

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1927)
Heft: 9

Artikel: Gedanken über den Roman
Autor: Ortega y Gasset, José / Weyl, Helene
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-758306>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Gedanken über den Roman

Von José Ortega y Gasset

Deutsch von Helene Weyl

Niedergang der Gattung

Die Verleger klagen, dass Romane augenblicklich schlecht gehen. Es werden wirklich weniger Romane verkauft, und die Nachfrage nach Büchern theoretischen Inhalts ist verhältnismäßig gestiegen. Wenn nicht andere, innere Gründe für einen Niedergang dieser literarischen Gattung sprächen, ließe eine solche statistische Angabe ihn jedenfalls vermuten. So oft mir einer meiner Freunde, besonders wenn er ein junger Schriftsteller ist, erzählt, dass er an einem Roman arbeitet, bin ich über die Maßen verwundert, wie ruhigen Tones er das hinsagt, und denke bei mir, dass mir an seiner Stelle das Herz zitterte. Es ist vielleicht ungerecht, aber ich kann mir nicht helfen: ich argwöhne unter seiner Ruhe eine gewisse Harmlosigkeit. Denn einen guten Roman zu machen, war zu allen Zeiten eine schwierige Angelegenheit. Jetzt aber ist die Schwierigkeit unberechenbar gewachsen; es genügt durchaus nicht mehr, ein begabter Romanschreiber zu sein, um einen guten Roman zu schreiben.

Dass man sich von diesem Umstand keine Rechenschaft gibt, ist ein Teil jener Unbefangenheit, auf die ich anspielte. Wer nicht die Möglichkeit zulässt, dass eine literarische Gattung sich erschöpfen kann, hat wenig über die Bedingungen des Kunstwerks nachgedacht. Man macht es sich bequem und sieht an dem eigentlichen Problem vorbei, wenn man ohne weiteres annimmt, es hinge das Kunstschaffen allein von der subjektiven und persönlichen Gabe ab, die Inspiration oder Talent heißt. Nach dieser Theorie bestünde der Verfall einer Kunstgattung ausschließlich im zufälligen Fehlen begnadeter Menschen, und das plötzliche Erscheinen eines Genies zöge jederzeit automatisch die Auferstehung einer noch so heruntergekommenen Gattung nach sich.

Aber dies Gerede von Genius und Inspiration ist ein Hokuspokus, mit dem man nach Möglichkeit spart, wenn es einem um klare Einsichten zu tun ist. Man stelle sich einen meisterlichen Holzfäller in der Wüste Sahara vor. Was taugt ihm sein gespannter Muskel und die schneidige

Axt? Der Holzfäller ohne Holz zum Fällen ist eine Abstraktion. Dasselbe gilt in der Kunst. Talent ist nur eine subjektive Fähigkeit, die sich an einem Material betätigt. Dieses aber ist unabhängig von individuellen Gaben, und fehlt es, so nützen Geist und Geschick zu nichts.

Jedes Dichtwerk gehört zu einer Gattung, wie jedes Tier zu einer Spezies. (Die Theorie Croces, welcher Gattungen innerhalb der Kunst leugnet, hat in der Ästhetik nicht die geringste Spur hinterlassen.) Und die Kunstgattung, genau so wie die zoologische Spezies bedeutet einen beschränkten Vorrat an möglichen Abwandlungen. Da aber in der Kunst nur solche Varianten zählen, die verschieden genug sind, um nicht eine als Wiederholung der andern zu wirken, ergibt sich, dass eine Kunstgattung ein sehr kurzes Repertoire von Möglichkeiten hat.

Diesen Vorrat objektiver Möglichkeiten, welcher die Gattung ist, bearbeitet das Talent. Und ist er verbraucht, so kann das Talent, so groß es ist, nichts ausrichten. Man kann gewiss nie mit mathematischer Exaktheit sagen, dass eine Gattung erschöpft ist, aber unter Umständen mit hinreichender praktischer Näherung. Wenigstens ist es angängig, mit aller wünschbaren Evidenz zu behaupten, dass der Stoff knapp wird.

Nach meiner Meinung ist das augenblicklich für den Roman der Fall. Es ist praktisch unmöglich, neue Motive zu finden. Das ist der erste Faktor der objektiven und nicht persönlichen Schwierigkeit, auf der gegenwärtigen Höhe der Zeiten einen annehmbaren Roman zu komponieren.

In einer gewissen Epoche konnte ein Roman allein von der Neuheit seines Inhalts leben. Jede Neuheit erzeugt, wie wenn ein elektrischer Stromkreis geschlossen wird, einen Induktionsstoß, der sich zur Eigenspannung des Stoffes gratis hinzuaddiert. So waren damals viele Romane lesbar, die heute unerträglich sind. Nicht umsonst nennt man die Gattung «Novelle», Neuigkeit.

Zu dieser Schwierigkeit des Stoffmangels gesellt sich eine andere, ernsthaftere. In dem Maße, wie der Schatz möglicher Fabeln gehoben wurde, schärfte und verfeinerte sich die Gefühlbarkeit des Lesers. Was er gestern noch akzeptiert hätte, mundete ihm heute nicht mehr. Er gebrauchte Verwicklungen raffinierterer Art, außergewöhnlichere, «neuere». So wächst parallel mit dem Seltnerwerden neuer Vorwürfe die Forderung nach «noch neueren», bis die Fähigkeit des Lesers, sich hinreißen zu lassen, durch Überreizung erschlapft.

Der gegenwärtige Verfall des Romans rührt nicht von der Minderwertigkeit der heutigen Produktion her; er hat tiefere Gründe. Beweis

dafür ist die Tatsache, dass in dem Maße, wie es schwieriger wird, Romane zu schreiben, auch die berühmten alten, die «klassischen» uns schlechter oder doch weniger gut vorkommen. Sehr wenige sind dem Schiffbruch an der Langenweile des Lesers entgangen.

Die Erscheinung ist unvermeidlich und darf die Dichter nicht entmutigen. Im Gegenteil. Denn sie ist letzten Endes ihr eigenes Werk, da sie ihr Publikum allmählich erziehen, seine Beobachtung schärfen und seinen Geschmack bilden. Jedes vollkommeneren Werk vernichtet seine unvollkommeneren Vorgänger. Wie in der Schlacht der Sieger auf Kosten eines Erschlagenen siegt, so ist der Triumph auch in der Kunst grausam; das Werk, das ihn erringt, vernichtet automatisch Legionen von Werken, die vorher in Ansehen standen.

Kurz, ich glaube, dass die Gattung Roman, wenn nicht restlos erschöpft, so doch bei ihrem letzten Abschnitt angekommen ist und an möglichen Gegenständen so sehr Mangel leidet, dass ihn der Schriftsteller durch die Vollkommenheit der übrigen Elemente ausgleichen muss, die am Aufbau des Romans beteiligt sind.

Autopsie

Es lässt sich nicht verheimlichen, dass ausgenommen eines oder zwei seiner Bücher der große Balzac heute für uns unerträglich ist. Unser Sehapparat, der an exaktere und echtere Schauspiele gewöhnt ist, entdeckt auf der Stelle das Falsche und à-peu-près der konventionellen Schemata, welche die «Comédie humaine» beherrschen. Man fragt, warum ich das Werk Balzacs ablehne? (Balzac als Person ist ein prachtvolles Exemplar der Spezies Mensch) – weil das Gemälde, das er mir bietet, Kitsch ist. Was unterscheidet schlechte Malerei von guter? Gute Malerei gibt den Gegenstand, den sie darstellt, sozusagen in Person, in seiner ganzen Seinsfülle und gleichsam in absoluter Selbstgegenwart. Im minderwertigen Werk dagegen ist das Objekt nicht gegenwärtig; auf der Leinwand stehen nur ein paar ärmliche und nebensächliche Andeutungen. Je länger wir hinschauen, um so klarer wird uns, dass der Gegenstand nicht da ist.

Diese Unterscheidung zwischen bloßer Anspielung und authentischer Selbstgegenwart ist, meines Erachtens, entscheidend in aller Kunst, besonders aber im Roman.

Die Handlung von *Le Rouge et le Noir* lässt sich mit ein paar Dutzend Worten wiedergeben. Was unterscheidet die so berichtete Geschichte von dem Roman selbst? Man sage nicht der Stil; das ist töricht. Das

Entscheidende ist, dass wir, wenn wir sagen: Madame Renal verliebt sich in Julien Sorel, diese Tatsache nur erwähnen, Stendhal aber nicht darauf anspielt, sie nicht berichtet, sondern sie in unmittelbarer, einleuchtender Wirklichkeit vor uns hinstellt.

Überschauen wir die Entwicklung der Gattung vom Beginn bis auf unsere Tage, so sehen wir, dass der Roman aus reiner Erzählung, die nur andeutete, zur Kunst vollkommener Vergegenwärtigung geworden ist. In den Anfängen gestattete die Neuheit der Fabel noch, dass der Leser sich an der bloßen Erzählung ergötzte. Das Abenteuer interessierte ihn, wie uns der Bericht von den Schicksalen eines Menschen, der uns teuer ist. Aber bald versagt die Anziehungskraft der Geschehnisse als solcher; nicht mehr die Schicksale der Personen fesseln uns, sondern diese selbst durch ihr Dasein. Es gefällt uns, sie unmittelbar zu hören und zu sehen, in ihr Inneres einzudringen, ganz in ihre Welt und Atmosphäre zu versinken. Aus einer indirekten und erzählenden ist die Gattung eine direkte und deskriptive, besser gesagt eine vergegenwärtigende geworden.

Man analysiere die alten Romane, die sich in die Wertschätzung verantwortlicher Leser hinübergerettet haben, und man wird gewahr, dass sie alle diese zergliedernde Methode anwenden. Mehr als irgendeiner der *Quijote*. Cervantes sättigt uns mit vollster Gegenwart seiner Personen. Wir wohnen ihren wirklichen Gesprächen bei, wir sehen ihre tatsächlichen Bewegungen. Stendhals Kraft wird von der gleichen Quelle gespeist.

Keine Definitionen

Man lasse uns das Leben der Romangestalten sehen, man hüte sich, es uns zu erzählen. Bericht unterstreicht nur die Abwesenheit dessen, was man berichtet. Wo die Sache selbst ist, erübrigt es sich, sie zu erzählen.

Darum ist es der größte Fehler, wenn der Schriftsteller seine Personen definiert.

Aufgabe der Wissenschaft ist es, Definitionen herauszuarbeiten. Wissenschaft ist die methodische Bemühung, vom Gegenstand fort und zu seinem Begriff zu gelangen. Die Definition ist nur eine Verknüpfung von Begriffen und der Begriff seinerseits ein geistiges Hinzeigen auf den Gegenstand. Der Begriff «rot» enthält nichts von Rote; er ist eine bloße Bewegung des Geistes auf die gemeinte Farbe hin, ein Zeichen oder ein Wink, den wir in Richtung auf das Objekt machen.

Die Kunst hat die entgegengesetzte Aufgabe; sie geht von den stehenden Zeichen zur Sache selbst zurück. Ein prachtvolles Verlangen nach Schau spornt sie. Fiedler hat mit viel Recht gesagt, dass der Vorsatz der Malerei einzig der ist, uns eine vollständigere Vision der Dinge zu vermitteln, als wir in unserm täglichen Umgang mit ihnen erlangen.

Ich glaube, dass sich im Roman dasselbe ereignet. In den Anfängen konnte man meinen, wichtig am Roman sei seine Handlung. Allmählich hat man gemerkt, dass nicht, *was* man sieht, das Entscheidende ist, sondern *dass* man etwas Menschliches, sei es was immer, gut sieht. Vom heutigen Standpunkt erscheint uns der primitive Roman in höherem Grade erzählend als der gegenwärtige. Doch ist das noch näher zu ergründen. Vielleicht war der primitive Leser wie ein Kind, das in wenigen Strichen, in einem dürftigen Schema den Gegenstand ganz und gar und mit blühender Wirklichkeit vor sich sieht. (Die primitive Plastik und gewisse neue psychologische Entdeckungen von außerordentlicher Bedeutung sprechen dafür.) In diesem Fall hätte der Roman sich streng genommen nicht gewandelt; seine gegenwärtige beschreibende, besser gesagt präsentierende Form wäre nur das Mittel, das angewandt werden muss, um auf eine verbrauchte Gefühlbarkeit dieselbe Wirkung zu üben, die in eindrucksfähigeren Seelen die Erzählung hervorbrachte.

Wenn ich in einem Roman lese, Karl war griesgrämig, so fordert mich der Dichter auf, mir selbst ein lebendiges Bild des griesgrämigen Karl in meiner Einbildungskraft aufzubauen; d. h. ich soll statt seiner dichten. Umgekehrt wird ein guter Roman daraus: indem der Dichter die anschaulichen Tatsachen angibt, und ich willfährig Karls Griesgrämigkeit entdecke und formuliere. Er muss es machen wie der impressionistische Maler, der die Elemente, die nötig sind, damit ich einen Apfel sehe, auf die Leinwand bringt, und mir die Sorge überlässt, diesen Bausteinen ihre letzte Vollendung zu geben. Daher der frische Geschmack, der aller impressionistischen Malerei eignet. Ihre Gegenstände sind immer in *statu nascendi*. Und es gibt im Schicksal eines jeden Dinges zwei Momente von hinreißender Dynamik und höchster dramatischer Gewalt: Geburt und Tod. Die nicht-impressionistische Malerei, was für Vorzüge sie in andern und dieser überlegenen Beziehungen auch aufweisen mag, hat immer die Unzukömmlichkeit, dass sie die Objekte völlig abgeschlossen, tot vor Fertigkeit, hieratisch, mumifiziert und gleichsam vergangen darbietet. Es fehlt ihnen die Aktualität, die frische Gegenwart des Objektes im impressionistischen Werk.

Der Roman eine gedehnte Gattung

Wir stellten fest, dass uns Heutige die Fabel des Romans, das bloße Abenteuer als solches nicht mehr interessiert; es interessiert höchstens noch das Kind in uns, das wir als ein etwas barbarisches Überbleibsel alle mit uns herumtragen. Der Rest unserer Person hat nicht Teil an der mechanischen Erregung, die uns der Zeitungsroman vielleicht verursacht. Darum haben wir, wenn wir einen Schmöker beiseitelegen, einen üblen Geschmack im Mund, als hätten wir uns einem niedrigen und unwürdigen Genuss ergeben. Es ist sehr schwer, heutzutage eine Geschichte zu erzählen, die uns wahrhaft erschüttert.

So wird Handlung zum bloßen Vorwand, ist gleichsam ein Faden, auf dem die Perlen der Kette aufgezogen sind. Wir werden noch sehen, warum dieser Faden andererseits unentbehrlich ist.

Es ist nicht der Inhalt, der uns gefällt; es ist nicht die Spannung, was dem oder jenem zustoßen wird, die wir genießen. Beweis dafür ist, dass der Inhalt jedes Romans in sehr wenig Worten erzählt werden kann und uns in dieser Form kalt lässt. Eine summarische Darlegung mundet uns nicht; wir verlangen, dass der Autor sich Zeit nimmt und uns rund um die Personen herumführt. Es entzückt uns, wenn wir uns ganz von ihnen durchtränkt fühlen, wenn sie uns wie vertraute Freunde sind, von denen wir alles wissen, und die uns bei ihrem Erscheinen die ganze Fülle ihres Daseins mitbringen. Darum ist der Roman seinem Wesen nach eine *verweilende Gattung*, wie, ich weiss nicht, Goethe oder Novalis ihn nannte. Ich möchte noch weiter gehen und sagen, dass er heute eine langatmige Gattung ist und sein muss. Das unterscheidet ihn prinzipiell von Ritter- und Räubergeschichten aller Art.

Gelegentlich habe ich mir über das gewiss bescheidene Vergnügen klar zu werden gesucht, das mir manchmal amerikanische Films mit ihrer endlosen Szenenfolge machen, und habe zu meiner nicht geringen Überraschung entdeckt, dass es von den Personen, nicht von dem stupiden Inhalt herrührt. Ein Film, wo der Detektiv und die junge Amerikanerin sympathische Leute sind, kann stundenlang dauern, ohne dass wir müde werden. Was sie tun, ist gleichgültig; wir wollen sie nur auf- und abtreten und sich bewegen sehen. Sie interessieren uns nicht, weil sie etwas Interessantes tun, sondern umgekehrt: weil sie es tun, interessiert uns das uninteressanteste Zeug.

Man denke nun an die großen Romane der Vergangenheit, denen es gelang, den gesteigerten Ansprüchen der heutigen Leser standzuhalten;

man wird bemerken, dass unsere Aufmerksamkeit mehr auf die Personen selbst als auf ihre Schicksale geht. Don Quijote und Sancho sind es, die uns unterhalten, nicht was ihnen passiert. Prinzipiell ließe sich ein *Quijote* gleichen Ranges vorstellen, wo dem Ritter und seinem Knappen ganz andere Abenteuer zustießen. Das gleiche gilt für Julien Sorel und David Copperfield.

Funktion und Substanz

Unser Interesse hat sich von der Handlung ab und den Gestalten zugewandt. Diese Verlagerung – das Folgende möge als Zwischenspiel gelten – fällt zusammen mit einer Bewegung, die in der Physik und vor allem in der Philosophie seit etwa zwanzig Jahren vor sich geht. Von Kant bis 1900 herrschte eine ausgesprochene Tendenz, aus den Theorien die Substanz zu eliminieren und sie durch die Funktion zu ersetzen. In Griechenland und im Mittelalter sagte man: *operari sequitur esse*, das Tun entspringt dem Sein. Im 19. Jahrhundert gilt das Gegenteil als Ideal: *esse sequitur operari*, das Sein wird zum Inbegriff von Handlungen oder Funktionen.

Kehren wir heute von den Handlungen zu den Personen, von der Funktion zurück zur Substanz? Das wäre symptomatisch für einen anhebenden Klassizismus.

Dostojewski und Proust

Während andere Große zurücksinken und von der geheimnisvollen Brandung der Zeiten in die Tiefe gerissen werden, behauptet Dostojewski sich auf den höchsten Gipfeln. Die gegenwärtige Begeisterung für sein Werk ist vielleicht ein wenig übertrieben; ich möchte mir mein Urteil darüber für eine müßigere Stunde vorbehalten. Die Gründe jedenfalls, die man gewöhnlich zur Erklärung dieser siegreichen Lebensfähigkeit anführt, scheinen mir irrig. Man schreibt das Interesse, das er erregt, seinem Stoff zu, der dunklen Dramatik seiner Handlung, dem pathologischen Charakter der Personen, der Fremdartigkeit dieser slawischen Menschen, deren inneres Chaos unsern geordneten, geraden und klaren Seelen so weltenfern ist. Ich leugne nicht, dass all das an dem Genuss beteiligt ist, den uns Dostojewski verschafft, aber es scheint mir nicht hinreichend, ihn zu erklären. Mehr noch, man könnte diese Ingredienzen sogar als negative Faktoren werten, geeigneter, uns zu verstimmen als anzuziehen. Man erinnere sich, dass die Lektüre dieser Romane aller-

dings Wohlgefallen, aber dahinter versteckt ein quälendes Gefühl von Unruhe und Aufgewühltheit zurückließ.

Das Material rettet kein Kunstwerk; das Gold, aus dem sie gemacht ist, heiligt die Statue nicht. Das Kunstwerk lebt mehr aus seiner Form als aus seinem Stoff und dankt die Anmut, die von ihm ausstrahlt, seiner Struktur, seinem Organismus. Das ist das eigentlich Künstlerische am Kunstwerk, und darauf hat Kunstkritik ihr Augenmerk zu richten. Wer delikat in ästhetischen Dingen fühlt, wird es banausisch finden, wenn jemand vor einem Gemälde oder einem Dichtwerk den Gegenstand als die Hauptsache bezeichnet. Es ist klar, dass es kein Kunstwerk ohne Gegenstand gibt, wie kein Leben ohne chemische Prozesse. Aber wie das Leben sich nicht auf diese beschränkt, sondern erst beginnt, Leben zu sein, wenn es dem chemischen Prozess seine eigentümlichen Ordnungsprinzipien überlagert, so ist das Kunstwerk nur Kunstwerk dank der formalen Struktur, die es dem realen oder dem literarischen «Stoff» auferlegt.

Der Gesichtspunkt des Autors und des Kritikers ist nicht der des Lesers. Diesen geht nur der Totaleffekt des Werkes an; er befasst sich nicht mit der Analyse, wie sein Wohlgefallen zustande kommt.

So konnte es geschehen, dass sehr oft von dem gesprochen wurde, was in Dostojewskis Romanen geschieht, und fast nie von ihrer Form. Das Außergewöhnliche der Handlung und der Gefühle, die dieser ungeheure Dichter darstellt, hat den Blick des Kritikers aufgehalten, so dass er nicht bis zum letzten Grund des Buches vordrang, der sich wie bei aller künstlerischen Schöpfung als das Zufälligste und Oberflächlichste gibt: ich meine die formale Struktur. Daher eine merkwürdige optische Täuschung. Man hält Dostojewski für ebenso unbewusst und triebhaft wie seine Gestalten, als käme er als Figur in seinem eigenen Werk vor. Scheint dieses doch gezeugt zu sein in einer Stunde dämonischer Besessenheit von einer elementaren und anonymen Macht, Bruder des Blitzes und verwandt dem Sturmwind.

Aber das ist bare Phantasterei und Verstiegtheit. Der flinke Geist gefällt sich in solchen kosmogonischen Vergleichen, aber er nimmt sie nicht ernst und zieht zu guter Letzt klare Gedanken vor. Möglich, dass der Mensch Dostojewski ein armer Narr war, ein Prophet, wenn man will; aber der Schriftsteller Dostojewski war ein *homme de lettres*, ein sorgfältiger Handwerker eines erlauchten Handwerks, sonst nichts. Er war vor allem ein Meister der Technik, einer der größten Erneuerer der Romanform.

Es gibt kein besseres Beispiel für das, was ich den langen Atem der Gattung nannte. Seine Bücher sind durchweg von beträchtlicher Seitenzahl, und doch ist die dargestellte Handlung meist sehr kurz. Gelegentlich benötigt er drei Bände, um die Ereignisse dreier Tage, wenn nicht einiger Stunden zu beschreiben. Und dennoch – gibt es ein Beispiel von größerer Intensität? Man irrt, wenn man glaubt, Intensität werde erreicht durch die Erzählung vieler Vorfälle. Ganz im Gegenteil; wenige sind erforderlich und diese äußerst detailliert, d. h. zur Wirklichkeit gebracht. Nicht durch Nebeneinanderreihen von Abenteuer an Abenteuer wird ein Roman dicht, sondern durch Dehnung jedes einzelnen mittels weit-schweifiger Darstellung seiner kleinsten Einzelzüge.

Die Konzentration der Handlung in Raum und Zeit, die für die Technik Dostojewskis charakteristisch ist, ruft die ehrwürdigen «Einheiten» der klassischen Tragödie ins Gedächtnis; aber sie gewinnen einen neuen unvermuteten Sinn. Die alte Vorschrift, die ohne zu wissen warum auf Enthaltbarkeit und Beschränkung drang, erscheint heute als fruchtbares Hilfsmittel, um jene interne Dichte, jenen atmosphärischen Druck im Voluminnern des Romans herzustellen.

Es wird Dostojewski nie zu viel, Seiten und Seiten mit endlosen Dialogen seiner Personen zu füllen. Dank diesem reichlich strömenden Wortschwall sättigen wir uns ganz mit ihren Seelen, und die imaginären Figuren erlangen eine körperliche Deutlichkeit, die keine Definition ihnen leihen könnte.

Es ist überaus reizvoll, Dostojewski bei seinem verschlagenen Umspringen mit dem Leser zu belauschen. Wer nicht genau hinsieht, glaubt, dass er jede einzelne seiner Personen definiert. In der Tat beginnt er, wenn er eine neue Person einführt, fast immer mit einem kurzen biographischen Referat, so dass wir das Gefühl haben, sogleich hinreichende Auskunft über ihre Art und Anlage zu besitzen. Kaum aber ist sie wirklich in Aktion gesetzt, will sagen redet und handelt, so merken wir, dass wir auf falscher Fährte sind. Der Mensch benimmt sich nicht, wie es jener angeblichen Definition entspräche. Dem ersten begrifflichen Bild, das man uns von ihm gab, folgt ein zweites, das ihn uns unmittelbar lebend vorführt; es ist nicht vom Autor für uns auf eine Formel gebracht und weicht von jenem ersten merklich ab. Alsbald entsteht im Leser durch einen zwangsläufigen Mechanismus die Besorgnis, es möchte ihm die Person auf dem Kreuzweg dieser widerspruchsvollen Angaben entschlüpfen, und ohne es zu wollen, macht er sich zu ihrer Verfolgung auf; er bemüht sich, die gegensätzlichen Symptome so zu interpretieren, dass

sie eine einheitliche Physiognomie ergeben, d. h. er beschäftigt sich nun seinerseits damit, die Person begrifflich zu fixieren. Eben dies aber ist es, was uns beim Umgang mit lebendigen Leuten passiert. Der Zufall führt sie uns zu, sie treten in den Kreis unseres individuellen Lebens, und niemand befasst sich damit, sie uns offiziell zu definieren. In jedem Augenblick haben wir ihre schwierige Wirklichkeit vor uns, nicht ihren einfachen Begriff. Und weil wir nie restlos das Geheimnis unseres Nächsten besitzen, weil er störrig sich unsern Ideen über ihn nie vollkommen fügt, darum ist er unabhängig von uns, und wir erleben ihn als etwas Reales, Tatsächliches, unserer Vorstellung Transzendentes. Diese Überlegung führt uns zu einer unerwarteten Einsicht: dass nämlich Dostojewskis «Realismus» – nennen wir ihn so der Einfachheit halber – nicht in den erzählten Dingen und Tatsachen liegt, sondern in der Art, mit ihnen umzugehen, zu der sich der Leser gezwungen sieht. Nicht hinsichtlich der Materie, sondern hinsichtlich der Form ist Dostojewski «Realist».

Diese seine Kriegslust, den Leser zu nasführen, treibt Dostojewski bis zur Grausamkeit. Er vermeidet nicht nur, seine Figuren von vornherein auf einen begrifflichen Ausdruck zu bringen, er variiert auch ihr Verhalten von Phase zu Phase und zeigt sie uns von verschiedenen Seiten, so dass sie sich vor unsern Augen bilden und umbilden und schrittweise zum Ganzen runden. Dostojewski will keine Stilisierung der Charaktere; er gefällt sich darin, sie zwiespältig schillern zu lassen wie im wirklichen Leben. Der Leser wird gezwungen, zaudernd und korrigierend und beständig in Furcht vor einem kapitalen Bock das endgültige Profil dieser wandelbaren Geschöpfe zu konstruieren.

Diesem und andern Kunstgriffen dankt Dostojewski den unschätzbaren Vorzug, dass seine Bücher – gute und weniger gute – niemals verlogen und konventionell erscheinen. Der Leser prallt nie auf Theaterkulissen; von Anfang an ist er eingebettet in eine vollkommene und stichhaltende Quasi-Realität. Denn der Roman verlangt – zum Unterschied von andern poetischen Gattungen –, dass man ihn beim Lesen nicht als Roman empfindet, dass man nicht den Theatervorhang und die Bretter des Proszeniums gegenwärtig hat. Balzac stört uns Heutige auf jeder Seite selbst aus dem Traum auf, in den sein Roman uns einspinnen sollte, weil wir uns an seinem poetischen Gerüst stoßen.

Diese technischen Mittel: die Kunst nicht zu definieren, sondern Verwirrung zu stiften, das beständige Umschlagen der Charaktere, die Verdichtung in Raum und Zeit, kurz die Langatmigkeit, das *tempo lento* sind übrigens keine Privateigentümlichkeiten von Dostojewski. Alle

Romane, die man heute noch lesen kann, stimmen mehr oder weniger darin überein. Als ein wesentliches Beispiel möge Stendhal dienen. *Le Rouge et le Noir*, das sich, da es ein biographischer Roman ist, über mehrere Jahre aus dem Leben eines Menschen erstreckt, ist in Form von drei oder vier Bildern komponiert, von denen jedes einzelne sich in seinem Rahmen wie ein ganzer Roman des russischen Meisters gebärdet.

Der letzte große Roman – das kolossale Werk Prousts – setzt diese verborgene Struktur noch klarer ins Licht und treibt sie in gewisser Weise über ihr Maß hinaus.

Bei Proust steigert sich die Dehnung bis zum Äußersten. Die Handlung ist gleich null; der letzte Rest dramatischen Interesses ist ausgelöscht. Der Roman wird zur reinen ruhenden Deskription, die mit betonter Beschränkung den diffusen, atmosphärischen, spannungslosen Charakter restlos zu verwirklichen trachtet, welcher allerdings zum Wesen der Gattung gehört. Es fehlt ihm das Skelett, die feste aufspannende Stütze, das, was die Stahlstäbe für den Regenschirm sind. Der Leib des Romans, aus dem die Knochen entfernt sind, braut umrisslos wie Wolken oder schwebende Quallen. Darum sagte ich vorhin, dass die Fabel oder Handlung allerdings eine verschwindende Rolle im modernen Roman spielt, dass sie aber aus einem zulässigen Werk nicht völlig eliminiert werden kann und die – gewiss nur mechanische – Funktion der Schnur an der Perlenkette, der Stäbe im Regenschirm zu erfüllen hat.

Meine Meinung ist, dass beim Roman die sogenannte Spannung des ästhetischen Wertes entbehrt, aber eine mechanische Notwendigkeit ist. Den Grund für diese Unentbehrlichkeit finden wir in einem allgemeinen Gesetz der menschlichen Seele, das wohl eine knappe Darlegung verdient.

Aktion und Kontemplation

Vor mehr als zehn Jahren sprach ich in den *Meditaciones del Quijote* dem modernen Roman im Gegensatz zu andern epischen Formen – der Epopöe, dem Ritterroman, der «Geschichte»; dem Detektivroman – die eine konkrete Handlung von genau bestimmtem Verlauf berichten, als seine wesentliche Aufgabe die Beschreibung einer Atmosphäre zu. Verglichen mit der konkreten Handlung, die eine möglichst beschleunigte Bewegung auf einen Schluss hin ist, bedeutet Atmosphäre etwas Verschwimmendes und Ruhendes. Handlung reißt uns hinein in ihren dramatischen Schwung; Atmosphäre ladet zur Betrachtung.

Später fand ich immer nur Gelegenheit, diesen ersten Gedanken zu bestätigen, denn der Geschmack des besten Lesepublikums und die bemerkenswertesten Bestrebungen moderner Autoren bestimmten mit immer wachsender Deutlichkeit den Roman als eine Gattung mit verschwimmenden Umrissen. Die letzte große Schöpfung, das Werk Prousts, treibt das Problem auf die Spitze. Er verzichtet vollkommen darauf, den Leser durch Handlung mitzureißen, und belässt ihn in rein kontemplativer Haltung. Dieser Radikalismus führt zu Schwierigkeiten, denn ein Buch Prousts entlässt uns unbefriedigt. Nach jeder Seite möchten wir den Dichter um ein Körnchen Spannung bitten, obgleich wir wissen, dass nicht sie, sondern was er uns in unerhörter Fülle bietet, die wahrhaft köstliche Speise ist. Was der Dichter uns bietet, ist eine mikroskopische Analyse der menschlichen Seelen. Mit einer Fingerspitze Dramatik – denn bei Licht besehen würden wir uns mit fast nichts begnügen – wäre das Werk vollkommen.

Wie kann das geschehen? Warum verlangen wir von einem Roman, den wir schätzen, ein Minimum an Handlung, die wir nicht schätzen? Ich glaube, ein jeder, der ernsthaft über die Komponenten seines Gefallens an den großen Romanen nachdenkt, wird auf die gleiche Antinomie stoßen.

Kunstgenuss ist ein Erlebnis, das in unserer Seele abläuft, wenn wir ein Bild sehen oder ein Buch lesen. Damit dieser Prozess zustande kommt, muss unser psychologischer Mechanismus gut arbeiten; die ganze Reihe der mechanischen Bedingungen dazu ist ein notwendiger Bestandteil des Kunstwerks, hat aber selbst keinen oder doch nur abgeleiteten ästhetischen Wert. Ich will nun sagen, dass Spannung eine psychologische Notwendigkeit des Romans ist; nicht mehr, aber auch nicht weniger. Gewöhnlich denkt man nicht so. Man pflegt zu meinen, dass eine anziehende Fabel zu den wichtigen ästhetischen Faktoren eines Werkes gehört, und verlangt folgerichtig so viel wie möglich davon. Ich glaube im Gegenteil, dass die Fabel, da sie nur ein mechanisches Element ist, ästhetisch gesprochen tote Masse und darum auf ein Minimum zu beschränkt ist. Aber zugleich und gerade im Hinblick auf Proust erachte ich dieses Minimum für unerlässlich.

Die Frage überschreitet den Rahmen des Romans und der Kunst überhaupt und wird in der Philosophie von umfassender Bedeutung.

Es handelt sich um nicht weniger als um den Gegensatz und die wechselseitige Ergänzung von Aktion und Kontemplation. Betrachten und tun, eingreifen, sich beteiligen, erscheinen zunächst als zwei polare

Formen des Bewusstseins, die einander prinzipiell ausschließen. Der Mann der Tat pflegt ein schlechter Denker zu sein, und das Ideal des Weisen, des Stoikers etwa, ist es, abgescirrt von allen Wagen der Wirklichkeit zu leben und in dem ruhigen See der Seele die vorüberwandelnden Himmel ohne Erregung wiederzuspiegeln.

Aber diese radikale Entgegensetzung ist wie aller Radikalismus eine Utopie des geometrischen Geistes. Reine Kontemplation gibt es nicht, kann es nicht geben. Wenn wir uns frei von allem Interesse vor das Universum stellen, sehen wir überhaupt nichts. Denn die Zahl der Dinge, die mit gleichem Recht unsern Blick für sich beanspruchen, ist unendlich. Kein Grund spräche für die Fixierung eines Punktes vor den andern, und unsere Augen würden teilnahmslos, ohne Ordnung und Perspektive hierhin und dorthin schweifen und an der Landschaft abgleiten, ohne irgend etwas zu beachten. Man vergisst die Binsenwahrheit, dass man, um zu sehen, hinschauen, und um hinzuschauen, sich festlegen, d. h. aufmerken muss. Beachtung ist ein Vorzug, den wir aus subjektiven Gründen einigen Dingen unter Hintansetzung anderer zuteil werden lassen. Sie ist ein Strahlenbündel, das der Scheinwerfer unserer Gunst auf einen Dingbereich fallen lässt, während rund herum eine Zone der Unbeachtetheit im Schatten liegen bleibt.

Reine Betrachtung behauptete von sich, sie sei strenge Unparteilichkeit unserer Pupille, die das Schauspiel der Realität verzerrungslos wiederspiegele. Aber jetzt sehen wir, dass hinter ihr der Mechanismus der Aufmerksamkeit am Werke ist und die Dinge mit einer Perspektive, einer formenden Hierarchie überzieht, die dem individuellen Untergrund des Subjekts entspringt. Man beachtet nicht, was man sieht, sondern man sieht im Gegenteil nur das, was man beachtet. Die Aufmerksamkeit ist ein psychologisches a priori und arbeitet vermöge affektiver Bevorzungen, d. h. dank des Interesses.

Es ist ein Irrtum, dass der Entschluss zur Kontemplation die beste Vorbedingung der Kontemplation sei. Gerade wenn wir sie nicht zu einem Akte erster Ordnung erheben, sondern als ein Geschäft zweiten Ranges belassen, dafür aber die Dynamik eines Interesses in der Seele mobil machen, gelangen wir zu einem Maximum des aufnehmenden und aneignenden Vermögens.

Aber lassen wir diese Fernblicke und bewahren wir einzig die Bemerkung, dass nur durch ein Beteiligtsein auf unserer Seite, d. h. durch Handlung auf seiten des Romans Betrachtung möglich wird. Da Landschaft und Fauna des Romans imaginär sind, muss der Autor ein imaginäres

Interesse in uns bereit stellen, irgendeine Andeutung von Spannung, die unserm Sehvermögen zu Hilfe kommt, indem sie Dynamik und Perspektive in die reglose Ebene der Deskription hineinträgt. In dem Maße, wie die psychologische Hellsichtigkeit sich in dem Leser entwickelt, ist sein Durst nach Dramatik geringer geworden. Das trifft sich glücklich, da der Schriftsteller heute vor der Unmöglichkeit steht, große, noch nicht dagewesene Fabeln für sein Werk zu erfinden. Nach meiner Meinung braucht ihn das nicht zu beschweren. Mit einem Mindestmaß von Bewegung ist es getan. Das aber ist unumgänglich; Proust bewies es, denn er schrieb einen gelähmten Roman.

Der Roman als «Provinz»

Es ist ein Irrtum, dass des Dichters erste Aufgabe die Erfindung einer Handlung ist. Irgendeine dient uns. Ein klassisches Beispiel für die Unabhängigkeit des ästhetischen Genusses von der Fabel des Romans ist für mich immer ein Werk gewesen, das Stendhal kaum halb fertig hinterlassen hat, und das unter verschiedenen Titeln publiziert wurde: *Lucien Leuwen*, *Der grüne Jäger* usw. Das Fragment ist von beträchtlichem Umfang, aber es geschieht nichts darin. Ein junger Offizier kommt in eine Departementshauptstadt und verliebt sich in eine Dame des Provinzadels. Wir sehen nur bis in die zartesten Einzelheiten hinein, wie dies holde Gefühl in den beiden Geschöpfen groß wird. Wenn die Handlung sich zu verwirren beginnt, endet das Fragment, aber uns bleibt der Eindruck, dass wir endlos hätten weiterlesen mögen, Seiten und Seiten über jenen französischen Erdenwinkel, über die legitimistische Dame und den jungen Offizier in amarantfarbener Uniform.

Und warum braucht es mehr? Vor allem überlege man doch, was das «andere» sein könnte, das nicht «dies» ist, jene «interessanten Dinge», jene fabelhaften Geschehnisse... Im Reich des Romans gibt es das nicht (wir sprechen jetzt nicht vom Sensationroman oder der wissenschaftlichen Abenteuergeschichte nach dem Muster der Poe, Wells usw.). Das Leben ist alltäglich. Nicht jenseits des Lebens, im Außergewöhnlichen, entfaltet der Roman seine eigentümliche Anmut, sondern diesseits, im schlichten Wunder der täglichen Stunde¹⁾. Man soll sich nicht ver-

¹⁾ Die ästhetische Bejahung des Alltags und die entschiedene Abkehr von allen Wundern ist das wesentliche Kennzeichen der Gattung Roman in dem Sinn, wie er für die vorliegende Untersuchung in Betracht kommt. Der Leser darf sich nicht von der zufälligen Äquivokation der Sprache täuschen lassen, die den Ritterroman mit dem gleichen Namen nennt wie sein Gegenteil, den *Quijote*. Wenn es sich darum handelt, die Grundlagen des Romans im aktuellsten Sinn des Wortes zu finden, würde es streng genommen genügen, zu untersuchen, wie eine epische Dichtung unter Ausschaltung alles Ungewöhnlichen und Wunderbaren zustande kommen kann.

messen, uns zu «interessieren», im Sinne des Romans, mittels einer Erweiterung unseres täglichen Horizontes, indem man uns wilde Abenteuer vorführt. Das Gegenteil ist gefordert; es soll der Horizont des Lesers noch mehr verengt werden. Ich spreche deutlicher:

Wenn wir unter Horizont den Umkreis der Wesen und Ereignisse verstehen, welche die Welt eines Menschen ausmachen, könnten wir auf den Irrtum verfallen, dass es gewisse Horizonte von besonderer Weite, Mannigfaltigkeit und Bewegtheit gibt, die objektiv interessant sind, während andere so eng und eintönig sind, dass es kein Interesse hat, sich mit ihnen zu befassen. Das ist Täuschung. Das Tippfräulein hält die Welt der Herzogin für dramatischer als seine eigene; in Tat und Wahrheit aber langweilt sich die Herzogin in ihrem erlauchten Cercle genau so wie die buchführende Romantikerin in ihrem dunklen Winkel. Herzogin sein ist eine tägliche Lebensform wie jede andere.

Es gilt das gerade Gegenteil dieser Annahme. Kein Horizont ist an sich, durch seinen eigentümlichen Inhalt besonders interessant; ein jeder, er sei wie immer, weit oder eng, erleuchtet oder im Schatten, bunt oder grau, kann sein Interesse erwecken. Es genügt dazu, dass wir uns vital an ihn anpassen. Der Lebensschwung ist so verschwenderisch, dass er in der kargsten Wüste Vorwände findet, um zu erglühen und zu beben. Leben wir in der Großstadt, so begreifen wir nicht, wie man auf dem Dorf atmen kann. Verschlägt uns aber der Zufall dahin, so entdecken wir verwundert nach kurzer Zeit, wie brennend uns die kleinen Ortsintriguen interessieren.

Das ist nach meiner Meinung von höchster Wichtigkeit für den Roman. Die Taktik des Dichters besteht darin, dass er den Leser aus seinem wirklichen Weltkreis weglockt und ihn in dem kleinen, fest verschlossenen, imaginären Kosmos gefangensetzt, welcher die Binnenwelt des Romans ist. In einem Wort: er muss ihn *ansiedeln*. Es muss ihm gelingen, ihn für das Volk zu interessieren, das er ihm vorführt, und das an sich, auch wenn es das Bezauberndste wäre, nicht mit den Wesen aus Fleisch und Blut konkurrieren kann, die den Leser umgeben und unaufhörlich für sich in Anspruch nehmen. Aus jedem Leser vorübergehend einen «Provinzler» zu machen, ist das große Geheimnis des Romancier. Darum sagte ich oben, er solle nicht bestrebt sein, den Horizont zu vergrößern – welcher Horizont, welche Romanwelt kann weiter und reicher sein als die bescheidenste tatsächliche! –, sondern ihn zusammenzuziehen, einzuengen.

Kein Horizont, ich wiederhole es, ist interessant durch seinen Inhalt,

jeder ist es durch seine Form, durch seine Form als Horizont, d. h. als Kosmos, als runde Welt. Mikrokosmos und Makrokosmos sind gleicherweise Kosmos; sie unterscheiden sich nur durch die Größe ihres Radius; für den aber, der darin lebt, hat der Radius immer die gleiche absolute Länge. Man denke an Poincarés Überlegung, die Einstein als Anregung diente: Wenn eines nachts alles in unserer Welt sich in dem gleichen Verhältnis ausdehnte oder zusammenzöge, würden wir am nächsten Morgen nichts davon merken.

Die gegenseitige Abhängigkeit von Horizont und Interesse – dass jeder Horizont *sein* Interesse hat – ist die Grundtatsache, die innerhalb der redenden Kunst den Roman ermöglicht.

Aus ihr folgen einige Normen für die Gattung.

Geschlossenheit

Beobachten wir uns in dem Augenblick, wo wir die Lektüre eines großen Romans vollenden. Wir scheinen aufzutauchen aus einem andern Dasein, auszuschlüpfen aus einer Welt, die nirgends an unsere richtige grenzt. Vor einem Augenblick waren wir in Parma mit dem Grafen Mosca und der Sanseverina, mit Clelia und Fabricio. Wir lebten mit ihnen, ihre Geschicke beschäftigten uns, wir atmeten im gleichen Raum zur gleichen Zeit die gleiche Luft mit ihnen. Jetzt finden wir uns plötzlich, ohne Übergang in unserm Zimmer, in unserer Stadt, in unserm Jahr; langsam erwachen um unsere Sinne her die Interessen, die uns geläufig waren. Es gibt einen Zwischenzustand von Unentschlossenheit und Zaudern. Der heftige Flügelschlag einer Erinnerung trägt uns jäh zurück in die Sphäre des Romans, und ein wenig mühsam, wie mit den Armen ein flüssiges Element zerteilend, schwimmen wir ans Ufer unseres eigenen Daseins.

Roman nenne ich das Dichtwerk, das diese Wirkung hervorbringt. Dies ist die glorreiche Magie der überlegenen modernen Kunst. Der Roman, der das nicht fertig bringt, ist schlecht, welche Vorzüge er sonst haben mag. Erlauchte Macht, die unser Dasein vervielfacht, die uns aus unserer Einzelhaft löst und uns das Glück des freien Schweifens schenkt.

Um das zu erreichen, muss der Autor uns hineinziehen in den geschlossenen Lebensraum seines Romans und uns alsdann jeden Rückzug abschneiden. Das erste ist leicht: auf jeden Lockruf hin brechen wir gern zu der Pforte auf, die der Dichter vor uns öffnet. Das zweite ist schwerer. Der Dichter muss sein Reich hermetisch verschließen, nicht Ritze noch Loch darf einen Schimmer der Wirklichkeit eindringen lassen. Denn

gestattet man uns, den Binnenraum des Romans mit dem äußeren realen zu vergleichen, und fordert uns auf zu «leben», so schrumpfen die Probleme und Leidenschaften, die uns dort vorgesetzt werden, an Größe und Intensität so sehr zusammen, dass all ihr Reiz verloren geht. Das hieße in einem Garten ein Gemälde betrachten, das einen Garten darstellt. Der gemalte Garten blüht und grünt nur zwischen den vier Wänden eines Zimmers auf einer stummen Mauer, wo er ein Fenster in einen imaginären Sommermittag aufschlägt.

Darum ist jeder Roman totgeboren, der mit «transzendenten» Absichten belastet ist, seien es politische, ideologische, symbolische, satirische. Denn diese Einstellungen sind so beschaffen, dass sie nicht in der Fiktion vollzogen werden können; sie funktionieren nur, wenn sie auf den wirklichen Horizont eines jeden Individuums bezogen sind. Sind sie einmal im Gange, so vertreiben sie uns aus der virtuellen Welt des Romans und zwingen uns, unsere Verbindung mit dem absoluten Kosmos, von dem unsere reale Existenz abhängt, frisch und gegenwärtig zu haben. Wie soll ich mich aber für die erfabelten Schicksale seiner Personen erwärmen, wenn der Autor mich veranlasst, die harte Nuss meines eigenen politischen oder metaphysischen Geschicks zwischen die Zähne zu nehmen!

Ich sehe hier die nie genügend ins Licht gesetzte Ursache für die enorme Schwierigkeit, vielleicht Unmöglichkeit, des sogenannten «historischen Romans». Der Anspruch, dass der imaginäre Kosmos zugleich historische Echtheit besitzen soll, muss zu einem beständigen Zusammenprall zweier Horizonte führen. Und da jeder Horizont eine besondere Anpassung unseres Sehapparates verlangt, müssen wir unaufhörlich die Einstellung wechseln; man lässt uns weder ruhig den Roman träumen noch ernsthaft die Geschichte denken. Bei jeder Zeile schwankt der Leser, soll er die Tat und die Person auf den imaginären Horizont projizieren oder auf den historischen; und alles bekommt ein falsches und gezwungenes Ansehen. Möchte man beide Welten zum Zusammenklang bringen, so erreicht man nur, dass eine die andere aufhebt. Der Autor verfälscht die Historie, wenn er sie uns zu nahe rückt; er entkräftet den Roman, wenn er ihn zu sehr gegen die abstrakte Ebene der historischen Wahrheit hin entfernt.

Geschlossenheit ist nur eine Spezialform, die der allgemeine Imperativ der Kunst: das Verbot der Transzendenz im Gebiet des Romans annimmt. Die Tatsache der Selbstgenugsamkeit der Kunst reizt alle Wirtköpfe. Aber was tun, wenn es ein unerbittliches Gesetz ist, dass jedes Ding das sein soll, was es ist, und nichts anderes. Es gibt Leute, die alles sein

möchten. Nicht zufrieden mit ihrer Künstlerschaft, wollen sie Politik machen und Massen führen, wollen Propheten sein, die Gottheit verwesen und die Gewissen beherrschen. Aber die Künste rächen sich an jedem, der innerhalb ihrer Sphäre mehr als Künstler sein will, und lassen ihn schon im Künstlerischen scheitern. Ebenso bleibt auf der andern Seite die Politik des Künstlers immer in einer harmlos unvermögenden Geste stecken.

Ein rein ästhetisches Gesetz fordert von dem Roman die Geschlossenheit, die Kraft, sich gegen jede wirkende Wirklichkeit abzusperren. Und aus dieser Bedingung folgt unter anderm, dass seine Absicht nicht direkt darauf gehen kann, Philosophie, politische Streitschrift, soziologische Untersuchung oder moralische Predigt zu sein. Er kann nichts anderes sein als Roman, sein Innen kann aus eigener Kraft in kein Außen hinüberlangen, wie der Traum in dem Augenblick zerspringt, wo unser Arm in den Raum der Wachwelt hinausfahrend ein reales Objekt ergreift und in den Zauberkreis unseres Schlafes einführt. Die Hände im Traum sind Geisterhände und haben nicht Kraft genug, ein Rosenblatt aufzuheben. Beide Welten schließen einander so sehr aus, dass bei der geringsten Berührung eine die andere vernichten muss. Als wir Kinder waren, wollt es uns nie gelingen, den Finger in das schimmernde Innere der Seifenblase zu stecken. Der zarte, schwebende Kosmos zerging, und nur eine Schaumträne blieb auf den Fliesen zurück.

Dass ein Roman, nachdem er in holdestem Schlafwandel gelebt ist, sekundär alle Art vitaler Resonanzen in unserer Seele hervorrufen kann, hat hiermit nichts zu tun. Die Symbolbedeutung des *Quijote* etwa liegt nicht in dem Roman selbst, sondern ist von außen, d. h. indem wir über unsere Lektüre des Buches reflektierten, von uns konstruiert. Dostojewskis politische und religiöse Meinungen haben innerhalb seines Romans keine wirkende Kraft; sie wiegen dort nur als Fiktionen und sind von gleicher Ordnung wie die Gesichter der Gestalten und ihre rasenden Leidenschaften.

Dichter, sieh die Tür des Florentiner Baptisteriums, die Lorenzo Ghiberti goss! In einer Reihe kleiner Quadrate ist dort die ganze Schöpfung, Männer, Frauen, Tiere, Früchte, Gebäude. Dem Bildhauer ging es nur um die Seligkeit, eine nach der andern diese Gestalten zu formen; noch glaubt man die bebende Seligkeit zu spüren, mit der die Hand den Stirnbogen des Widders hinsetzte, den Abraham zum Opfer bereitet, und die runde Masse des Apfels und die verkürzte Perspektive des Gebäudes. So ist nur Dichter, wen vor allem andern Streben die köstliche

Begierde zu bilden treibt, Männer und Frauen, Gespräche und Leidenschaften zu erfinden, wer sich rückhaltlos und ohne Sehnsucht nach dem wirklichen Leben, das er draußen lässt, in die große Höhle seines Werkes verschließt und, Seidenwurm im magischen Gespinnst, sein Glück darin findet, das Innere der Wölbung zu überziehen, damit Licht und Luft der Wirklichkeit durch keine Pore eindringen können.

Oder in schlichten Worten: Ein Romancier ist ein Mensch, den, während er schreibt, seine imaginäre Welt mehr angeht als irgendeine andere mögliche. Wenn dem nicht so wäre, wenn sie ihn nicht angehe, wie sollte er es fertig bringen, uns dafür zu erwärmen? Ein göttlicher Traumwandler, soll der Dichter uns mit seinem fruchtbaren Traumwandel anstecken.

Der Roman eine geschwollene Gattung

Was ich den hermetischen Charakter des Romans nannte, wird noch deutlicher, wenn wir ihn mit der Gattung der Lyrik vergleichen. Wir genießen das lyrische Wunder, wenn es vor dem Hintergrund der Wirklichkeit aufsteigt wie der Springbrunnen in der umgebenden Landschaft. Das lyrische Gedicht will von außen gesehen werden wie eine Statue, wie der Tempel Griechenlands. Es tritt nicht in Wettbewerb mit unserer Wirklichkeit, oder besser gesagt, seine eigentümliche Schönheit besteht darin, dass es als ihr Gegenspiel erscheint und mit olympischer Unbefangtheit seine Nacktheit in ihr entfaltet. Der Roman aber soll von seinem eigenen Inneren her gesehen werden, nicht anders als die wirkliche Welt, in der durch gnadenloses metaphysisches Gebot ein jedes Individuum in jedem Augenblick seines Lebens das Zentrum ist. Um den Roman zu genießen, müssen wir uns auf allen Seiten von Roman umfassen fühlen; man kann ihn nicht als ein Objekt sich gegenüberstellen, das mehr oder weniger zwischen andern Objekten auffällt. Gerade weil er eine «realistische» Gattung par excellence ist, verträgt er sich nicht mit der äußeren Wirklichkeit. Um seine innere herzustellen, muss er die natürliche entthronen und vernichten.

Aus dieser Forderung lassen sich alle Normen der Gattung herleiten, die ich angegeben habe. So folgt das Gebot der Selbstgegenwart aus der Notwendigkeit, dass der Autor die reale Welt mit seiner imaginierten verdecken muss. Sollen wir ein Ding nicht sehen, so müssen wir ein anderes sehen, das es verdeckt. Das Gespenst verrät sich daran, dass es keinen Schatten wirft und sein Leib nichts verbirgt. Dies sind die Zeichen, die den Wesen im Jenseits des vorüberwandelnden Dante Realität enthüllten. Anstatt Personen und Leidenschaften zu definieren, soll sie der Dichter

darum beschwören, damit ihre Gegenwart uns die Wahrnehmung unserer Umwelt abschneidet.

Nun sehe ich keine Möglichkeit, dies zu erreichen, als durch eine verschwenderische Fülle von Einzelheiten. Will man den Leser absondern, so muss man ihn in ein dichtes Netz klar geschauter Kleinigkeiten verstricken. Was anders ist unser Leben als eine gigantische Häufung von Nichtigkeiten? Wer zweifelt, ob er schläft oder nicht, versichert sich seines Wachens durch einen schlichten Nasenstüber, nicht durch heroische Proben. Im Roman handelt es sich gerade darum, den Nasenstüber zu träumen.

Wie es immer geht, dass die Übertreibung uns auf das verkannte Maß aufmerksam macht, so hat das Werk Prousts, weil es die Ausführlichkeit zu weit treibt, uns die Augen dafür geöffnet, dass alle großen Romane ihrem Wesen nach minutiös waren, wenn auch in anderer Größenordnung. Die Bücher von Cervantes, Stendhal, Dickens, Dostojewski sind von der gewichtigen Sorte. Alles in ihnen ist mit vollen Händen aus einer unerhörten Fülle der Gesichte geschöpft. Wir bekommen immer mehr Angaben, als wir behalten können, und haben noch das Gefühl, dass zahllose weitere, nicht explizit mitgeteilte gleichsam der Potenz nach vorliegen. Die großen Romane sind Koralleninseln, gebildet aus Myriaden winziger Lebewesen, deren scheinbare Hinfälligkeit dem Wogenschwall trotzt.

Das verpflichtet den Dichter, nur Themen anzuschneiden, über die er reichliches Erlebnismaterial besitzt. Er soll *ex abundantia* produzieren. Wo er auf Grund stößt und sich im Seichten bewegt, wird es ihm nie gelingen.

Man muss die Dinge nehmen, wie sie sind. Der Roman ist keine leichte, bewegliche Gattung; er kann nicht fliegen. Der Sänger mag, die Leier unter dem Arm, dahinziehen, der Romancier bewegt sich mit großem Tross wie Wanderzirkusse oder Nomadenvölker. Er trägt die Requisiten einer ganzen Welt auf dem Rücken.

Verfall und Vollkommenheit

Die Bedingungen, die ich bis jetzt erwähnte, bestimmen nur die Grenze, wo der Roman beginnt, gleichsam das Meeresniveau seines Kontinents. Darüber bauen sich andere auf, von denen die größere oder geringere Höhe des Werkes abhängt.

Die Einzelangaben, die das Gewebe des Romanleibes ausmachen, können von verschiedenster Art sein; Gemeinplätze, wie sie dem braven

Bürger von der Zunge tropfen, oder Bemerkungen aus verborgenen Schichten, auf die man nur stößt, wenn man zu den Gründen des Lebens niedertaucht. Die Qualität des Details entscheidet über den Rang des Buches.

In den Anfängen des Romans war der Unterschied zwischen guten und schlechten Werken kleiner. Da noch nichts gesagt war, mussten beide sagen, was zunächst auf der Hand lag. Heute in der großen Stunde seines Niedergangs ist der Abstand zwischen guten und schlechten Romanen sehr gewachsen. Vielleicht ist dies die günstige, wenn auch äußerst spröde Gelegenheit, das vollkommene Werk hervorzubringen. Denn es ist ein Irrtum voreiliger Geister, zu meinen, dass die Jahrzeit des Verfalls in jeder Beziehung ungünstig wäre. Vielmehr geschah es immer, dass die Werke höchster Höhe Schöpfungen der Dekadenz waren, wenn die fortschreitend aufgesammelte Erfahrung die schöpferischen Fähigkeiten aufs Äußerste verfeinert hatte. Der Verfall einer Gattung wie einer Rasse frisst nur das Mittelmaß der Werke, bzw. der Menschen an.

Dies ist ein Grund unter andern, warum ich, der ich hinlänglich pessimistisch über die unmittelbare Zukunft der Künste wie der Politik – nicht der Wissenschaften und der Philosophie – denke, den Roman für eines der anbaufähigen Gelände halte, das noch köstliche Früchte, vielleicht erlesenere als die aller früheren Ernten hervorbringen kann. Als korrekte, gattungsmäßige Produktion, als auszubeutende Mine ist der Roman vermutlich am Ende. Die großen, ertragreichen, jeder fleißigen Haue erreichbaren Lager sind erschöpft. Aber es bleiben die verborgenen Adern, die gewagten Erkundungstollen in die Tiefe, wo vielleicht die klarsten Kristalle wachsen. Das aber ist das Geschäft erlesener Geister.

Die letzte Vollkommenheit, die fast immer eine Vollkommenheit der letzten Stunde ist, fehlt dem Roman noch. Weder Form, noch Struktur, noch Stoff sind durch die entscheidenden Läuterungen gegangen. Was den Stoff angeht, finde ich einigen Grund zum Optimismus in folgender Überlegung.

Der eigentliche Stoff des Romans ist schöpferische Psychologie. Diese entwickelt sich im Gleichschritt mit ihren beiden Schwestern, der wissenschaftlichen Psychologie und der psychologischen Intuition, deren wir uns im Leben bedienen. Nun ist in den letzten fünfzig Jahren vielleicht nichts in Europa so vorangekommen wie das Wissen um die Seele. Zum ersten Mal gibt es eine psychologische Wissenschaft, noch in den Anfängen, gewiss, aber auch in diesem Umfang den vorangehenden Zeitaltern unbekannt. Und neben ihr eine verfeinerte Fähigkeit, den Nächsten

zu erfüllen und das eigene Innere zu analysieren. Dieser Bereicherung des zeitgenössischen Geistes mit psychologischer Weisheit ist zum guten Teil die gegenwärtige Krisis des Romans zur Last zu legen. Schriftsteller, die gestern ausgezeichnet waren, wirken heute kindlich, weil der Leser selbst ein besserer Psychologe ist als der Autor. (Wer weiss, ob die politische Unordnung Europas, die nach meiner Meinung viel tiefer und ernsthafter ist als heute zutage tritt, nicht derselben Ursache entspringt? Wer weiss, ob nicht Staaten des modernen Typus nur in Epochen großer psychologischer Stumpfheit auf Seiten der Bürger möglich sind?)

Eine verwandte Erscheinung ist die Unbefriedigtheit, die wir beim Lesen der Klassiker der Geschichte empfinden. Ihre Psychologie erscheint uns unzulänglich, verschwommen, nicht im Einklang mit unsern offenbar verschärften Ansprüchen¹⁾.

Wäre es möglich, dass dieser psychologische Fortschritt nicht in Roman und Historie ausgenützt werden sollte? Die Menschheit hat ihre Wünsche noch stets erfüllt, wenn sie zwingend und klar gefühlt waren. Ohne übergrößes Risiko kann man prophezeien, dass die mächtigsten geistigen Erregungen, welche die nächste Zukunft für uns bereithält, außer von der Philosophie, von der Historie und dem Roman herkommen werden.

Schöpferische Psychologie

Ich sagte, der Stoff des Romans sei in erster Linie schöpferische Psychologie. Es ist nicht leicht, in wenig Worten erschöpfend zu sagen, was das bedeutet. Man glaubt gewöhnlich, das Psychologische gehorche ausschließlich Tatsachengesetzen ähnlich denen der Experimentalphysik, und es sei darum nur geboten, die realen Abläufe in den vorhandenen Seelen zu beobachten und aufzuzeichnen. Es sei nicht zulässig, eine psychische Welt zu bilden und Geister zu erfinden, wie man geometrische Körper erfindet. Und doch ist der Genuss bei der Lektüre eines Romans in dem genauen Gegenteil begründet.

Wenn der Dichter einen Seelenvorgang vor uns abrollen lässt, verlangt er nicht, dass wir ihn als eine Reihe von Tatsachen nehmen – wer auch bürgte uns für ihre Realität? –, sondern er verlässt sich auf eine Kraft der Intuition in uns, ähnlich jener, welche die Mathematik möglich macht. Man sage auch nicht, der beschriebene Vorgang schein uns gut, wenn er mit Fällen übereinstimmt, die wir im Leben beobachtet haben. Es wäre merkwürdig, wenn der Dichter an die Erfahrung gebunden wäre, die einer oder der andere seiner Leser zufällig gesammelt hat. Wir beob-

¹⁾ Zu diesem Problem innerhalb der Geschichte vgl. mein Buch: *Las Atlántidas*.

achteten im Gegenteil, dass die eigentümliche Anziehungskraft Dostojewskis auch an der Fremdartigkeit seiner Figuren liegt. Es ist wenig wahrscheinlich, dass ein Leser aus Sevilla jemals Leuten von so chaotischer und gehetzter Seelenverfassung begegnet sein sollte, wie es die Karamasoffs sind. Und dennoch erscheint ihm der psychische Mechanismus dieser Wesen so zwingend wie die Schlussfolgerungen eines geometrischen Beweises, in dem von Hunderttausendecken gehandelt wird, die nie keiner sah.

Es gibt in der Psychologie eine Evidenz a priori wie in der Mathematik, und diese gestattet hier wie dort eine schöpferische Konstruktion. Wo nur die Tatsachen Gesetzen folgen, und es kein Gesetz für die Einbildungskraft gibt, kann man nicht konstruieren. Es wäre eine bloße Laune ohne objektive Bindung, wo nichts begründete Seinsberechtigung hätte.

Da man diesen Umstand verkennt, nimmt man unbefangen an, dass die Psychologie im Roman die gleiche ist wie in der Wirklichkeit, und der Dichter daher nichts tun kann, als diese abschreiben. Das heißt man dann «Realismus». Ich weise es von mir, jetzt diesen verzwickten Terminus zu diskutieren, den ich geflissentlich immer in Gänsefüßchen benutzte, um ihn verdächtig zu machen. Aber niemand wird an seiner Verfehltheit zweifeln, wenn man bemerkt, dass er nicht einmal auf die Werke zutrifft, von denen er abgezogen wurde. Ihre Gestalten sind fast immer so verschieden von denen, die uns in unserm Lebenskreis vorkommen, dass sie, gesetzt selbst, sie wären lebendige Wesen, dem Leser nicht dafür gelten würden. Die Seelen des Romans haben keine Veranlassung wie die wirklichen zu sein; es genügt, wenn sie möglich sind. Und diese Psychologie von möglichen Seelen, die ich schöpferische oder imaginäre Psychologie nenne, ist die einzige, die für unsere literarische Gattung belangvoll ist. Dass der Roman daneben eine psychologische Deutung tatsächlicher sozialer Typen und Lebenskreise zu geben sucht, ist ein Reiz mehr an dem Werk, aber nichts Wesentliches.

Die Möglichkeit, eine imaginäre Geistesfauna zu konstruieren, ist vielleicht das stärkste Werkzeug, das der künftige Roman handhaben kann. Alles weist darauf hin. Die eigentliche Spannung durch den äußeren Apparat der Handlung ist heute auf ein Minimum reduziert. Um so besser für die Aufgabe, den Schwerpunkt des Romans in das höhere Interesse zu verschieben, das von den Abenteuern der Seele herkommt. Nicht in der Erfindung von üppigen Fabeln, sondern in der Erfindung merkwürdiger Seelen erblicke ich die verheißungsvolle Zukunft für die Gattung Roman.