

MARGINI

GIORNALE DELLA DEDICA E ALTRO

Diretto da Maria Antonietta Terzoli

8
2014

Direzione

Maria Antonietta Terzoli

Comitato scientifico

Alberto Asor Rosa
Andreas Beyer
Mario Lavagetto
Helmut Meter
Marco Paoli
Giuseppe Ricuperati
Sebastian Schütze

Comitato di redazione

Roberto Galbiati
Sara Garau
Anna Laura Puliafito
Cosetta Veronese
Vincenzo Vitale
Rodolfo Zucco

Segreteria di redazione

Roberto Galbiati

Supporto informatico

Laura Nocito

Saggi

VINCENZO VITALE

L'epistola dedicatoria della summontina come finale dell'"Arcadia" di Sannazaro.

MARCO PAOLI

I. L'incisione al servizio della dedica. Gli apparati decorativi nelle dediche dal Cinquecento al Settecento

MARCO PAOLI

II. L'incisione al servizio della dedica. Tavole

Abstracts

Biblioteca

WOLFGANG KAYSER

Formen der Darbietung [1967]

GIANFRANCO FOLENA

Premessa [1995]

Wunderkammer

L'undicesimo libro di lettere dedicatorie di diversi (Bergamo, 1603)

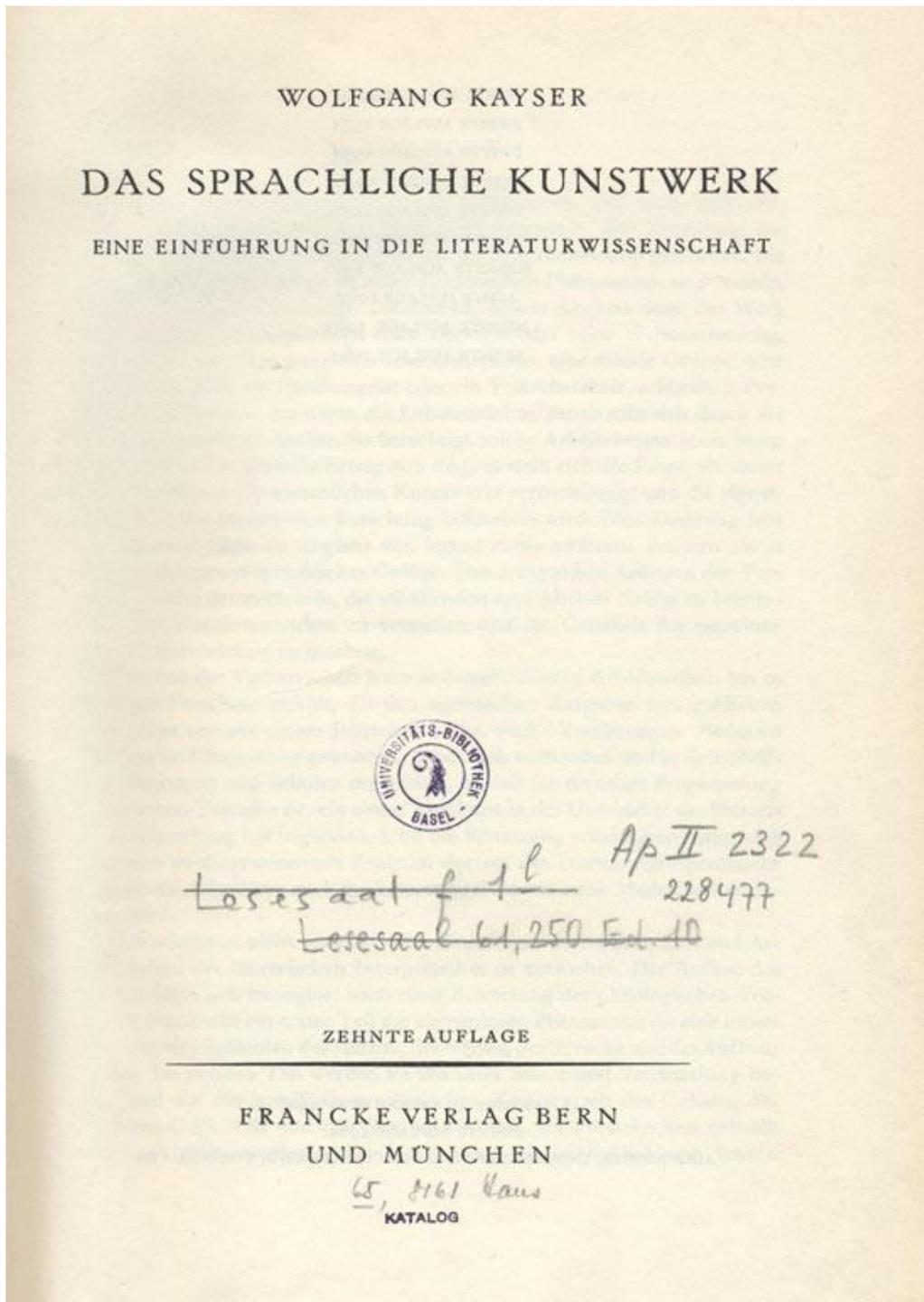
a cura di ANNA LAURA PULIAFITO



I margini del libro

WOLFGANG KAYSER
Formen der Darbietung

in *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Bern, Francke, 1967¹², pp. 189-214.



KAPITEL VI

FORMEN DER DARBIETUNG

Dieses Kapitel bildet den Übergang von den früheren, die jeweils nur isolierte Erscheinungen innerhalb einer Schicht des Werkes untersuchten, zu den späteren, deren Blickrichtung jeweils ganzheitlicher ist. Es behandelt die Darbietungsform des Werkes und somit einen Gesamtaspekt; aber es beschränkt sich dabei auf die Erscheinungen, zu denen der Autor in mehr oder weniger bewußter Entscheidung Stellung nehmen mußte. Bei einem Werk zum Beispiel, das sich als Erzählung darbietet, hat der Verfasser entscheiden müssen, wer der Erzähler sein solle: ob er selber sprechen will, ob er in einer Art Rolle sprechen will, oder ob er einen eigenen Erzähler einfügen will.

Es sind technische Fragen der Darbietungsform, die sich damit stellen. So könnte das Kapitel auch den Titel «Grundbegriffe der Technik» tragen, wenn nicht schon in früheren Zusammenhängen dauernd vom Technischen die Rede gewesen wäre. Die Handhabung vieler bereits behandelter Formen kann oder muß sogar bewußt sein. Es würden seltsame Gebilde entstehen, wollte ein Lyriker beim Gebrauch schwierigerer metrischer Schemata nicht die Akzente bzw. Silben prüfend nachzählen und nachklopfen, sei es auf den Schreibtisch, in die Luft oder, wie der Goethe der *Römischen Elegien*, «leise, mit fingernder Hand» auf den Rücken der schlafenden Geliebten. Die Technik des Strophenbaus, des Reims, des Leitmotivs –, das sind sinnvolle und berechnete Fragestellungen. Die Barockdichter haben sehr bewußt ihre Metaphern aufgesetzt, so daß wir ihre Technik dabei untersuchen können. Und schließlich künden oft genug die Korrekturen, die die Dichter an ihren Werken vornehmen, von heller Bewußtheit und verraten uns ihre Technik. Ebenso steht es mit den Fragen des Aufbaus. Welcher Dichter gäbe sich nicht Rechenschaft, wo er am besten eine Kapitelgrenze setzt oder was er in den ersten und was in den zweiten und dritten Akt seines Dramas zu bringen hat.

Dieses Kapitel beschränkt sich demgegenüber auf Mittel der Gestaltung und Darstellung, die von der Darbietung her bestimmt werden und bei denen eine Entscheidung nötig war. Welche Lösung nun jeweils gewählt wurde, hängt von größeren Gesichtspunkten ab, und so werden sich mehrfach Ausblicke auf den Stil und die Gattung öffnen. Es läßt sich sogar nicht einmal behaupten, daß die Lösung in jedem Fall als bewußte Entscheidung gegeben wurde: es kann sehr wohl sein, daß die «Technik», die sich ein Dichter in der Zeit des Lernens erarbeitet hat, ihm so in Fleisch und Blut

übergangen ist, daß es nicht jedesmal einer neuen Besinnung und Abwägung bedarf.

Ein Einwand ist schnell abgewehrt. Die Romantik hat beim künstlerischen Schaffensvorgang das Unbewußte betont und deshalb alles Technische mit einem gewissen Makel behaftet. Noch heute ist die Auffassung nicht ganz selten, als schaffe der echte Dichter in einer Art Rauschzustand und verrate deshalb die merkbare Technik einem bewußt schaffenden und mithin unechten Dichter. Diese Vorstellung verbindet sich mit der anderen, als gebe es in der Dichtung nichts zu lernen und als werde der Dichter als solcher geboren. Dem steht mancherlei gegenüber. Einmal ist unbestreitbar, daß in der ganzen vorromantischen Zeit der Anteil des Bewußten beim Schaffen beträchtlich war; und unbestreitbar ist, daß «trotzdem» große Kunstwerke entstanden sind. Die Poetiken des Mittelalters, der humanistischen und späteren Zeit sind ja zu einem guten Teil Lehrbücher der Technik, und es wird viele Dichter gegeben haben, die sich an ihnen schulten. Es fehlt weiterhin nicht an Zeugnissen romantischer und nachromantischer Dichter, die erkennen lassen, wie intensiv und tagklar technische Fragen von ihnen durchdacht wurden; gerade von den größten Dichtern ist in dieser Hinsicht ein reiches Material hinterlassen worden. Endlich kann man aus der Lebensgeschichte nahezu aller Dichter entnehmen, daß sie zumindest in ihren Anfängen eine Zeit des angestrengtesten Lernens durchgemacht haben, eine Zeit, in der sie die Meister studierten und sich in den Besitz der technischen Mittel zu setzen suchten. (Bevor Jean Paul seinen ersten Roman schrieb, hatte er, wie er in der Vorrede zur *Auswahl aus des Teufels Papieren* angab, vierzigmal Sternes *Tristram Shandy* gelesen. Man braucht die Zahl nicht wörtlich zu nehmen – der Sachverhalt ist klar genug und ist beispielhaft.)

Es scheint an der Zeit, mit jenen Vorstellungen von der gänzlichen Unbewußtheit des dichterischen Schaffens und der Unnötigkeit eines Lernens Schluß zu machen. «La poesia medesima ... non compie l'opera sua senza autogoverno, senza interno freno, „sibi imperiosa“ (per adottare il motto oraziano), senza accogliere e respingere, senza provare e riprovare, operando „tacito quodam sensu“, sagt Benedetto Croce in seiner *Poesia* (S. 13,) der wahrlich nicht in den Verdacht kommen kann, das Eigene der «espressione poetica» und des dichterischen Schaffens zu verkennen. Es ist kein Zufall, daß gerade in jüngster Zeit und gerade von Dichtern der alte Gedanke der «Dichterakademien» wieder vorgebracht wird. Sogar zur Zeit der Romantik hatte Friedrich Schlegel in seinem *Gespräch über die Poesie* einen Gesprächspartner sagen lassen: «Bei den Alten gab es auch im eigentlichsten Sinne Schulen der Poesie. Und ich will es nicht leugnen, ich hege die Hoffnung, daß dies noch jetzt möglich sei.» Neuerdings hat Jules Romains

(Nouv. rev. franc. vom 1. Juni 1921) die Forderung nach «cours de technique poétique» erhoben, die die Cours poétiques von Valéry zu einem Teil erfüllten; Georges Duhamel hat in seiner *Défense des Lettres. Biologie de mon métier* die maîtres ermahnt, den Jüngeren praktische Ratschläge, Rezepte des Handwerks zu geben. Und ähnliche Stimmen ertönen auch aus anderen Ländern.

Wer sich als Dichter oder Forscher mit technischen Fragen der Dichtung beschäftigt, braucht es nicht im verborgenen zu tun und hat nicht nötig, sich deswegen zu entschuldigen. Er hat vielmehr allen Grund, die Notwendigkeit solcher Studien zu betonen, und kann mit gutem Recht behaupten, daß die Zügellosigkeit der Literatur, die übrigens in allen Ländern zu beobachten ist, zu einem guten Teil von der Mißachtung des Technischen, des Handwerklichen und damit der Tradition herrührt. Neben jener falschen Auffassung vom Dichter und dem dichterischen Schaffen stammt die Ablehnung aller Besinnung ja oft genug aus Bequemlichkeit.

Je nach der Darbietungsform gehört ein Werk der Lyrik, Epik oder Dramatik zu. Damit ist uns die Gliederung für die folgenden Erörterungen gegeben.

1. DARBIETUNGSPROBLEME DER LYRIK

Die Lyrik gibt sich als monologische Aussprache eines Ich. Dabei hat sich der Autor nun zu entscheiden, ob er die lyrische Rede als Ausdruck seines eigenen bzw. eines unbestimmten «Ich» erscheinen lassen will oder ob er sie einer bestimmten Figur in den Mund legt. Man nennt solche Gedichte, die sich als Aussprache einer bestimmten Gestalt geben, ROLLENGEDICHTE. Mit der Wahl als Rollengedicht entsteht sofort das weitere technische Problem, wie dem Leser die gemeinte Rolle sinnfällig werden kann. Meist wird der Dichter durch die Überschrift den nötigen Hinweis geben: Lied der Toten, The Maid's Lament, Hymn of Pan, Le vin de l'assassin, Le vin des amants, Palavra dum certo Morto u. s. f. Die genannten Beispiele stammen aus neuerer Lyrik; in älterer Lyrik sind Rollengedichte noch häufiger zu finden. Die Vorstellung, daß Lyrik im Wesen Selbstaussprache der Dichterseele ist, hat sie seit der Romantik etwas zurücktreten lassen. Eine Untersuchung der gewählten Rollen, sei es bei einem Dichter oder einer ganzen Strömung bzw. Epoche würde gerade für die älteren Zeiten zu wertvollen Schlüssen über die Beziehungen zwischen Werk und Publikum führen und die soziologische Seite des literarischen Lebens erhellen. Weit hin hat die Literaturgeschichte mittelalterliche und auch noch spätere Gedichte als Ich-Ausdruck genommen, die in Wahrheit als Rollengedichte ge-

meint und genommen waren. Die Erforschung des Minnesangs hat da manchen Irrweg eingeschlagen; ähnlich geschah es mit der Lyrik des Petrarkismus, der Anacreontik u. s. f.

Wenn neuere Dichter durch einen entsprechenden Titel für die nötige Klarheit sorgen, so führt uns das auf das technische Problem des GEDICHTTITELS überhaupt.

Den Titel, ist ein alter Spruch,
Zu machen ist das schwerst' am Buch,

so beginnt Rückert ein Gedicht, und sagt uns im Folgenden noch über den lyrischen Titel:

Wie schwerer noch im Liederbuch
Ist zu betiteln jeder Spruch:
Es nehmen ein die Titel
Vom Buch ein Drittelsdrittel ...

Mittelalterliche Gedichte kennen die Titelgebung nicht. Erst seit dem Humanismus ist der Brauch fest geworden, offenbar als Ausgleich dafür, daß ein Gedicht (gesteigert durch seinen Sprechcharakter) nicht mehr so fest in die Formen des Gemeinschaftslebens einbezogen war, die für eine Voreinstimmung sorgten. So fällt zu einem Teil dem Titel die Aufgabe zu, in dem Aufnehmenden die rechte Stimmung zu schaffen. Was im Theater der Gongschlag und das Erlöschen der Lampen besorgt: die Verzauberung auf die Welt der Dichtung hin, das muß in der Lyrik oft der Gedichttitel allein leisten. Zugleich aber soll er auf die besondere Welt dieses Gedichtes vorbereiten. Daß er dabei zu viel vorwegnimmt, wie es Lessing an manchen Dramentiteln tadelte, ist in der Lyrik kaum zu befürchten («Ein Titel muß kein Küchenszettel sein. Je weniger er von dem Inhalte verrät, desto besser ist er.» Hbg. er Dram. 21. Stück). In früheren Jahrzehnten pflegte man als Überschrift vielfach nur die Form bzw. Gattung anzugeben wie Lied, Ode, Sonett. Die gedankliche, rhetorische Art des Sprechens kündigt sich gelegentlich in den Überschriften an, die das Thema bezeichnen, über das gesprochen werden wird: Auf einen Brunnen, Lob der grünen Farbe, Über ihre Unempfindlichkeit, Auf ihre Augen, Die Künstler, A Contemplation upon Flowers, On the Death of ..., Himno de la Inmortalidad, La Providência, A fugilidade da Vida humana u. s. f.

Als heimliche Zwiesprache und somit in ihrem Umkreis sehr eng festgelegt geben sich die Gedichte, deren Titel eine Anrede enthält: An den Mond, An Schwager Kronos, A nosso Senhor, A las flores, To Night, To Autumn, Au vent u. s. f. In solchen Fällen leistet also der Titel mehr für die Einstimmung auf die besondere Welt des Gedichtes als bei den blassen Angaben wie Lied, Sonett u. s. f. Bedeutungsvoller ist auch jener Typ, bei dem

die räumliche bzw. zeitliche Situation angegeben wird, aus der heraus das Gedicht lebt: Im Mai, Im Wald, Auf dem See, Crépuscule de dimanche d'été, Au Septembre; vielfach verbindet sich das mit der Gattungsbezeichnung: Evening Hymn, Chant d'automne, Canção da noite, Mailied.

Alle diese Arten von Titelgebung sind leicht zu durchschauen; fehlten sie, so könnte der Leser sie leicht von sich aus hinzutun. Sie fungieren als eine Art Einleitung zum Gedicht. Demgegenüber besteht die Möglichkeit, Gedicht und Titel noch inniger miteinander zu verknüpfen, den Titel zu einem wesentlichen Bestandteil des ganzen Gedichts zu machen. In solchen Fällen enthält er meist etwas Geheimnisvolles, Undurchsichtiges, was sich erst nach dem Anhören des ganzen Gedichtes in seiner vollen Bedeutung erfassen läßt. Titel wie *Recueillement* (Baudelaire), *Apparition*, *Renouveau* (Mallarmé), um nur wenige Beispiele zu nennen, bilden geradezu das geheime Zentrum des ganzen Gedichts.

Demgegenüber läßt sich besonders seit dem Ende des 19. Jahrhunderts der Brauch beobachten, keinen eigenen Titel zu wählen, sondern die Anfangsworte als Überschrift zu setzen. Die Einstellung, die dazu führt, ist nicht selten der rhetorischen Einstellung genau entgegengesetzt. Der Dichter will jeden Gedanken an Thematisches ausschalten, will aus keiner Distanz und Gefäßtheit heraus sprechen; das Gedicht soll als unmerklich sich hebende und wieder verfließende Welle genommen werden.

Dieselbe Haltung bestimmt in vielen dieser Gedichte auch den Anfang. Eine eigene Technik des GEDICHTANFANGS wird spürbar: jene gleitenden Anfänge mit «und» oder irgendwelchen Beteuerungen, die den Eindruck erwecken, als setze das Gedicht ein längst begonnenes Gespräch fort. Das Gedicht *Les poètes de sept ans* von Rimbaud beginnt: «Et la mère, fermant le livre ...»; das Gedicht *Ishmael* von Palmer setzt ein: «And Ishmael crouch'd beside»; *Adlerstrop* von Edw. Thomas beginnt: «Yes. I remember Adlerstrop»; die *Ballade des äußeren Lebens* von Hugo von Hofmannsthal: «Und Kinder wachsen auf ...»

Demgegenüber unterschied Mallarmé in seinem *Le Mystère dans les lettres (Divagations)* zwei brauchbare Arten von Gedichtanfängen, wobei er die Frage unter den Gesichtspunkt des «geheimnisvollen» Anfangs stellte: entweder sollte am Anfang eine «schmetternde Fanfare» erklingen, in deren Überraschung sich das Gedicht weiterentfalten könne. Diese Technik fand Mallarmé oft bei Victor Hugo, aber auch der Beginn seines *Après-midi* ist als Beispiel angeführt worden:

Ces nymphes, je les veux perpétuer ...

Oder es sollten sich am Anfang Ahnungen, Zweifel, zunächst noch völlig dunkel, reihen, um dann einem strahlenden Abschluß zugeführt zu werden.

Aber man kommt, wenn man nur Mallarmés eigenes Werk überprüft, schwerlich mit diesen beiden Typen aus; zudem weist der zweite Typus schon darauf, daß der Gedichtanfang oft genug von dem Aufbau im ganzen bestimmt wird und nur sehr bedingt seine eigene Technik hat.

Leichter ist es im Fall der Ballade gewesen, feste Typen und Techniken nachzuweisen, und manche Dichter haben sich an der Erörterung solcher Fragen beteiligt. Während die handlungspralle Ballade zum Beispiel gern mit den direkten Worten einer Gestalt beginnt oder einer gleichsam in den Raum gesprochenen Frage, deren Sprecher unbestimmt bleibt, hat Börries von Münchhausen für die mehr lyrisch getönte Ballade den Beginn mit einem STIMMENDEN AKKORD empfohlen. Er versteht darunter eine Strophe oder Versgruppe, die nicht mit der eigentlichen Handlung zusammenhängt, aber den Leser in die gewünschte Stimmung einschwingen läßt.

Die technischen Fragen der Lyrik spielten in der Dichtung früherer Zeiten eine größere Rolle als in den letzten beiden Jahrhunderten. Es gab eine Tradition bestimmter Praktiken, die erlernbar waren, und Dichter und Publikum empfanden es bei einem guten Gedicht keineswegs als abträglich; wenn man den Autor beim Gebrauch dieser Handgriffe beobachten konnte; im Gegenteil, die geschickte Verwendung an sich bekannter Praktiken wurde von den Kennern mit verständnisvoller Zustimmung begrüßt.

Die Toposforschung hat auch diesen Sachverhalt mit aller Deutlichkeit erkennen und uns in die Werkstätten der Dichter blicken lassen. María Rosa Lida hat in der früher genannten Studie dargestellt, «wie ein Schema Vergils, die gegensätzliche Reihung von Vergleichen (*Bucolica VII*)» in der spanischen Lyrik der Renaissance aufgenommen und verarbeitet wird. Ernst Robert Curtius selber hat u. a. die Geschichte eines Bauschemas von der Antike (Tiberianus) bis ins 17. Jahrhundert skizziert, das er SUMMATIONSSCHEMA nennt: «das Charakteristische ist die abschließende Summierung einer in symmetrischer Reihung vorgeführten Zahl von Beispielen». Curtius bringt als erstes Renaissancebeispiel ein Sonett des Italieners Panfilo Sasso (1527); er bringt dann Proben aus Calderón, Lope und anderen spanischen Dichtern der Blütezeit. (Vgl. auch das Sonett Góngoras auf S. 117 f.) Aus der französischen Renaissance werden Ronsard und andere genannt. In der portugiesischen Lyrik jener Zeit ist es nicht selten. Wir geben nur ein Beispiel, bei dem Camões das Summationsschema für den Bau eines Sonettes benutzt hat (er hat es öfter verwandt):

De quantas graças tinha, a natureza
 Fez um belo e riquíssimo tesouro,
 E com rubis e rosas, neve e ouro,
 Formou sublime e angélica beleza.

FORMEN DER DARBIETUNG

195

Pôs na boca os rubis, e na pureza
 Do belo rosto as rosas, por quem mouro;
 No cabelo o valor do metal louro;
 No peito a neve em que a alma tenho acesa.

Mas nos olhos mostrou quanto podia,
 E fez deles um sol, onde se apura
 A luz mais clara que a do claro dia.

Emfim, Senhora, em vossa compostura
 Ela a apurar chegou quanto sabia
 De ouro, rosas, rubis, neve e luz pura.

Aus allen Hulden, soviel sie nur hatte,
 Machte die Natur einen schönen und überreichen Schatz,
 Und aus Rubinen und Rosen, Schnee und Gold,
 Bildete sie hehre und englische Schönheit.

Sie legte die Rubinen auf den Mund, und auf die Reinheit
 Des schönen Antlitzes die Rosen, um die ich sterbe;
 Auf das Haar den Glanz des blonden Metalls;
 Auf die Brust den Schnee, der meine Seele in Brand setzte.

Aber bei den Augen zeigte sie all ihre Kunst,
 Und machte aus ihnen eine Sonne, wo nun erstrahlt
 Ein Licht, das heller ist als das des hellen Tags.

So hat sie, Herrin, in Eurer Gestalt
 Zur Vollkommenheit gebracht, was sie nur zu gestalten wußte
 Aus Gold, Rosen, Rubinen, Schnee und reinem Licht.

Die Kenner werden als besonderen Reiz empfunden haben, daß Camões die Summation am Ende und am Anfang bringt, wofür sich übrigens bei Curtius kein Beispiel findet.

Diese kurzen Beispiele genügen, um die Bedeutung der rhetorischen Tradition für die Lyrik jener Jahrhunderte zu zeigen. Der Schluß ist unabweisklich: wer sich mit der Lyrik (und mit der Dichtung überhaupt), sei es des Mittelalters, der Renaissance oder des Barocks, beschäftigen will, muß sich zunächst mit der rhetorischen Grundlage all dieser Dichtung vertraut machen. Freilich darf damit nicht die Meinung verbunden sein, als könne die Beobachtung rhetorischer Praktiken die Behandlung der weiteren Probleme ersetzen; gerade anlässlich der letzten Bemerkungen über rhetorische Bauvorschriften ist zu betonen, daß von daher die Probleme der dichterischen Komposition nicht erschöpft werden können. Das Kapitel über den Aufbau hat uns tiefere Probleme erkennen lassen.

2. DARBIETUNGSPROBLEME DES DRAMAS

Auch im Drama gibt es etwas Entsprechendes wie die Rolleneinkleidung im lyrischen Gedicht. Manche Dramatiker haben zum Beispiel die Traumeinkleidung gewählt: die ersten und letzten Szenen spielen in der poetischen Wirklichkeit, während das eigentliche Drama sich auf einer eigenen Ebene vollzieht; es kann sich dabei um den Raum der Vergangenheit, der Zukunft, einer anderen Gegenwart oder schließlich einen phantastischen Raum handeln. Gerhart Hauptmann hat in seiner *Elga* die Vergangenheit auf diese Weise sinnfällig gemacht; er wurde zu der Traumeinkleidung angeregt durch Grillparzers *Der Traum ein Leben*, der den in einer Konfliktsituation stehenden Helden erleben läßt, wie seine Zukunft sein würde, wenn er seiner Neigung folgte. Grillparzer selber hatte sein Drama unter dem Einfluß von Calderóns *La vida es sueño* geschrieben. In Strindbergs berühmtem *Traumspiel* weist nur der Titel auf die Traumeinkleidung. Auch Opernlibrettos haben eine solche Technik der doppelten Ebene gewählt, etwa Pfitzners *Palestrina* oder Schillings' *Mona Lisa*. Gerhart Hauptmann hatte schon vor *Elga* die Zweischichtigkeit in *Hanneles Himmelfahrt* erprobt, wo sich über die Ebene der poetischen Wirklichkeit die der Visionen legt. Die Wahl der Traumeinkleidung verlangt die Lösung weiterer technischer Fragen. Der Dichter muß Mittel wählen, um den Übergang in die Welt des Traumes hinreichend deutlich zu machen, er muß sich entscheiden, in welchem Maße und mit welchen Mitteln er den Traumcharakter merkbar werden lassen will. Strindbergs *Traumspiel* ist in technischer Hinsicht eines der interessantesten Traumdramen. Der Dichter wird gerade hierbei von dem Regisseur unterstützt werden. In der modernen Inszenierungskunst spielt der Gazeschleier und spielen Beleuchtungseffekte eine bedeutsame Rolle. Überhaupt ist ein Teil der dramatischen Technik von dem Zustand des gleichzeitigen Theaters abhängig; der Literarhistoriker, der bei der Untersuchung eines Dramas nicht die zugehörige Bühne kennt, gerät leicht auf Irrwege.

Die herrschende Bühnenform des Mittelalters ist die sogenannte SIMULTANBÜHNE. Auf dem Spielplatz sind gleichzeitig alle Schauplätze aufgebaut, die die ablaufende Handlung benötigt; die Schauspieler bewegen sich von einem Teil des Spielfeldes (als das oft der Marktplatz der Städte dient) zum andern. Der Darstellungsstil der religiösen Dramen wurde im späteren Mittelalter immer realistischer; man würde die erhaltenen Texte falsch verstehen und beurteilen, dächte man sich nicht die dichte Gegenständlichkeit hinzu, durch die sie ergänzt wurden.

Anderer Art ist die Bühne, die das humanistische Drama entwickelt. Es

ist in jüngster Zeit zweifelhaft geworden, wieweit die sogenannte BADEZELLENBÜHNE, die man bisher als die charakteristische Form des Humanistendramas ansah, wirklich als solche gelten kann. Unter Badezellenbühne versteht man eine neutrale, kulissenlose Vorderbühne, die nach rückwärts durch nebeneinander angebrachte Vorhänge begrenzt wird. Die Schauspieler können von den Seiten oder durch die Vorhänge (Zellen) auf- und abtreten. Die Zellen stellen Häuser dar; aufgeschlagen deuten sie das Innere eines Hauses an.

Der früher so lebhaft ausgefochtene Streit um die SHAKESPEAREBÜHNE und die rechte Interpretation der erhaltenen Zeichnungen, vor allem der des Holländers de Witt, kann heute als beendet gelten. Die typische Shakespearebühne war dreigeteilt. Der Hauptspielplatz war eine neutrale Fläche, in die das Publikum von drei Seiten Einblick hatte. Die frühere Vorstellung, daß es auf ihr keine Kulissen gegeben habe, sondern daß durch Tafeln die jeweilige Bedeutung dieser Spielfläche angegeben worden sei, hat sich als völlig irrig erwiesen: die jeweilige Örtlichkeit: eine Straße, ein Wald, ein Saal u. s. f., war durch Kulissen eindeutig bestimmt. Nach rückwärts schloß sich an diese Spielfläche die (kleinere) Hinterbühne, auf der weitergespielt wurde. Darüber befand sich in Form eines ziemlich schmalen Balkons die Oberbühne. Durch die den Kontinent bereisenden «Englischen Komödianten» wurde die Shakespearebühne weithin bekannt und von Einfluß.

Das 17. Jahrhundert hat dann die Grundlagen des heutigen Theaterbetriebes gelegt. Jetzt wurden eigene Bühnenhäuser, das heißt Theatergebäude üblich, die Schauspieler bildeten einen festen Berufsstand (seit dem 17. Jahrhundert gab es Schauspielerinnen), die Bühnenausstattung durch Kulissen, Prospekte, Versenkungen, Flugmaschinen und andere technische Mittel erreichte in den Theatern der größten Städte, besonders in den Hoftheatern, eine erstaunliche Höhe. Vor allem aber schuf das 17. Jahrhundert die noch heute traditionelle Form der ILLUSIONSÜHNE bzw. Guckkastenbühne, bei der das Publikum nur von einer Seite auf die Bretter schaut, die die Welt bedeuten. Architekten und Maler arbeiten mit allen Mitteln an der Vervollständigung der Illusion mit.

Die Erwartungen, die sich im 20. Jahrhundert gelegentlich einstellten: daß sich nämlich durch die Aufnahme neuer technischer Errungenschaften wie des Films, des Radios, des Lautsprechers eine Revolutionierung des Theaters vollziehen würde, haben sich nicht bestätigt. Die bisherigen Versuche mit der Einfügung solcher neuen Mittel haben nicht zu überzeugenden Erfolgen geführt. Es scheint vielmehr so zu sein, daß das Theater durch den Konkurrenzkampf gegen den Film nicht zu einem Ausgleich, sondern zu klarer Besinnung auf das ihm Gemäße und Eigene geführt wird. Daß das moderne Drama und Theater sich des Telefons bemächtigt hat und durch

dieses technische Mittel die Geschlossenheit des Bühnenraums überwinden kann, ist eine Kleinigkeit geblieben. Wohl gibt es einige interessante Experimente mit dem Telephon im modernen Drama (besonders bei französischen Autoren), aber von einem irgendwie tiefreichenden Einfluß auf die Geschichte des Dramas oder Theaters kann keine Rede sein.

Das technische Problem, wie es gelingen kann, gleichzeitiges Geschehen, das außerhalb des Bühnenraums sich abspielt, dennoch zu vergegenwärtigen, ist so alt wie das Drama selbst. Telephon, Lautsprecher, Fernseher sind moderne Lösungen einer alten Frage. Nicht immer wird es angehen, das außerhalb der Bühne Existierende durch den Schall sinnfällig zu machen und in den Bühnenraum einzubeziehen, so wie Calderón und Goethe die Stimme Gottes haben erklingen lassen. Eine andere Lösung dieses technischen Problems, die noch aus der Antike stammt, ist die sogenannte TEICHOSKOPIE, die Mauerschau: ein auf einer Mauer oder einem Turm aufgestellter Beobachter berichtet den Spielern (und dem Publikum), was sich draußen abspielt. Für Schlachten, die ja auf der Bühne nur schwer unmittelbar dargestellt werden können, für Schiffsuntergänge auf See und ähnliches wird die Teichoskopie auch im neueren Drama häufig angewandt. Weiterhin können Träume und Visionen den Bühnenraum entgrenzen; in diesem Fall kann natürlich auch vergangenes Geschehen aktualisiert oder kann auf zukünftiges vorausgedeutet werden. Und schließlich bleibt immer die Möglichkeit, die Bühne zu teilen und zwei gleichzeitige Geschehensreihen sich vor dem Zuschauer abspielen zu lassen, eine technische Möglichkeit, von der im Drama des 20. Jahrhunderts wieder häufiger Gebrauch gemacht worden ist. Aus der Antike stammt auch der sogenannte BOTENBERICHT, ein technisches Mittel, um jüngst vergangenes Geschehen zu verlebendigen.

Oft ist das ganze Drama nach rückwärts gewandt, das heißt die entscheidenden Vorkommnisse sind bereits geschehen, sie enthüllen sich dem Zuschauer allmählich, während das eigentliche Bühnengeschehen nur ihre letzten Auswirkungen zeigt: das sich abspielende Geschehen ist gleichsam nur der letzte Akt einer schon lange anhängigen Handlung. Man nennt diesen Dramentyp ANALYTISCHES DRAMA. Das berühmteste Beispiel ist der *König Ödipus* des Sophokles. Aus neuerer Zeit gehört ihm das romantische Schicksalsdrama zu; Ibsens *Gespenster* sind der bekannteste Vertreter aus dem Naturalismus.

Eine Entgrenzung des eigentlichen Bühnenraums bedeutet auch das sogenannte SPIEL IM SPIEL. Die bekanntesten Beispiele sind Shakespeares *Hamlet* und sein *Sommernachtstraum*, zwei Dramen, in denen das gleiche technische Mittel zu recht verschiedenen Zwecken dient. Weiterhin ist das Spiel im Spiel im spanischen Drama häufig zu finden (Lope de Vega: *Lo*

fingido verdadero u. a. m.). Auf den Spuren Shakespeares und der Spanier hat Tieck es mehrfach in seinen romantischen Dramen verwendet.

Zur Technik des Dramas gehört auch die Lösung der Frage, wie der Dramatiker das Publikum mit der Ausgangssituation bekannt machen will. Man faßt alle Szenen, die dieser Aufgabe dienen, mit dem Fachausdruck EXPOSITION zusammen. Ihren Abschluß findet sie gewöhnlich durch das erste ERREGENDE MOMENT, mit dem die Spannung in die Zeit und der dramatische Verlauf beginnen. So bringt in *Minna von Barnhelm* der Stein, den Tellheim versetzt, die Handlung ins Rollen (die Exposition ist hier freilich noch nicht abgeschlossen); so steht in der *Emilia Galotti* von dem Augenblick an, da von der in wenig Stunden bevorstehenden Heirat Emilias gesprochen wird, alles in der dichtesten und dringlichsten zeitlichen Spannung.

Im älteren Drama gibt oft ein besonderer Sprecher in einer Art Prolog ans Publikum die Exposition; Tieck, der auch in diesem Fall alte Techniken zu beleben suchte, verband in seiner *Genoveva* Prolog und Drama, indem er als Prolog- (und Epilog-)Sprecher den Heiligen Bonifatius auftreten ließ. Eng verwandt damit ist die im älteren Drama gleichfalls häufige Praxis, die Figuren bei ihrem ersten Auftreten über ihre Situation und über sich selber zum Publikum sprechen zu lassen. Wir empfinden solche technischen Mittel als undramatisch, und tatsächlich sind sie ja dadurch, daß hier ein erzählender Vermittler zwischen die poetische Wirklichkeit und das Publikum tritt, typisch epischer Art.

Bei der Charakterisierung der Figuren unterscheidet man außer der genannten Selbstcharakteristik DIREKTE und INDIREKTE Charakterisierung. Unter direkter Charakterisierung versteht man die Angaben, die andere Figuren über eine Gestalt machen. Der Zuschauer erhält auf diese Art unmittelbare Einsicht in den Charakter. Freilich wird ein geschickter Autor, um sich nicht gleich aller Spannung zu berauben, in solchen Fällen nur zu einem kleinen Teil Aufklärung geben. Und nicht selten wird er durch sich widersprechende direkte Charakterisierungen die Spannung des Publikums erhöhen oder sogar durch absichtlich unzutreffende Charakterisierung auf falsche Fährte lenken. (Mit widersprechender Beschreibung der Titelheldin arbeiteten Lessing in der *Emilia Galotti* und Schiller in der *Maria Stuart*. Goethe benutzte den ersten Akt seines *Egmont* zu dreifacher Spiegelung seines Helden, ehe er ihn im zweiten auf die Bühne bringt.) Indirekte Charakterisierung liegt vor, wenn der Zuschauer aus den Worten und Taten der Gestalt ihren Charakter erschließen muß. Beide Arten werden sich meist miteinander verbinden unter zeitlichem Vorauszug der direkten Charakteristik; aus der geschickten Vorbereitung des ersten Auftretens seines Helden wird der Dramatiker besondere Effekte ziehen. Noch dringlicher ist die Frage für den Film; bei seiner naturgemäß größeren Zahl von

Mitspielern müssen die Hauptgestalten hinreichend herausgehoben werden.

Jeder Dramatiker muß die technischen Probleme der Exposition, der Charakterisierung, des Auf- und Abtretens der Gestalten lösen. Soweit es nicht aus Mangel an Kenntnis der Möglichkeiten und somit aus technischem Ungeschick geschieht, wird die Wahl der entsprechenden Mittel nicht bloß gemäß der jeweiligen Situation erfolgen. Für die Entscheidung wird vielmehr der Stil des ganzen Werkes maßgebend sein. Die verhältnismäßig einhellige Technik der französischen Tragödie und die Festigkeit ihrer Tradition dabei beweisen den stark ausgeprägten Stil dieser Dramatik. Aber natürlich kann diese Technik nicht mit dem Anspruch auftreten, für alle Dramatik die endgültigen Bestlösungen gefunden zu haben. Ein anderer Stilwille wird mit Notwendigkeit zu einer anderen Technik führen.

Zu den Problemen, über die der verschiedene Stilwille der Epochen und Dramatiker ganz verschieden geurteilt hat, gehört auch die Frage nach der Verwendung und der Artung des MONOLOGS. Aus Wahrscheinlichkeitsgründen wurde er zum Beispiel vom Drama des Naturalismus gemieden. Nach den verschiedenen Funktionen, die er ausüben kann, unterscheidet man mehrere Arten. Die unterste Stufe nimmt der «technische» Monolog ein. Er dient als Notbehelf, um die Bühne nicht leer zu lassen. Beispiele bietet die französische Tragödie. Der «epische» Monolog dient dazu, dem Zuschauer Vorgänge mitzuteilen, die auf der Bühne nicht dargestellt worden sind, während im «lyrischen» Monolog eine Figur ihre seelische Gestimmtheit ausdrückt. Im «Reflektionsmonolog» wird, wie der Name besagt, eine Situation durch eine Figur reflektiert. Im eigentlichen «dramatischen» Monolog endlich wird in einer Konfliktsituation eine Entscheidung gefaßt, die für den Verlauf der Handlung von Bedeutung wird. Die aufgezählten Arten werden in der Praxis selten rein auftreten; dennoch wird es möglich sein, die Hauptfunktion eines Monologes zu erkennen. Bei der Technik der Monologgestaltung hat sich mancher Dramatiker an Shakespeare geschult, vor allem in der Art, wie ein Monolog in ein Zwiegespräch des Helden mit sich selbst, mit einem imaginären Du oder einem konkreten Gegenstand umgesetzt werden kann. Ein berühmtes Beispiel für den letzten Fall ist Hamlets Zwiesprache mit dem Totenkopf; ähnlich läßt Schiller seine Jungfrau von Orleans mit ihrem Helm Zwiesprache halten.

3. DARBIETUNGSPROBLEME DER EPIK

Die Technik der Erzählkunst leitet sich aus der Ursituation des Erzählens ab: daß ein Vorgängliches da ist, das erzählt wird, daß ein Publikum da ist, dem erzählt wird, und daß ein Erzähler da ist, der zwischen beiden gewissermaßen vermittelt.

Durch einen technischen Kunstgriff kann diese Ursituation sichtbar gemacht und gesteigert werden: indem der Autor noch einen anderen Erzähler vorschickt, dem er die Erzählung in den Mund legt. Gerade die Erzählung, deren Name ja schon darauf weist, daß sie die Ursituation des Erzählens am sinnfälligsten ausprägt, hat sich dieses Mittels seit je gerne bedient. Bekannt etwa ist eine solche Verkleidung aus Boccaccios *Decamerone*; von da aus wurde sie in viele andere Sammlungen übernommen (Chaucer: *Canterbury Tales*; Margarete von Valois: *Heptameron*; Giambattista Basile: *Pentameron*; Goethe: *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* u. s. f.); seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts wirkte daneben das Vorbild von 1001 Nacht, die damals erstmalig durch Galland ins Französische übersetzt wurden. Aber nicht nur für Zyklen, auch für einzelne Erzählungen ist ein solcher Rahmen oft genug gewählt worden. Ein großer Teil des erzählerischen Werks von Theodor Storm und fast das ganze erzählerische Werk von C. F. Meyer ist von dieser Art, und beide Autoren haben die Technik der RAHMENERZÄHLUNG zur Meisterschaft entwickelt.

Der Autor einer Rahmenerzählung schafft sich durch das Publikum, das er sichtbar vorführt, und durch den als Figur festgelegten Erzähler eine eindeutige Perspektive und feste Grenzen, die er nun einhalten muß. Aber durch die mit dieser Technik gegebene Begrenzung erwirbt er nun auch fruchtbarste Möglichkeiten. Wenn Storm zum Beispiel in seinem *Schimmelreiter* einen aufgeklärten Schulmeister erzählen läßt, dann erhalten die übernatürlichen, magischen Dinge, die er kopfschüttelnd berichten muß, einen besonderen Nachdruck und besondere Beglaubigung. (Die Rahmenerzählung ist ein vorzügliches technisches Mittel, um eine Grundforderung, die das Publikum an die Erzählkunst stellt, zu erfüllen: nämlich das Erzählte zu beglaubigen. Eine Ausnahme bilden die in allen Literaturen zu findenden «Lügengeschichten». Aber eben die Tatsache, daß hier das Nicht-geglaubtwerden-dürfen konstituierend für eine ganze Art von Erzählungen ist, zeigt, daß sonst die Forderung nach Beglaubigung unerbittlich ist.) C. F. Meyer wählt in seiner Erzählung *Die Hochzeit des Mönchs* Dante als Erzähler und verschafft damit dem Werk Reize eigener Art, zumal er die gewiß nicht geringen Ansprüche, die er damit herausfordert, vollauf erfüllt. Die Erzählung kann zugleich als eine meisterhafte Lösung jenes anderen technischen Pro-

blems der Rahmenerzählung dienen, wie nämlich Rahmen und eigentliche Erzählung miteinander zu verbinden sind: Dante verknüpft Figuren aus seinem Publikum und Vorgänge zwischen ihnen mit den Figuren und Vorgängen des von ihm Erzählten. Das ganze Werk erhält so eine Höhenlage und Großartigkeit, die ihm sonst, das heißt wenn der Autor selber als Erzähler aufgetreten wäre, vielleicht nicht erreichbar gewesen wären. Wenn C. F. Meyer in seinem *Heiligen* einen einfachen Armbruster erzählen läßt, so liegt der besondere Reiz nun gerade darin, daß die schlichte Natur des «Erzählers» nicht ausreicht, um die Gründe und Untergründe der Vorgänge zu erfassen, und der Leser somit dauernd gezwungen ist, selber zu ergänzen und zu vertiefen und das Eigentliche erst von sich aus hinzuzutun.

Mit der Hörschaft, die in einer solchen Erzählung leibhaft eingeführt wird, gewinnt der Dichter ein Mittel, um reale Leser zu beeinflussen. Die integrierende Hörschaft kann dazu dienen, uns vorzufühlen, sie kann uns zeigen, in welcher Haltung wir das Erzählte aufzunehmen haben. So hat man zum Beispiel den Hochzeitsgast, dem der alte Matrose in Coleridges *Ancient Mariner* seine Geschichte erzählt, als den «idealen Zuschauer» bezeichnet. Tatsächlich läßt sich seine Rolle mit der des antiken Chores vergleichen, der unter dem Eindruck des Geschehenen seine Empfindungen äußert. Aber auch in Er-Erzählungen begegnen nicht selten solche vorbildlichen Zuschauer, die in diesem Fall Miterlebende sind. In E. T. A. Hoffmanns *Unheimlichem Gast* hält die Obristin anfangs mit ihren Zweifeln an den «Nachtseiten der Natur» nicht zurück. Sie ist die Verkörperung des gesunden Menschenverstandes, und der Leser identifiziert sich gerne mit dieser einzig Normalen inmitten aller Abergläubischen. Aber wenn sie dann am Ende bekennt: «So muß ich an Dinge glauben, gegen die sich mein innerstes Gemüt sträubt ...», dann geht auf den Leser ein Zwang aus, das Erzählte gleichfalls ernst zu nehmen oder doch irgendwie gelten zu lassen.

Andere Arten der Rahmenerzählung sind die Vorspiegelung aufgefundener Papiere oder die Behauptung mühsam gesuchter schriftlicher Unterlagen. So gibt sich Dickens im Anfang der *Pickwick Papers* als Chronist, der sich eifrig um die Beschaffung der zuverlässigen Schriftstücke bemüht habe. Wird die Fiktion einer Chronik gewählt, so stellen sich bestimmte technische Forderungen an die Erzählhaltung, die Sprache, die geistige Einstellung u. s. f. Es war ein Kuriosum, daß man Meinhold, als er sich als der Verfasser der erfolgreichen chronikalischen Erzählung *Die Bernsteinhexe* zu erkennen gab, keinen Glauben schenkte. So sehr war das Publikum von der Echtheit dieser angeblichen Chronik aus dem 17. Jahrhundert überzeugt.

Besondere Wirkungen wußte die Romantik aus der «Herausgeberfiktion» zu ziehen, die ihr bei dem Spiel mit der Illusion so viele Trümpfe in die Hand gab. In E. T. A. Hoffmanns *Kater Murr* schieben sich dauernd Teile

aus der Selbstbiographie des Katers mit denen aus der Biographie des Kapellmeisters Kreisler durcheinander. Begründet wird das mit der Nachlässigkeit des Herausgebers, der nicht beachtete, daß der Kater sein Leben auf Seiten beschrieb, deren Rückseiten ein (fingierter) Biograph zur Lebensbeschreibung Kreislers benutzt hatte. Hoffmann begnügte sich im übrigen mit der Wirkung, die der Wechsel der beiden so verschiedenen Bezirke an sich ausübt, strebte aber nicht danach, die Motive und ihre Abfolgen kontrapunktisch einander zuzuordnen.

Bei den Einzelerzählungen, die von einem Rollenerzähler vorgetragen werden, ist es meist so, daß der Erzähler die Ereignisse als selbsterlebt vorträgt. Man nennt diese Form ICH-ERZÄHLUNG. Ihr Gegensatz ist die ER-ERZÄHLUNG, in der der Autor oder ein fingierter Erzähler nicht auf der Ebene der Vorgänge steht. Als dritte Möglichkeit der Erzählform pflegt man die BRIEFFORM abzusondern, in der sich mehrere Personen gleichsam in die Rolle des Erzählers teilen oder, wie im Falle des Werther, nur ein Briefschreiber vorhanden ist. Wie man sieht, handelt es sich dabei im Grunde um eine Modifikation der Ich-Erzählung.

Immerhin sind die Abwandlungen so tiefgehend, daß sich die Absonderung als besondere Form rechtfertigt: es gibt hier keinen Erzähler, der die Vorgänge aus der Kenntnis ihres Verlaufs und schließlichen Endes vorträgt, sondern es waltet nur die Blickrichtung nach vorn. Mit Recht sprach schon Goethe der Briefform einen dramatischen Charakter zu.

Die Ich-Erzählung stellt mit der engen Begrenzung wieder bestimmte technische Anforderungen an den Autor, verschafft ihm aber auch bestimmte Vorteile. Die epische «Allwissenheit» ist hier zugunsten einer genau festgelegten Perspektive aufgegeben. Als Gottfried Keller die zweite Fassung seines Romans *Der Grüne Heinrich* ganz in die Ich-Form umschrieb, gelang es ihm nicht immer, die Allwissenheit des Er-Erzählens aus der ersten Fassung in die engen Bahnen der Ich-Erzählung zu pressen, in der nur Selbsterlebtes bzw. Erfahrenes berichtet werden kann. Man hat auch der Ich-Form etwas Dramatisches zuerkennen wollen, da der Leser unmittelbaren Kontakt mit der poetischen Wirklichkeit bekommt. Vor allem aber stärkt sie die Beglaubigung, die die Rahmenerzählung an sich schon dem Erzählten verleiht. Bereits in der Antike wurden recht phantastische Geschichten und Reiseabenteuer auf diese Weise beglaubigt, und die Abenteuer des Lügenbarons Münchhausen oder die wundersamen Erlebnisse des Helden in Samuel Butlers *Erewhon* bekommen dadurch einen besonderen komischen Reiz, daß sie als selbsterlebt dargestellt werden.

Die Ich-Erzählung ist überaus beliebt, auch im Roman. Sie findet sich durchweg im «Schelmenroman», einem der unverwüstlichen Romantypen. Weiterhin begegnet die Ich-Erzählung häufig im humoristischen Roman

(bei Fielding, Dickens u. s. f.); sie waltet vor im Entwicklungs- und Bildungsroman (Keller: *Grüner Heinrich*; Dickens: *David Copperfield*; Stifter: *Nachsommer* u. s. f.) und ist seit Goethes *Werther* besonders zur Selbstdarstellung psychologisch interessanter Romangestalten verwendet worden (Benjamin Constant: *Adolphe*; Lamartine: *Raphaël* u. s. f.). Auch im Roman kann natürlich die Diskrepanz zwischen der beschränkten Perspektive des Erzählers und der Weite und Tiefe der erzählten Vorgänge besondere Effekte hervorrufen, wie wir schon an C. F. Meyers Erzählung *Der Heilige* sahen. So muß zum Beispiel auch in Alain-Fourniers *Le Grand Meaulnes* der Leser viel von sich aus hinzutun, da die Perspektive des Erzählers nicht ausreicht. Die verbleibenden Undeutlichkeiten und sogar Rätsel sind gewollt; die Ich-Erzählung wurde offensichtlich als ein dem Stilwillen des Autors in jeder Hinsicht entgegenkommendes Mittel gewählt.

Die Wahl eines fiktiven Erzählers in den Rahmengeschichten ist nur eine Steigerung der Ursituation alles Erzählens, das heißt jener Dreiheit von Erzähler, Erzähltem und Publikum. Sie ist in jedem Werk der Erzählkunst gegeben. Das Verhältnis des Erzählers zum Publikum und zum Geschehen bezeichnet man als ERZÄHLHALTUNG. Ihre rechte Erfassung ist für das Verständnis eines Werkes von größter Bedeutung. Die Erzählhaltung, die ein Autor einnimmt, steht mit dem Stilproblem in innerstem Zusammenhang, so daß darüber später noch einmal zu sprechen sein wird. Hier geht es um die greifbaren technischen Fragen, die darin liegen.

In der Einstellung zum Publikum als dem einen Aspekt der Erzählhaltung sind große Unterschiede möglich. Jeder Erzähler hat eine Einstellung zu seinem Publikum, auch wo er es nicht deutlich zu erkennen gibt. Er hätte schließlich seine Aufgabe verfehlt, wenn es ihm nicht gelänge, seine Hörerschaft irgendwie zu fesseln und für das zu interessieren, was er zu erzählen hat. Es brauchen nicht immer die drastischen Mittel des Fortsetzungsromans zu sein, der an der spannendsten Stelle abbricht und auf die Fortsetzung vertröstet: eine bekannte Technik des Zeitungs- und Zeitschriftenromans.

Nach der Einstellung zum Publikum unterscheiden sich schon einige Formen der Erzählkunst. Man kann sagen, daß in Romanen, Erzählungen, Novellen u. s. f. der Erzähler sich gewöhnlich auf einer Ebene mit seinem Publikum befindet. Besonders in der bürgerlichen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts herrscht weithin das Streben nach möglichst geringer Distanz und enger Vertrautheit mit dem Leser. Man kennt die berühmt gewordenen Anreden an den «lieben Leser» und die technischen Mittel, um solche Vertrautheit zu steigern: die Anreden, die Unterhaltungen mit dem Leser während des Erzählens, die Zwiesprache schon im Vorwort. In gleicher Richtung wirkt der ausdrückliche Ausschluß der großen Menge: man erzählt nur für wenige, gleichgestimmte Seelen. Machado de Assis, der bedeutendste bra-

silianische Romanschriftsteller des ausgehenden 19. Jahrhunderts, rechnet in seinem Meisterwerk, den *Memóiras Pósthumas de Braz Cubas*, nur mit zehn Lesern, an die er sich gelegentlich einzeln wendet. Und der Erzähler von Raabes *Chronik der Sperlingsgasse* schreibt seine Erinnerungen schließlich nur noch für sich selber nieder.

Daß die Romanschreiber dieser Zeit an ein ganz bestimmtes Publikum denken, erklärt auch den Stilzug, der sich da so häufig findet: die Neigung zum Zitat oder der literarischen Anspielung. Oft sind schon die Titel für die Erzählhaltung wie für das gemeinte Publikum aufschlußreich. In Deutschland wurden dabei gern Goethe und Schiller ausgebeutet (Heyse: *Über allen Gipfeln*; Spielhagen: *Problematische Naturen*, u. a. m.); in England erweist sich u. a. Bunyans *Pilgrim's Progress* als gemeinsamer Bildungsbesitz (Thackeray: *Vanity Fair*; die Titel von Th. Hardy's ersten Romanen sind aus Shakespeare (*Under the Greenwood Tree*) und Gray (*Far from the Madding Crowd*) genommen. Später gab Hardy diese Technik auf.)

Ganz anderer Art ist im Epos die Haltung des Erzählers zum Publikum. Als Goethe und Schiller sich über die Wesensunterschiede des Dramas und des Epos klar zu werden suchten (*Über epische und dramatische Dichtung*), da bestimmten sie die Vortragsart des Dramas als «vollkommen gegenwärtig», die des Epos als «vollkommen vergangen». Den epischen Dichter stellten sie im Bilde des Rhapsoden dar, der als ein «weiser Mann» «in ruhiger Besonnenheit das Geschehene übersieht». Dem Publikum erscheine er gleichsam nicht persönlich, sondern trage «hinter einem Vorhang» vor. Tatsächlich ist für die epische Vortragsart kennzeichnend, daß der Erzähler einen höheren Standpunkt innehat als das Publikum. Er spricht als Rhapsode, vates, Geweihter, durch ihn spricht gleichsam die Stimme der Musen zu den Menschen. Als Ton ergibt sich somit eine gewisse Würde und Feierlichkeit, eine Art «Singen». In den Eingangszeilen der Epen wird das gewöhnlich ausdrücklich hervorgehoben. Beim Eingang der Epen hat sich überhaupt eine feste Tradition gebildet. Die von der Antike angewendete Technik wurde vorbildlich: in den ersten Zeilen wurde das einheitliche Thema genannt (ein Zeichen des alles umfassenden Überblicks), stellte sich der Erzähler vor (*propositio*) und wurde die Höhenlage des Tons festgelegt:

Menin aeide, Thea ... (Homer)

Arma virumque cano ... (Vergil)

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,

Le cortesie, l'audaci imprese io canto ... (Ariost)

As armas e os Barões assinalados ...

Cantando espalharei ... (Camões)

Of Man's first disobedience ...
Sing, Heavenly Muse ... (Milton)

Sing, unsterbliche Seele, der sündigen Menschheit Erlösung ...
(Klopstock)

Die ruhige Besonnenheit, mit der der epische Dichter vorträgt, entstammt schon dem zweiten Aspekt der Erzählhaltung, nämlich der Einstellung des Erzählers zu seinem Gegenstand. Als Ausdruck der weiten Distanz zum Erzählten und des vollständigen Überblicks hat sich gerade im Epos ein Stilzug entwickelt (wir könnten auch von einer Technik sprechen), der gewiß auch in anderen Erzählungen zu finden ist, eben als Symptom der erzählerischen Allwissenheit: die VORAUSDEUTUNG. An sich könnte man meinen, daß durch Vorausnahme des Zukünftigen die Spannung auf den Verlauf zerstört würde, die der Erzähler doch braucht und gerade erwecken will. Tatsächlich wäre ein Detektivroman kaum noch lesenswert, wenn im Anfang das Ende vorausgedeutet würde – Detektivromane gehören grundsätzlich nicht zu der Literatur, die wiedergelesen werden kann und will. Aber die Spannungen der Erzählkunst sind nicht so handgreiflich-stofflicher Art, daß sie durch ein summarisches Wissen um den Ausgang litten. Eine genauere Untersuchung der Vorausdeutungstechnik ergibt, daß der Schleier meist nur etwas und auf einer Seite gelüftet wird. Das Ergebnis ist, daß die Spannung auf das «Wie» des Vollzugs und die Wege des Verlaufs gerade gesteigert wird. Nicht selten erstrecken sich die Vorausdeutungen nur auf Phasenenden, aber nicht auf das Gesamtende, so daß der Leser von Abschnitt zu Abschnitt geführt wird und die Vorausdeutungen zugleich an der Gliederung des Ganzen helfen. Es ist weiterhin zu beobachten, ob sich die Vorausdeutungen auf den Handlungsverlauf beziehen oder auf Gehaltliches bzw. Stimmungshaftes. Die Fälle sind nicht selten, wo der Erzähler nur die seelischen Dispositionen für das Kommende schafft. Die wichtigste Funktion aber, die die Vorausdeutungen haben, ist, daß sie ein lebendiges Gefühl für die Einheit und Geschlossenheit der dichterischen Welt geben. Im diffusen Alltagsleben nehmen wir an vielem nicht den vollen seelischen Anteil, weil wir wissen, daß wir die Fortsetzung und Auflösung nicht erfahren werden. Die Reisebekanntschaft, die von ihren Sorgen, Absichten und Aussichten erzählt, wird an der nächsten Station für immer aus den Augen entschwinden. Die Vorausdeutungen in der Dichtung geben dem Leser die volle Gewißheit, daß die Welt des jeweiligen Werkes nicht amorph und diffus ist und daß sich die volle seelische Teilnahme an den Gestalten und ihren Erlebnissen lohnt. Eine Nebenfunktion der Vorausdeutung ist schließlich, daß auch sie an der Beglaubigung des Erzählten hilft.

Die Untersuchung der Vorausdeutung in einem Werk wird für das rechte

Erfassen und die Erhellung von großer Bedeutung sein; zugleich liegt hier ein Problem vor, das in das Wesen der Dichtung überhaupt hineinführt und deshalb für die Literaturwissenschaft von Belang ist. Der ungarische Forscher Eugen Gerlötei, der der Vorausdeutung mehrere allgemeine und spezielle Arbeiten widmete, gab seiner Studie *Die Vorausdeutung in der Dichtung* (Helicon, Bd. II, Fasc. 1) den Untertitel: «Keime einer Anschauung vom Leben der Dichtung.»

Wir verfolgen zunächst die Wege, die von der Vorausdeutung zu dem Fragenkomplex der ZEITBEHANDLUNG führen. Nicht nur der Epiker, sondern der Erzähler überhaupt und grundsätzlich steht seinem Gegenstand als einem vergangenen gegenüber. Diese Meinung ist gelegentlich für Romane und Erzählungen bestritten worden, aber wohl kaum mit Recht. Gewiß gibt es Erzählungen, die das Präteritum als Erzählzeit aufheben und alles im Präsens berichten. Der Leser wird dadurch zum Zuschauer eines sich erst abspielenden Dramas. Aber es ist doch unbestreitbar, daß solche Bücher nicht recht wirken, vielmehr durch ihr dauerndes Auf-den-Leib-Rücken lästig werden. Man empfindet eine solche Vermischung von Epischem und Dramatischem als unbefriedigend. Demgegenüber wirkt natürlich der gelegentliche Sprung in das «historische Präsens» außerordentlich belebend und erfrischend. Zu meisterhafter Technik hat es darin Knut Hamsun gebracht.

In einer etwas anderen Richtung liegen die Versuche, den Abstand zu einem vergangenen Geschehen dadurch vergessen zu lassen, daß die Erzählung sich in realzeitlicher Folge bewegt, daß objektive Zeit und poetische Zeit sich nahezu decken. Aus der Gegenwart ist der *Ulysses* von James Joyce das bekannteste Experiment, in dem die Lektüre ungefähr so lange dauert wie die berichteten Vorgänge. Ähnliches ist schon früher versucht worden; etwa von Albrecht Schaeffer im Anfang seines *Helianth* oder von Spitteler in seinem *Conrad der Leutnant*. Aber bei umfangreichen Werken wird die Gleichsetzung unmöglich, da kein Mensch 24 Stunden hintereinander lesen kann. Man käme schließlich zu Absurditäten, wollte man die Synchronisierung konsequent durchführen und etwa dem Helden des Romans eine Nachtruhe unter der Voraussetzung gönnen, daß nun auch der Leser schlafen ginge, um am nächsten Morgen die Lektüre bei dem beiderseitigen Frühstück fortzusetzen. Nur irgeleiteter Naturalismus kann meinen, daß damit irgend etwas gewonnen sei, und verkennen, daß damit gerade das Eigensein der Kunst aufs schwerste beeinträchtigt wird. Jeder Leser stellt sich (und muß es tun) so weit auf die Eigenwelt eines Kunstwerkes ein, daß er dessen Zeitverlauf nicht exakt an dem objektiven Verlauf mißt. Wir überlassen uns dem Zeitmaß, das der Autor uns aufzwingen will und, wenn er sein Handwerk nur richtig versteht, auch wirklich aufzwingt. Wir erlauben ihm –

trotz Lessing – einige Zeit verbrauchende Schilderungen von Zuständen: die Zeit steht dann für uns gewissermaßen still. Andererseits folgen wir dem Autor im Fluge über längere Zeitspannen, wenn er sie zusammenrafft. Die Zeitgestaltung und ihre Technik ist ein zwar schwieriges, aber lohnendes Feld für die Untersuchung von Kunstwerken. Natürlich ist der Erzähler nicht völlig selbstherrlich; die besondere Zeitgestaltung in einem Kunstwerk vollzieht sich auf dem Boden der menschlichen Zeitauffassung überhaupt. Ein Held, der mit den Jahren immer jünger würde, ist nur im Märchen möglich, das von allen Erzählformen die freieste Zeitauffassung hat. Aber es gibt weniger krasse Fälle. Im *Nibelungenepos* erstreckt sich die Handlung über Jahrzehnte. Trotzdem hat der Leser der Schlußabschnitte nicht das Gefühl, daß die Gestalten dementsprechend gealtert seien. Man hat rationalistisch herumgedeutet und gemeint, daß die Worte und Taten Kriemhilds am Ende des Epos vielleicht doch noch einer temperamentvollen älteren Frau zuzutrauen seien. Bei einer anderen Gestalt ist das unmöglich, und man hat den Autor deshalb lebhaft getadelt: Kriemhilds Bruder Giselher ist durch das ganze Epos hin ständig «der junge» und erscheint noch in den Schlußkämpfen als der Jüngling, als den wir ihn kennenlernten. Das ist doch wohl etwas anderes als ein Schläfchen Homers, und so stellt sich die Forderung, erst einmal systematisch die Zeitauffassung und -gestaltung in den Nibelungen zu untersuchen. Es wäre durchaus möglich, daß die Distanz, aus der heraus erzählt und geschaut wird, so groß ist und sich dem sub specie aeternitatis so weit annähert, daß die zeitliche Erstreckung des Geschehens belanglos wird und äußerliches Akzidens bleibt. Die Kritik dürfte sich grundsätzlich nur innerhalb der Zeitgestaltung des Werkes bewegen; sie macht sich verdächtig, wenn sie Einzelheiten herausgreift und sie mit dem Maß unserer objektiven Zeit mißt. Zugleich scheint sich an dieser Stelle etwas von der Eigengesetzlichkeit der Gattung Epos zu enthüllen. Für unser Gefühl altern auch Achill, Odysseus, Vasco da Gama nicht. Die Sicht unter dem Ewigkeits-Aspekt scheint kennzeichnend für das Epos überhaupt zu sein.

Grundsätzlich und eben als Folge der Ursituation des Erzählers hat der Erzähler viel größere Freiheiten und Möglichkeiten in der Zeitgestaltung als der Dramatiker. Es entscheidet weithin über den Stil eines erzählenden Werkes, wieweit sein Autor davon Gebrauch macht. Im Gegensatz zum Dramatiker ist der Erzähler nicht an ein strenges Nacheinander gebunden und braucht seine Vorgänge nicht unter die Herrschaft der ständig und unerbittlich fließenden Zeit zu stellen, wie es der Dramatiker tun muß. Ein berühmtes Beispiel mag den Unterschied verdeutlichen. Wenn es in der 8. Szene des 5. Aktes von Schillers *Don Carlos* schon fast Mitternacht ist und damit der verabredete Augenblick, in dem Don Carlos die Königin treffen soll, schon dicht bevorsteht, dann aber erst noch zwei lange, wichtige Szenen

kommen, bis Carlos im 11. Auftritt in die Zimmer der Königin tritt, so ist das ein technischer Mangel des Dramas. Zumal der Dichter selber diese ganzen Szenen unter den Glockenschlag gestellt hat, so daß der Zuschauer die Zerdehnung der Zeit nicht mitmachen kann. Ein ähnlicher technischer Mangel liegt im zweiten Akt von Lopes *El saber puede dañar* vor. In einer Szene führt Carlos ein fingiertes Gefecht mit einem Freunde, um dadurch die Möglichkeit zu bekommen, in das Haus Celia einzutreten. Die nächste Szene führt in das Innere des Hauses, wo Celia sich eine ganze Zeit lang mit anderen unterhält, bis man das – doch schon zu Ende geführte – Klingenkreuzen von draußen hört und Carlos dann eintritt. Hier wird also sogar die Zeit zurückgedreht, was sich Lope auch im *Alcalde mayor* erlaubt, wo es zweimal zehn Uhr schlägt.

Wenn dagegen Sterne in seinem *Tristram Shandy* eine Figur an die Tür klopfen, sie jedoch erst Kapitel später eintreten läßt, so kann er sich diese Freiheit des Erzählens mit allem Recht erlauben. Er zieht ja überhaupt (und als erster in der Geschichte der Romankunst) die eigenartigsten Effekte daraus, daß er die objektive Zeit seiner erzählten Welt, das subjektive Zeiterleben seiner Figuren, die subjektive Zeit des Lesers und schließlich die Zeitordnung, in der er als Schreibender steht (auch da noch zwischen *Tristram Shandy* und Lawrence Sterne differenzierend), bewußt gegeneinander ausspielt. Für Sternes Erzählhaltung sind solche Kapitelschlüsse kennzeichnend: *Imagine to yourself; – but this had better begin a new chapter* (II, 8); *what business Stevinus had in this affair –, is the greatest problem of all: – It shall be solved –, but not in the next chapter* (II, 10). Und innerhalb der Kapitel ist es für Sterne typisch, daß er die Erzählung oder eine direkte Rede durch eine Reflexion, eine Erklärung u.s.f. unterbricht, um sie nach einer Weile genau an der gleichen Stelle fortzusetzen. Ein Beispiel aus der *Sentimental Journey*:

Pray, Madame, said I, have the goodness to tell me which way I must turn to go to the Opera comique: – Most willingly, Monsieur, said she, laying aside her work –

I had given a cast with my eye into half a dozen shops as I came along in search of a face not likely to be disordered by such an interruption; till, at last, this hitting my fancy, I had walked in.

She was working a pair of ruffles as she sat in a low chair on the far side of the shop facing the door –

– Très volontiers; most willingly, said she, laying her work down upon a chair next her, and rising up ...

In halbhumoristischer Art reflektiert Sterne mehrfach mit dem Leser über die Zeitgestaltung in der Erzählung (zum Beispiel *Tristram Shandy* II, 19), wie es vor ihm schon Fielding im *Tom Jones* getan hatte und nach ihm

Dickens, Raabe, Thomas Mann u.a. fortsetzen. Und wenn das Zurückdrehen der Zeit, um eine andere Handlungssträhne aufzunehmen, im Drama als Mangel erschien, so lassen sich in der Erzählkunst auf Schritt und Tritt Fälle zeigen, wo der Erzähler, und mit vollem Recht, den gleichen Vorgang in zwei oder noch mehr zeitliche Reihen gestellt hat (Smollett, *Humphrey Clinker*; bei Henry James, Joseph Conrad u.a. ist diese POINT-DE-VUE-TECHNIK wichtigstes Stilkennzeichen geworden). In reizender Art hat Tieck in der Erzählung vom *Naturfreund* aus den «Straußenfedern» in gleichzeitig geschriebenen Briefen der beiden Hauptbeteiligten fortlaufend die Ereignisse mehrerer Tage sich spiegeln lassen.

Die Freiheit des Erzählers drückt sich meist schon darin aus, daß er die zeitliche Ordnung umkehrt. Bereits der antike Roman arbeitete mit dem Mittel, in einer spannenden Situation zu beginnen und dann mählich die Fäden nach rückwärts bloßzulegen, die dahinführten. In Heliodors *Äthiopischen Reisen*, einem Werk, das die Geschichte des abendländischen Romans aufs nachhaltigste beeinflußt hat, ist die Technik der Schachtelung von Verlauf und Vorgeschichte auf das kunstvollste ausgebildet. Erst am Ende des 5. Buches, das heißt in der Mitte des Romans, ist die Vergangenheit aufgehellt; aber selbst von da an läuft die Erzählung dem Ziel nicht stetig zu. Jean Paul gab später in seiner *Vorschule der Ästhetik* unter den *Regeln und Winke für Romanschreiber* den Rat: «Umringt nicht die Wiege eures Helden mit gesamter Lesewelt ... Wir wollen den Helden sofort mehrere Fuß hoch sehen; erst darauf könnt ihr einige Reliquien aus der Kinderstube nachholen, weil nicht die Reliquie den Mann, sondern er sie bedeutend macht.» Auch das Epos arbeitet sehr stark mit der zeitlichen Umkehrung der Vorgänge, man braucht nur an die Odyssee oder die Lusiaden zu denken. Dabei sind die Teile, die, obwohl sie zeitlich früher liegen, doch erst später mitgeteilt werden, durchaus von gleicher Dichte und Eindringlichkeit, denn die Darstellungsweise (als Erzählung) ist die gleiche. Das ist dem Dramatiker grundsätzlich verwehrt. Wenn man von den als Traum u. s. f. eingekleideten Fällen absieht, in denen einmal Vergangenes unmittelbar zum Bühnengeschehen wird, so findet im Drama bei der Erweckung von Vergangenen ein Wechsel der Darstellungsform statt: Vergangenes kann nicht durch dramatische Darstellung, sondern nur durch (epischen) Bericht oder irgendwelche Mitteilungen, jedenfalls nur durch das erzählende Wort lebendig werden.

Unter allen Formen der Erzählkunst weist sich wieder die Novelle als nächste Verwandte des Dramas aus, indem sie, jedenfalls von einem bestimmten Augenblick an, der geraden Längsrichtung folgt. In Kleists *Erdbeben in Chili* führt der erste Satz in die Erzählgegenwart. Die ganze Vorgeschichte wird vom zweiten Satz an zunächst im Plusquamperfekt berichtet (das dann ins Imperfekt übergeht), bis nach kaum zwei Seiten der wörtliche

Anschluß an den ersten Satz hergestellt ist und das Geschehen nun ungestüm vorwärtseilen kann. In der *Marquise von O.* ist die Technik kunstvoller, da Kleist den ersten Satz weit in das Geschehen vorauswirft. Eine Seite lang folgt wieder in gedrängtem Bericht die Vorgeschichte, darauf beginnt die eigentliche Erzählung, die im Gegensatz zur Vorgeschichte von einem den Vorfällen nahegelegenen Standpunkt aus vorgetragen wird. Etwas über die Hälfte der ganzen Novelle ist erzählt, bis die Situation des ersten Satzes erreicht ist, die gewissermaßen den Punkt der Windstille im Kern eines Zyklons darstellt.

Die Freiheit des Erzählers in der Behandlung der Zeit steht in engstem Zusammenhang mit seinem weiten Überblick und seiner «Allwissenheit». Allwissenheit ist nun freilich kein Kennzeichen, das jedem Erzähler eigen ist. Wenn C. F. Meyer einen einfachen Armbruster als Erzähler wählte, so verzichtete er damit bewußt auf die Allwissenheit und zog gerade aus der Beschränktheit der Einsicht besondere Wirkungen.

Damit taucht ein Problem auf, das in den letzten Jahren die Forschung immer stärker angezogen hat: das Problem der PERSPEKTIVE in der Erzählkunst. Es schien einen Augenblick so, als sei in Analogie zu den dramatischen Einheiten der Handlung, der Zeit und des Ortes nun in der Einheit der Perspektive eine epische Einheit gefunden worden. (Übrigens gibt es auch im Drama «Perspektive». Einmal schon im äußerlichen Sinn: die Perspektive des mittelalterlichen Zuschauers, der um die Simultanbühne herumgeht, ist eine andere als die des modernen Zuschauers, dessen Perspektive durch seinen Sitzplatz festgelegt ist. Aber Perspektive gibt es auch in einem tieferen Sinne, wieder als Manifestation des Stilwillens. Von der gewählten Perspektive hängt ab, welche Szenen ein Dramatiker aus seiner Fabel zur Darstellung auswählt. Wenn Racine zum Beispiel vor allem den seelischen Innenraum seiner Gestalten darstellt, ihre Konflikte, Situationen, Kämpfe, Corneille dagegen vorzugsweise Szenen voller Entscheidungen und Handlungen, die auf dem Schauplatz des menschlichen Miteinander liegen, weshalb bei ihnen gewöhnlich eine größere Menge leibhaft gegenwärtig ist, so offenbart sich darin ein tiefer Unterschied in der inneren Perspektive. An stoffgleichen Dramen wird man mit Leichtigkeit solche Verschiedenheiten ermitteln können.)

Das Wort Perspektive entstammt der Malerei. Da würde es uns im allgemeinen stören, wenn der Maler verschiedene Perspektiven mischte. Es ist damit nicht gesagt, daß ein Bild der mathematischen Perspektive folgen müsse; es kann seine eigene haben, wie ja schon das menschliche Auge seine eigene hat: ein Mensch in fünfzig Meter Entfernung erscheint uns größer als er streng perspektivisch genommen wirklich ist. Einen berühmten und viel diskutierten Grenzfall bildet die Rubenssche Landschaft mit den zwei

Schatten (das heißt also mit zwei verschiedenen Lichtquellen); Goethe hat in einem Gespräch mit Eckermann (vom 18. April 1827) anlässlich dieses Bildes ihm am Herzen liegende Gedanken über das Wesen der Kunst geäußert.

Am eindringlichsten ist die Notwendigkeit einer einheitlichen Perspektive, die Wahl eines festen optischen Standpunktes vom Impressionismus betont worden. Und es war wohl auch die Folge eines konsequenten Naturalismus, wenn einen Augenblick die Forderung aufgestellt wurde, eine Erzählung müsse gleichfalls eine einheitliche Perspektive durchführen und immer von demselben Standpunkt aus erzählt werden. Aber eine solche einseitige Theorie verliert den Zusammenhang mit der Kunst. Denn die lebendige Dichtung, und gerade in ihren Meisterwerken, verhält sich völlig anders. Die an Dickens, Tolstoi, Dostojewski und anderen angestellten Untersuchungen zeigten nämlich schnell, daß die Autoren keineswegs den einmal eingenommenen Standpunkt wie etwa den der Allwissenheit, den nur von außen sehenden, den teilweise wissenden oder den in die Figuren gelegten Standpunkt innehalten. Es mag eine Art der Perspektive die Führung haben, aber grundsätzlich können in einer Er-Erzählung die verschiedensten Standpunkte eingenommen werden. Ein technischer Mangel liegt nur vor, wenn innerhalb eines Satzes oder Abschnittes mit festgelegter Perspektive ungerechtfertigt gewechselt wird. Als Beispiel nehmen wir an, daß ein Erzähler seinen Standpunkt bei einer Gruppe von Menschen gewählt habe, die aus der Ferne einen Reiter beobachten: «sie sahen, wie er langsam auf einen pflügenden Bauern zuritt. Scheu und mit leiser Stimme fragte er ihn, ob er in seinem Hause für einige Tage Unterkunft finden könne. Der Bauer schien eine ablehnende Antwort gegeben zu haben, denn der Reiter wendete zögernd sein Pferd und setzte seinen Weg fort.» Wenn der Standpunkt des von außen, und zwar aus der Ferne schauenden Beobachters gewählt ist, dann ist es ein perspektivischer Fehler, wenn der Erzähler plötzlich um den Inhalt und den Tonfall leise gesprochener Worte weiß, also in die Nähe springt, um ebenso plötzlich wieder auf den alten Beobachtungsstandpunkt zurückzukehren.

Es fehlt noch an einer hinreichenden Zahl von gründlichen Untersuchungen der Perspektive, sei es in einem Werk, bei einem Dichter, für eine Gattung u. s. f. Es scheint, daß dem Epos der Standpunkt der Allwissenheit der gemäße ist, wie es ja schon die Berufung auf die inspirierende Muse vermuten läßt. Die Novelle andererseits wählt vorzugsweise den Standpunkt des von außen schauenden Beobachters; sie ist in ihrer Perspektive einheitlicher und klarer gegliedert als der Roman.

Der epische Dichter kann durch eine kluge Ausnutzung des Perspektivenwechsels die bedeutsamsten Wirkungen erzielen. So ist es ein beliebter Kunstgriff neuerer Erzähler (den übrigens auch Novellisten anwenden),

Personen dadurch über ihre Umgebung herauszuheben, daß sie nur von außen und dabei noch undeutlich gesehen werden, während die anderen Gestalten aus der Perspektive der Allwissenheit dargestellt werden. Dadurch legt sich um und in jene Einzelgestalten etwas Geheimnisvolles, Irrationales, das den Leser in dauernder Spannung hält. Er wird so zugleich aufgefordert, von sich aus in die Tiefe zu dringen. Ein Beispiel ist die weibliche Hauptgestalt der *Forsyte-Saga* von Galsworthy, Irene. Sie wird, zumindest im ersten Teil, fast nur durch die Augen der anderen Gestalten sichtbar, so daß sie, zumal die Einstellungen zu ihr und die Beurteilungen erheblich abweichen, etwas Rätselhaft-Dämonisches bekommt. Sie erscheint als fremdes Wesen in der Welt der Forsyte-Menschen, die völlig durchsichtig sind. Wie bewußt der Autor die verschiedenen Perspektiven gehandhabt hat, geht aus einer Bemerkung des Geleitworts hervor: «Die Gestalt Irenens, die man sich, wie der Leser bemerkt haben wird, fast nur durch die Empfindungen anderer vergegenwärtigen kann, ist eine Verkörperung verwirrender Schönheit, die auf eine Welt des Besitzes wirkt.» Eine ähnliche Technik hat Ludwig Tügel für «die junge Frau» in seiner Erzählung *Die See mit ihren langen Armen* angewendet.

In Storms *Im Sonnenschein* findet sich ein anderer Gebrauch: hier werden alle Gestalten von außen gesehen. Das führt zu den bei Storm so beliebten Wendungen «es schien, als ob ...»; «mit dem Ausdruck des ...». Nur den jungen Enkel lernen wir auch von innen kennen. Er ist indessen nur Beobachter, so daß künstlerisch durch diese Heraushebung nichts gewonnen wird. Sie ist vielmehr nur ein Signal, daß der Enkel mit dem Erzähler (und dem Autor) identisch ist: in seinen Kindheitserinnerungen hat Storm die Vorfälle berichtet, die den Stoff der Erzählung bilden. Daß er «sich selbst als dritte Person» aufführte, geschah, «weil er das Bedürfnis hatte, durch seine Phantasie die Lücken des Erlebnisses auszufüllen», wie Storm in anderem Zusammenhang bekannte (*Ein grünes Blatt*).

Was geschickte Ausnutzung der Perspektiven leisten kann, sei noch an einem anderen Beispiel verdeutlicht. Nehmen wir an, ein Erzähler wolle das Straßenbild einer abendlichen Großstadt mit seinem Menschengewimmel, seinem Verkehr, den beleuchteten, lockenden Schaufenstern u. s. f. beschreiben. Er will diesen Raum irgendwie gestalten. Dann könnte er es als Erzähler aus «allwissender» Perspektive tun. Es entstände bei voller Ausformung eine eigenwertige Beschreibung, wie wir sie aus Immermanns «Münchhausen» kennengelernt haben. Da handelte es sich um einen der beiden wichtigen, dauernden Schauplätze des Romans, die Absonderung der Beschreibung erscheint damit als völlig berechtigt. Bei dem Großstadtbild könnte es leicht sein, daß es solche Eigenwertigkeit nicht verdiente, daß die Heraushebung und Statik gerade nicht zu den Absichten des Erzählers

paßt. Vom Standpunkt der Allwissenheit würde die Lösung der Aufgabe schwierig, und wahrscheinlich wäre der Vergleich des Ergebnisses mit der ersten Großstadtbeschreibung, die es in deutscher Sprache gibt (Lichtenbergs Brief aus Kew vom 10. Januar 1775 mit der Beschreibung Londons), für den Jüngeren wenig vorteilhaft. Lichtenbergs Beschreibung wirkt so lebendig, weil sie aus der bestimmten Perspektive des ausländischen Spaziergängers erzählt wird. So würde auch unser geplantes Großstadtbild viel lebendiger und eindringlicher, wenn der Erzähler auf seine Allwissenheit verzichtete und die Perspektive in eine Gestalt verlegte, einen Ausländer, einen Hungernden, einen plötzlich Reichgewordenen oder sonst eine Gestalt, auf die nun der Raum wirkt. Zugleich wäre noch etwas gewonnen, was für die Erzählung von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist: Mehrschichtigkeit. Gerade wenn als Figur nicht die Hauptgestalt gewählt wird – die alle Aufmerksamkeit auf sich lenken würde –, stiege hinter den «persönlichen» Eindrücken der Raum in seiner Eigenheit auf, und daran war, wie wir annehmen, dem Erzähler gelegen.

Es kann mit Geschehnissen ähnlich sein. Durch die Verlegung der Perspektive in eine Nebengestalt läßt sich belebende Mehrschichtigkeit gewinnen, der gegenüber die Verlegung der Perspektive in die Hauptgestalt (oder die Wahl des Standpunktes der Allwissenheit) nur flache Wirkungen hervorriefe (vgl. E. T. A. Hoffmann *Das Fräulein von Scuderi*). Es war ein meisterhafter technischer Griff, daß C. F. Meyer *Die Füße im Feuer* nicht vom Edelmann her, der eigentlichen Hauptgestalt, sondern vom «Objekt» her darstellte, dem Reiter. In Ich-Erzählungen wird diese Technik, wie sich verstehen läßt, sehr häufig angewandt. Als jüngerer Beispiel, in dem alle ihre Vorzüge sichtbar werden, sei Stefan Andres' *Gefrorener Dionysos* genannt.

Die Untersuchung der Perspektive verheißt noch wertvolle Aufschlüsse. Nicht nur für das einzelne Werk, sondern für die epische Sprache überhaupt und für die epischen Gattungen.

W. K.



I margini del libro