß. Denn episch handelt der einzelne nicht nur frei aus sich heraus und für sich selber, sondern steht mitten in einer Gesamtheit, deren Zweck und Dasein im breiten Zusammenhange einer in sich totalen inneren und äußeren Welt den unverrückbar wirklichen Grund für jedes besondere Individuum abgibt. — In diesem Sinne nun läßt sich behaupten, im Epos, nicht aber, wie man es gewöhnlich nimmt, im Drama, herrsche das Schicksal." Neben diese Ausführungen halte man die folgenden Otto Ludwigs: „Das Epos geht nicht auf die als Fortsetzung jeder Handlung dargestellten Folgen einer Handlung, sondern auf eine Begebenheit und deren relatives Ende. Was Schiller und Goethe Retardation nannten, ist nichts anderes als die begebenheitliche Natur des Epischen, die überall die Unmittelbarkeit der Folge aufhebt" (S. 112). „Der Akzent darf nicht auf dem Handeln, sondern muß auf dem Begebenheitlichen liegen — — Im Drama will der Held sich die Welt unterwerfen und erreicht es oder nicht, er siegt oder geht zugrunde; im Romane macht die Welt etwas oder nichts aus dem Helden — — Dort ist der Held Macher und Produkt; hier nur Produkt — — Im Epos herrscht die Notwendigkeit, und nicht die, welche im Menschen selbst als Leidenschaft, als Naturbedingung seiner Existenz liegt; diese ist dramatisch; sondern die äußere, die Fügung der Umstände; nicht die, welche mit der Freiheit, d. i. dem Willen des Menschen identisch ist, sondern die der äußeren Welt, der Umstände. Dort wählt Brutus die Freiheit, hier [in Dickens' „Großen Erwartungen"] kann der Sträfling sein Elend nicht mehr tragen" (S. 104 f.). In diesen Ausführungen decken sich nicht nur die wesentlichen Gedanken beider Schriftsteller, sondern ihre Formung kommt sich nahe. Ebenso, teilweise noch deutlicher, in den folgenden Parallelstellen. Hegel (3, 366): „Der dramatische Charakter macht sich durch die Art seines Zweckes, den er unter den gegebenen ungewußten Umständen kollisionsvoll durchsetzen will, sein Schicksal selbst, dem epischen im Gegenteil wird es gemacht." Man vergleiche die schon zitierte Stelle bei Ludwig: „Der Dramenheld macht seine Geschichte, der Romanheld erlebt die seine, ja man kann sagen, den Romanhelden macht seine Geschichte (S. 145)." Ferner bei Hegel (3, 366): „Die epische Poesie stellt im Elemente des in sich notwendigen totalen Daseins dar, und für das Individuum bleibt nichts übrig, als diesem substantiellen Zustand, dem Seienden, zu folgen, ihm gemäß zu sein oder nicht, und dann wie es kann und muß, zu leiden." Ludwig (S. 152): „Das Substantielle Hegels ist die Grundnatur des Epischen" und „Das Epische dieser Charakter-Entwicklung (nämlich Pips in Dickens' „Großen Erwartungen") ist, daß alle Impulse von außen kommen, und zwar nicht als Rückschlag einer Tatsache, in der der Charakter sich mit leidenschaftlicher Energie zusammengefaßt hätte; die Impulse kommen nicht von einer Seite und wirken nicht nach einer Seite." Endlich bei Hegel (3, 366): „Das Eigentliche, was sich im Epos vor uns auftut, ist ein großer allgemeiner Zustand, in welchem die Handlungen und Schicksale des Menschen als etwas Einzelnes und Vorübergehendes erscheinen." Ludwig (S. 149 u. 108): „Die durchaus realistische Natur des Romans wird mir immer klarer. Da sind Lebensgleise, die nun ein Einbrechendes aus ihrer Lage rücken will; da sind Hütten, welche sich gegen den Sturm behaupten, der den Palast beschädigt. Das Wehren des Hergebrachten, des Bestehenden. Dieses Hergebrachte, Bestehende, muß unsere Sympathie gewinnen." An anderer Stelle begegnet derselbe Gedanke bildlich (S. 147): „Die Vorgänge im Roman sind mehr dem Ineinanderdrängen von Eisschollen beim Eisgange vergleichbar, von welchen jede, gedrückt, Druck ausübt, und doch die Gesamtheit des Druckes und die Ursache nicht in den Eisschollen, sondern im Wasser liegt." — Ich glaube, diese Gegenüberstellungen reden eine deutliche Sprache.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Zweitens wirkt Scott auf Ludwigs Auffassung des Epischen ein. Ludwig hat sich mit Scottschen Romanen teilweise sehr eingehend beschäftigt, am eingehendsten mit dem „Altertümler". Das nahm ihn ins Interesse für die Möglichkeit und den Reiz der Schilderung historischer Zustände. Er notiert sich die Antithese (S. 114): „Ein Hauptunterschied ist, daß Shakespeare ethisch-psychologische und Scott historische Probleme behandelt. Shakespeare weiß nichts von Konventionen, die alle historischer Natur. Bei Scott ist die Verwickelung gewöhnlich darauf gebaut. Shakespeare ist menschlich-typisch, Scott historisch-individuell. Bei Shakespeare sind die Motive aus der menschlichen Natur gegriffen und bei Scott aus den Konventionen gewisser Zeiten." Der so pointiert gefaßte Gegensatz eines großen Dramatikers zu einem großen Epiker führt dann Ludwig hin zu der allgemeineren Antithese (S. 74): „Aller Roman ist im Grunde historisch, alles Drama anthropologisch."

Drittens wirkte Dickens. Er wirkte besonders mit jenen Romanen, die ihren Helden von der Wiege an begleiten, in denen also auf weite Strecken hin ein Kind der Held ist. Nun leuchtet ohne weiteres ein, daß ein Kind dem Getriebe der Welt gegenüber etwas verschwindend Geringes ist; daß es sich der Welt rezeptiv, passiv gegenüberstellt, daß die Umstände an ihm bilden, nicht umgekehrt. Und so erfährt denn Ludwigs Auffassung des Epischen ihre letzte Ausgestaltung im Anschluß an Dickens' Roman „Große Erwartungen". Nun rückt der Akzent in wirklich übertriebener Weise auf die Rezeptivität und Passivität des Romanhelden. Es heißt da (S. 150): „Wie prächtig episch ist die Entwicklung des Pip. Erst ein Kind, ein völliges Kind, an dem nichts Dramatisches, kein Leidenschaftskeim, sondern lediglich die epische Bildsamkeit erscheint. Er lernt eine gebildetere Form, eine reichere Ausschmückung des Lebens kennen —— Sein Idyllzustand wird ihm verleidet, aber als echt epischer Charakter reißt er sich nicht aus eigener Kraft des Willens und Entschlusses heraus. Da kommt die Hilfe eines Unsichtbaren, er soll, was er wünscht, ein Gentleman werden. — Wie Pip bei Boz Gentleman wird, das ist echt episch; er wünscht zwar leidenschaftlich, einer zu werden, aber er macht nicht den Initiator; die Begebenheit tritt für ihn ein; er tut nicht den Schritt trotz der Welt, sondern weil ihm die Welt den Weg bahnt und diesen gehen heißt" (S. 150 und 105; ganz ähnlich auch 161). Ludwig schließt (S. 163): „Es wird nichts an Pip verändert, es wird bloß in die Erscheinung hervorgelockt, was indifferent in ihm lag, in jedem liegt, der keine menschliche Ausnahme ——— Pip ist ein epischer Mensch, ein Typus der mittelschlägigen Menschheit.

Aus all dem sehen wir klar: Ludwig, hegelisch beeinflußt, wie fast alle seine Zeitgenossen, schreibt scharfsinnig und geistvoll die Theorie jener Romangattung, die zu seiner Zeit herrschte. Darüber vergißt er, daß sein eigener künstlerischer Instinkt schon das Beispiel einer Gattung gegeben hat, auf die seine Maßstäbe nicht passen. Hätte er neben den Scott und Dickens schon auf den psychologischen Roman der Franzosen hinweisen können, seine Theorie wäre minder einseitig ausgefallen. Auf das einsame eigene Werk wagte der Bescheidene keine Theorie zu gründen. Um so weniger, als ihm seltsamerweise der Unterschied zwischen Roman und Novelle entgeht. Er setzt die epische Gattung als Ganzes dem Drama entgegen und sieht nicht, wie viel näher die Novelle dem Drama steht, als der Roman. So gleicht er als gestaltender epischer Dichter dem Bergwanderer, der im raschen Ausschreiten die Gefährten aus den Augen verlor, und sich zweifelnd fragt, ob der beschrittene Weg nicht ein Irrweg sei. Es gehört zu der Tragik dieses Menschenlebens, daß es seiner reifsten Frucht nie recht froh wurde. Wie wehmütig berührt, was er am 14. April 1861 an Auerbach schrieb: „Ich bin lächerlich fremd in der Welt geworden, und namentlich fehlt mir es überall am Modell des Gehabens der Stände, ihrer Sprache, Gewohnheit,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Sitten, Moden. Ich muß mir das alles selbst zubereiten, soweit es möglich ist; das führt mich dahin, ein eigentlich dramatisches Element, die psychologische Entwickelung der Charaktere, und zwar psychologischer Typen, in die erzählende Gattung einzuschwärzen. Das geht nicht, ohne Verletzung der Kunstform; ich habe also nur die Alternative: entweder die Anforderungen, denen ich nicht genug tun kann, mir absichtlich zu verdunkeln, oder ganz von der Erzählung zu lassen; und da ich das letzte nicht tun darf, muß ich das erstere wählen."

Ich versuchte an Beispielen zu zeigen, daß die möglichst enge Aneinanderrückung von Theorie und Praxis des schaffenden Dichters sowohl für die Kenntnis technischer Einzelheiten als für die richtige Einschätzung seiner Gesamtleistung von Nutzen sein kann, und unter vielem anderem einen gangbaren Zugangsweg bilde zu der rein empirischen Ästhetik, auf die alles hinarbeitet.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Sitten, Moden. Ich m[illegible] es möglich ist; das führt mich dahin, ein eigentlich dr[illegible]ntwickelung der Charaktere, und zwar psychologischer Ty[illegible]hwärzen. Das geht nicht, ohne Verletzung der Kunstfo[illegible] entweder die Anforderungen, denen ich nicht genug t[illegible]der ganz von der Erzählung zu lassen; und da ich das [illegible] wählen."

Ich versuchte an[illegible]st enge Aneinanderrückung von Theorie und Praxis de[illegible]enntnis technischer Einzelheiten als für die richtige Ein[illegible]en sein kann, und unter vielem anderem einen gangbar[illegible]schen Ästhetik, auf die alles hinarbeitet.

Grauskala #13 B.I.G.
A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19
C Y M

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Druck von W. Pormetter in Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf