Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1929)
Heft: 6

Artikel: Formen des Romans
Autor: Forster, E. M.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-759801

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: 13.01.2026

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

Formen des Romans[1])

von E. M. Forster

Darin stimmen wir wohl alle überein: es ist der eigentliche Grundzug des Romans, daß er erzählt. Aber wir werden unsere Behauptung nicht im gleichen Ton äußern, und unsere Schlußfolgerungen werden gerade von dem Ton, in dem wir dies sagen, abhängen.

Hören wir drei Stimmen. Wenn Sie einen Menschen einer bestimmten Art fragen: «Was will ein Roman? », so wird er gelassen antworten: « Nun, ich weiß nicht – das scheint mir eine seltsame Frage – ein Roman ist ein Roman – hm, ich weiß nicht – ich vermute, er tut so etwas, wie eine Geschichte erzählen, sozusagen. » Er ist ganz gut gelaunt und unbestimmt, und wahrscheinlich fährt er gerade im Omnibus und schenkt der Literatur nicht mehr Aufmerksamkeit, als sie verdient. Ein anderer, den ich mir auf dem Weg zum Golf vorstelle, wird angriffslustig und scharf erwidern: «Was ein Roman will? Natürlich erzählt er eine Geschichte, und wenn nicht, dann hab ich keine Verwendung für ihn. Ich lese gern eine Geschichte. Sehr geschmacklos von mir, zweifellos, aber ich lese gern eine Geschichte. Behalten Sie Ihre Kunst, behalten Sie Ihre Literatur, behalten Sie Ihre Musik, aber geben Sie mir eine gute Geschichte. Und merken Sie sich: ich will, daß eine Geschichte eine Geschichte ist – und meine Frau ist auch so. » Und ein dritter, der sagt mit einer eher tonlosen, bekümmerten Stimme: « Ja – mein Gott, ja – der Roman erzählt eine Geschichte. » Ich achte und ehre den ersten der drei. Ich hasse und fürchte den zweiten. Und der dritte bin ich selbst. Ja doch – mein Gott, ja – der Roman erzählt eine Geschichte. Das ist der Grundzug, ohne den er nicht denkbar ist. Das ist der höchste, allen Romanen gemeinsame Koeffizient, und ich wünschte, daß dem nicht so wäre, daß es ein anderer sein könnte – etwa Melodie oder Erfassung der Wahrheit, und nicht diese niedere atavistische Form.

Denn je schärfer wir die Geschichte ins Auge fassen (die Geschichte, welche eine ist, wohlgemerkt), um so mehr schälen wir sie los von allem Zarteren, das hier sprießt, um so weniger finden wir, was wir bewundern könnten. Sie verläuft wie ein Rückgrat – oder sozusagen wie ein wurmartiges Gebilde, ihr Anfang und ihr Ende sind willkürlich.

[1]) Aus *Aspects of the Novel.* London, Edward Arnold & Co. 1927.

Sie ist ungeheuer alt – geht zurück in neolithische Zeit, vielleicht in paläolithische. Der Neandertalmensch hörte Geschichten zu, wenn man nach der Form seines Schädels urteilen darf. Die Zuhörer der Urzeit waren eine Versammlung von wirren Mähnen, rund um das Lagerfeuer gaffend, müde vom Kampf gegen das Mammut oder das wollige Rhinozeros, und nur durch Spannung wachgehalten. Was kommt dann? Der Erzähler fuhr eintönig fort, und sobald die Zuhörer errieten, was jetzt kam, sanken sie in Schlaf oder erschlugen ihn. Wir können die ihm drohenden Gefahren ermessen, wenn wir an das Los der Scheherezade in immerhin späteren Zeiten denken. Scheherezade entging ihrem Schicksal, weil sie die Waffe der Spannung zu führen verstand – das einzige literarische Werkzeug, das von irgendwelcher Wirkung auf Tyrannen und Wilde ist. Obschon sie eine große Erzählerin war – wundervoll im Schildern, duldsam im Urteilen, erfinderisch in den Episoden, im Moralischen frei, lebendig im Zeichnen der Charaktere, erfahren und bewandert in drei orientalischen Großstädten – es war doch keine dieser Gaben, auf die sie baute, als sie versuchte, ihr Leben vor dem harten Gemahl zu schützen. All dies half nur mit. Sie blieb am Leben, einzig weil es ihr gelang, den König in Atem zu halten, was jetzt wohl käme? Jedesmal wenn sie die Sonne aufgehen sah, hörte sie mitten im Satz auf und überließ ihn seiner Spannung. « In diesem Augenblick sah Scheherezade den Tag erwachen, und sie hielt verständig inne. » Dieser belanglose kleine Satz ist das Rückgrat der *Tausend und einen Nächte*, das endlose Band, das sie zusammenknüpft und das Leben einer so feingebildeten Prinzessin gerettet hat.

Wir alle sind wie Scheherezades Gemahl, insofern wir wissen wollen, was jetzt kommt. So sind wir alle, und das ist der Grund, warum das Rückgrat eines Romans eben eine Geschichte sein muß. Manche von uns geben sich damit zufrieden – in uns ist nichts als urzeitliche Neugier, und infolgedessen sind unsere übrigen literarischen Urteile töricht. Und jetzt können wir eine Bestimmung dessen geben, was eine Geschichte ist. Sie ist ein Bericht von Geschehnissen, nach ihrer zeitlichen Folge geordnet – das Mittagessen nach dem Frühstück, der Dienstag nach dem Montag, Verwesung nach dem Tod usw. Als Geschichte kann er nur *einen* Vorzug haben: den, daß er in den Hörern den Wunsch erregt, zu wissen, was jetzt kommt. Und umgekehrt kann er nur *einen* Fehler haben: den, daß er in den Hörern nicht den Wunsch erregt, zu wissen, was jetzt kommt. Das sind die beiden einzigen kritischen Maßstäbe, die man an jene Geschichte, die eine Geschichte ist, anlegen kann. Sie

ist der niedrigste und einfachste aller literarischen Organismen. Und doch ist das der höchste allen den sehr komplexen Organismen, die wir als Romane kennen, gemeinsame Koeffizient.

Wenn wir die Geschichte derart von den edleren Formen, durch die sie sich bewegt, lösen und sie gleichsam in der Pinzette vor uns hinhalten – sich windend wie ein Wurm und endlos wie die Zeit –, so stellt sie sich zugleich unschön und unerfreulich dar. Aber wir haben viel von ihr zu lernen. Beginnen wir damit, sie in Zusammenhang mit dem täglichen Leben zu betrachten.

Das tägliche Leben ist auch vom Zeitgefühl erfüllt. Wir glauben, daß ein Ereignis vor oder nach einem anderen eintritt, dieser Gedanke beschäftigt uns oft, und viel von unserem Sprechen und Tun geht von dieser Voraussetzung aus. Viel von unserem Sprechen und Tun, doch nicht alles; da scheint in unserem Leben noch etwas zu sein, außer der Zeit, etwas, das ganz passend «Wert» genannt werden kann, etwas, das nicht nach Minuten oder Stunden gemessen wird, sondern nach der Intensität, so daß unsere Vergangenheit, wenn wir sie überblicken, sich nicht gleichförmig nach rückwärts erstreckt, sondern in wenigen, beträchtlichen Höhen aufsteigt; und wenn wir auf die Zukunft blicken, so scheint sie zuweilen eine Mauer, zuweilen eine Wolke, zuweilen eine Sonne, aber nie eine chronologische Aufstellung. Weder Gedächtnis noch Voraussicht kümmern sich viel um Großmutter Zeit, und alle Träumer, Künstler und Liebenden unterstehen ihrer Gewaltherrschaft nur zum Teil; sie kann sie töten, aber sie kann nicht ihre Aufmerksamkeit erzwingen, und gerade im schicksalhaften Augenblick, da die Turmuhr mit gesammelter Kraft schlägt, blicken sie vielleicht in ganz andere Richtung. So ist das tägliche Leben, was immer es in Wahrheit sein mag, in der Wirklichkeit aus zwei Leben zusammengesetzt – das eine Leben wird nach der Zeit und das andere nach Werten gemessen – und so wird unser Verhalten durch eine doppelte Lehenspflicht bestimmt. « Ich sah sie nur fünf Minuten, aber es lohnte sich. » Hier haben Sie die Doppelbeziehung in dem einen Satz. Die Geschichte erzählt das Leben in der Zeit. Und der Roman als Ganzes – wenn es ein guter Roman ist – begreift das wertmäßige Leben ebenso mit ein; er bedient sich verschiedener Mittel, die hier noch zu erörtern sein werden. Auch er steht in doppelter Lehenspflicht. Aber hier, im Roman, ist die Pflicht gegen die Zeit unerläßlich; kein Roman könnte ohne sie geschrieben werden. Im täglichen Leben hingegen mag diese Verpflichtung keine notwendige sein: wir wissen es nicht, und die Erfahrung gewisser Mystiker legt

uns in der Tat nahe, daß sie nicht notwendig ist und daß wir ganz fehlgehen in der Annahme, auf Montag folge Dienstag oder Verwesung auf Tod. Es ist Ihnen oder mir im täglichen Leben immer möglich, die Wirklichkeit der Zeit zu leugnen und dementsprechend zu handeln, auch wenn wir unbegreiflich werden und unsere Mitbürger uns in das, was sie ein Irrenhaus zu nennen belieben, schicken. Aber einem Erzähler ist es nie möglich, die Zeit innerhalb des Gewebes seiner Erzählung zu verleugnen; er darf sich den Faden seiner Geschichte nie ganz entgleiten lassen, er darf die Fühlung mit der endlos sich dehnenden Zeit nicht verlieren, sonst wird er unverständlich, was, in seinem Fall, ein Versagen ist.

Ich gebe mir Mühe, nicht über die Zeit zu philosophieren, denn das ist (wie Fachleute versichern) ein höchst gefährliches Spiel für einen Laien, weit gefährlicher als etwa das Philosophieren über den Raum; und ganz hervorragende Metaphysiker sind schon abgesetzt worden, weil sie sich unberufen darüber geäußert haben. Ich versuche nur zu erklären, daß mir, wie ich jetzt beim Sprechen das Ticken der Uhr dort höre oder nicht höre, das Zeitgefühl innewohnt oder abhanden kommt; während es in einem Roman immer eine Uhr gibt. Es kann sein, daß der Verfasser seine Uhr als unangenehm empfindet. Emily Brontë versuchte in *Wuthering Heights* die ihre zu verstecken. Sterne in *Tristram Shandy* stellte die seine auf den Kopf. Marcel Proust, noch erfinderischer, zieht zwei Register, so daß sein Held gleichzeitig eine Geliebte zum Souper lädt und mit seiner Kinderfrau im Park Ball spielt. Alle diese Mittel waren berechtigt, aber keines von ihnen widerspricht unserer Behauptung: die Grundlage eines Romans ist eine Geschichte, und eine Geschichte ist ein Bericht von Geschehnissen, nach ihrer zeitlichen Folge geordnet.

(Übrigens: eine Geschichte ist nicht dasselbe wie eine Darstellung. Sie mag die Grundlage einer solchen sein, aber die Darstellung ist ein Organismus höherer Art, den wir in einer späteren Vorlesung bestimmen und besprechen werden.)

*

Aristoteles sagt: « Der Charakter bedingt unsere Eigenschaften, aber es ist im Handeln – in dem, was wir tun –, daß wir glücklich sind oder unglücklich. » Wir haben uns bereits darüber geeinigt, daß Aristoteles Unrecht hat, und dürfen jetzt die Folgen dessen, daß wir mit ihm nicht übereinstimmen, nicht scheuen. « Alles menschliche Glück und Elend », sagt Aristoteles, « stellt sich als Handlung dar. » Wir wissen es besser.

Wir glauben, daß Glück und Elend in dem geheimen Leben liegt, das jeder von uns für sich führt und das dem Erzähler (in seinen Gestalten) zugänglich ist. Und unter dem geheimen Leben verstehen wir jenes, für das es keinen sinnfälligen Beweis gibt, und nicht, wie man gemeinhin annimmt, jenes, das sich durch ein zufälliges Wort oder Seufzen offenbart. Zufallsworte oder -seufzer sind ebensosehr Beweise wie eine Rede oder ein Mord: das Leben, das sie offenbaren, hört auf geheim zu sein und tritt ein in den Bereich des Handelns.

Dies ist freilich nicht der Augenblick, um mit Aristoteles streng zu verfahren. Er hatte wenige Romane gelesen, und keine modernen – die *Odyssee*, aber nicht den *Ulysses* – er war seinem Temperament nach ohne Gefühl für das Geheime und betrachtete den menschlichen Geist wirklich als ein Gefäß, aus dem schließlich alles herausgeholt werden kann; und als er die eben angeführten Worte schrieb, dachte er an das Drama, für das sie zweifellos wahr sind und gelten. Im Drama soll und muß sich alles menschliche Glück und Elend als Handlung darstellen. Sonst wüßten wir nichts davon – und das ist der große Unterschied zwischen Drama und Roman.

Es ist die Besonderheit des Romans, daß der Verfasser ebensogut über seine Figuren sprechen kann als durch ihren Mund, oder daß er uns ihre Selbstgespräche mitanhören lassen kann. Er darf ihren Selbstbekenntnissen beiwohnen, und von hier aus kann er noch tiefer dringen und ins Unterbewußte spähen. Ein Mensch ist gegen sich selbst nicht ganz wahr – nicht einmal gegen sich selbst; Glück oder Elend, die er geheim empfindet, ergeben sich aus Ursachen, die er nicht völlig zu erklären vermag, weil sie, sobald er sie ins Erklärbare hebt, ihr ursprüngliches Wesen einbüßen. Hier hat der Romanschreiber wirklich freie Hand. Er kann zeigen, wie der enge Kreis des Unterbewußten sich zur Handlung dehnt (der Dramatiker kann das auch), und er kann auch zeigen, wie er sich zum Selbstgespräch verhält. Er beherrscht das gesamte geheime Leben, und dieses Vorrechtes darf er nicht beraubt werden. «Wie konnte der Verfasser dies wissen?» wird manchmal gesagt. «Welches ist sein Standpunkt? Er ist nicht folgerichtig, bald ist sein Ausblick begrenzt, bald ist er allwissend, und jetzt wieder krebst er zurück.» Fragen solcher Art erinnern allzusehr an ein Gerichtsverhör. Für den Leser kommt es einzig darauf an, ob die Änderung der Haltung und das innere Leben überzeugend sind, ob es tatsächlich «glaubhaft» ist, und mit dem Klang dieses seines Lieblingsworts im Ohr mag Aristoteles den Rückzug antreten.

Immerhin läßt er uns einigermaßen verwirrt zurück, denn was soll bei dieser Erweiterung der menschlichen Natur aus der « Darstellung » werden? In den meisten literarischen Werken gibt es zwei Elemente: menschliche Individuen – über diese haben wir bereits gesprochen – und jenes Element, das man recht ungenau « Kunst » nennt. Mit der Kunst haben wir uns auch befaßt, aber mit einer sehr geringen Art von Kunst: der Geschichte, jenem herausgegriffenen Abschnitt, der sich endlos dehnenden Zeit. Nun befinden wir uns angesichts einer weit höheren Form: der Darstellung, und die Darstellung findet menschliche Wesen nicht mehr oder weniger für ihren Bedarf zurechtgeschnitten, wie sie im Drama sind, sondern ungeheuer, dunkel und unlenkbar, zu drei Vierteln verborgen wie ein Eisberg. Umsonst setzt sie diesen ungefügen Geschöpfen die Vorteile des dreifachen Vorgangs: Verwicklung, Krisis, Lösung auseinander, wie ihn Aristoteles so überzeugend dargelegt hat. Nur wenige von ihnen fügen sich und gehorchen, und das Ergebnis ist ein Roman, der besser ein Schauspiel wäre. Aber die Mehrzahl willfährt nicht. Sie wollen jeder für sich ruhen, vor sich hin brüten oder dergleichen, und die Darstellung (die ich mir hier als einen höheren Regierungsbeamten vergegenwärtige) ist betroffen über diesen Mangel an öffentlichem Geist: « So geht das nicht », scheint sie zu sagen. « Individualismus ist eine höchst schätzenswerte Eigenschaft; soweit habe ich das immer freimütig zugegeben. Nichtsdestoweniger gibt es gewisse Grenzen, und diese Grenzen sind hier überschritten. Charaktere dürfen nicht zu lang in sich brüten, sie dürfen nicht damit Zeit verlieren, daß sie in ihrem eignen Inneren Leitern auf und ab klettern, sie müssen mitwirken, oder höhere Interessen stehen auf dem Spiel. » Wie wohlbekannt ist dieses « Mitwirken an der Darstellung »! Es wird, und notwendigerweise, von den Figuren in einem Drama befolgt; wie weit ist es in einem Roman notwendig?

Was ist eine « Darstellung »? Wir haben eine Geschichte als einen Bericht von nach ihrem zeitlichen Ablauf geordneten Geschehnissen bestimmt. Eine Darstellung ist ebenfalls ein Bericht von Geschehnissen, aber hier kommt es vor allem auf den ursächlichen Zusammenhang an. « Der König starb, und dann starb die Königin » ist eine Geschichte. « Der König starb, und dann starb die Königin vor Schmerz », ist eine Darstellung. Der zeitliche Verlauf ist gewahrt, aber der ursächliche Zusammenhang überschattet ihn. Oder aber: « Die Königin starb, niemand wußte warum, bis sich herausstellte, daß es aus Schmerz über den Tod des Königs war. » Dies ist eine Darstellung mit einem Geheim-

nis darin, eine bedeutender Entwicklung fähige Form. Sie hebt die zeitliche Folge auf und entfernt sich so weit von der Geschichte, als deren Grenzen es zulassen. Man nehme den Tod der Königin. Bei einer Geschichte sagen wir « Und dann? » Bei einer Darstellung fragen wir «Warum? » Das ist der grundlegende Unterschied zwischen diesen zwei Formen der Erzählung. Eine Darstellung kann man einer gaffenden Schar von Höhlenmenschen oder einem tyrannischen Sultan oder ihren heutigen Nachfolgern, den Kinobesuchern, nicht bieten. Sie können nur mit « Und dann – und dann – » wachgehalten werden, sie bringen nichts als Neugier mit. Aber eine Darstellung verlangt Verstand und auch Gedächtnis.

Neugier ist eine der minderen menschlichen Eigenschaften. Sie haben wohl im täglichen Leben bemerkt, daß Leute, die immer fragen, fast immer ein schlechtes Gedächtnis haben und gewöhnlich im Grunde dumm sind. Der Mensch, der damit anfängt, daß er fragt, wieviele Geschwister Sie haben, ist nie ein erfreulicher Charakter, und wenn Sie ihm übers Jahr begegnen, so wird er wahrscheinlich fragen, wieviele Geschwister Sie haben, wieder mit weit aufgesperrtem Mund und immer noch mit glotzenden Augen. Es hält schwer, mit so jemandem gut zu stehen, und für zwei Ausfrager muß es unmöglich sein, miteinander befreundet zu sein. Neugier an sich führt uns nur sehr wenig weit und führt uns auch nicht weit in den Roman hinein – nur bis zur Geschichte. Wollen wir die Darstellung erfassen, so braucht's dazu noch Verstand und Gedächtnis.

Zuerst Verstand. Der verständige Romanleser, ungleich dem nur immer Fragenden, dessen Blick schnell über eine neue Tatsache hinflitzt, erfaßt sie mit dem Geist. Er sieht sie von zwei Gesichtspunkten: vereinzelt, und mit Bezug auf die übrigen Tatsachen, die er auf den früheren Seiten gelesen hat. Wahrscheinlich begreift er sie nicht, aber er erwartet das vorerst noch nicht. Die Tatsachen in einem durchkomponierten Roman (etwa in Merediths *Egoist*) sind oft wie ein Netz von Bezügen, und der vorbildliche Beobachter kann nicht erwarten, sie richtig zu erschauen, bevor er nicht, ans Ende gelangt, alles von oben überblickt. Dieses Element von Überraschung oder Geheimnis – das Detektivelement, wie man es zuweilen ziemlich nichtssagend nennt – ist bei einer Darstellung von großem Gewicht. Es tritt ein durch eine Unterbrechung der zeitlichen Folge; ein Geheimnis ist sozusagen ein Loch in der Zeit, im gröberen Sinne tritt es ein etwa in «Warum starb die Königin? », im feineren in halberklärten Gebärden und Worten,

deren wahre Bedeutung erst nach Seiten aufdämmert. Geheimnis ist für eine Darstellung wesentlich und kann nicht ohne Verstand gewürdigt werden. Für den Neugierigen ist es nur ein weiteres « Und dann – ». Um ein Geheimnis zu würdigen, muß ein Teil der Geisteskraft zurückbleiben und brüten, indes der andere Teil weiterwandert.

Dies führt uns zu unserem zweiten Erfordernis: zum Gedächtnis.

Gedächtnis und Verstand sind eng verbunden, denn sofern wir uns nicht erinnern, können wir nicht verstehen. Haben wir zur Zeit, da die Königin stirbt, das Dasein des Königs vergessen, so werden wir nie herausfinden, was die Ursache ihres Todes war. Der Verfasser erwartet, daß wir uns erinnern, wir erwarten von ihm, daß er keine Fäden unverknüpft läßt. Jedes Ereignis, jedes Wort in einer Darstellung muß zählen; es muß sparsam und notwendig sein; auch wenn komplex, sollte es organisch und frei von unnützem Beiwerk sein. Ob schwer oder leicht, es darf und soll Geheimnisse enthalten, aber es darf nicht irreführen. Und indes es sich entfaltet, kreist über ihm das Gedächtnis des Lesers (dies matte Glühen des Geistes – des Geistes, dessen klar vortretender Saum der Verstand ist) und ordnet und überdenkt ständig neu, da es neue Anhaltspunkte, neue Ketten von Ursache und Wirkung sieht, und der schließliche Eindruck wird (wenn die Darstellung eine treffliche gewesen ist) nicht der von Anhaltspunkten oder Ketten sein, sondern von etwas künstlerisch Gefügtem, etwas das der Erzähler auch ganz einfach hätte geben können; nur wäre es, wenn er es so gegeben hätte, nie schön geworden. Hier stoßen wir auf den Begriff der Schönheit – zum erstenmal in unserer Untersuchung: der Schönheit, auf die ein Erzähler nie hinzielen sollte, obschon er versagt hat, wenn er sie nicht erreicht. Ich werde der Schönheit später den gebührenden Platz anweisen. Einstweilen bitte ich, sie als Teil einer vollständigen Darstellung zu betrachten. Sie blickt ein wenig erstaunt, sich hier zu finden, aber es gehört zur Schönheit, ein wenig erstaunt zu blicken: es ist der Ausdruck, der sie am besten kleidet, wie Botticelli wußte, als er sie malte, den Wellen entstiegen, zwischen den Winden und Blüten. Schönheit, die nicht erstaunt blickt, die ihre Stellung als gebührend hinnimmt, erinnert uns allzusehr an eine Primadonna.

*

Der Gedanke, der diese Vorlesungen durchzieht, ist jetzt deutlich genug; es gibt im Roman zwei Kräfte: menschliche Wesen und eine Menge verschiedenster Dinge, die nicht menschliche Wesen sind, und es ist das Amt des Erzählers, diese beiden Kräfte einander anzupassen

und ihre Ansprüche gegeneinander auszugleichen. Das ist deutlich genug – aber gilt es auch vom Roman selbst? Vielleicht daß unser Gegenstand, nämlich die Bücher, die wir gelesen hatten, uns leise entglitten ist, während wir theoretisierten, wie der Schatten einem auffliegenden Vogel. Der Vogel – nun, er steigt, er folgt seiner Bahn, hoch oben. Der Schatten seinerseits huschte über Wege und Gärten. Aber die beiden stimmen immer weniger zueinander, sie berühren sich nicht mehr, wie sie's taten, als der Vogel mit den Füßen auf dem Boden stand. Kritische Betrachtung und gar ein kritisches Kolleg sind recht irreführend. Wie hoch das Streben, wie vernünftig die Methode auch sein mag, ihr Gegenstand gleitet drunter weg, entgleitet unmerklich, und der Vortragende wie die Zuhörer merken vielleicht, wenn sie sich plötzlich umblicken, daß sie würdig und verständig weiterschreiten, aber in Regionen, völlig fremd all dem, was sie gelesen haben.

Das war es, was Gide beunruhigte, oder vielmehr es war eines der Dinge, die ihn beunruhigten, denn er ist kein ruhiger Geist. Wenn wir versuchen, die Wahrheit aus einer Sphäre in eine andere zu übertragen, entweder aus dem Leben in Bücher oder aus den Büchern in Vorlesungen, widerfährt der Wahrheit etwas, sie geht fehl, nicht plötzlich, daß man es merkt, sondern allmählich. Jene lange Stelle aus *Les Faux Monnayeurs*, die wir früher anführten[1]), mag uns zu den Büchern zurückführen, den Vogel zu seinem Schatten zurückrufen. Danach ist es nicht mehr möglich, das alte Verfahren noch anzuwenden. Im Roman ist mehr als bloß Zeit oder Menschen oder Logik oder irgendetwas aus ihnen Abgeleitetes, sogar mehr als nur Schicksal. Und unter « mehr » verstehe ich weder etwas, was diese Dinge ausschließt, noch etwas, das sie enthält, sie miteinbegreift. Ich meine etwas, das sie durchquert wie ein Streifen Licht, das sie an einer Stelle nahe berührt und alle ihre Probleme erhellt, und an einer andern Stelle über sie hinaus oder durch sie hindurch schießt, als wären sie nicht. Wir wollen diesem Streifen Licht zwei Namen geben, Phantasie und Prophetie.

Die Romane, die wir jetzt zu betrachten haben, erzählen alle eine Geschichte, enthalten Figuren und Darstellungen oder teilweise Darstellungen, und so könnten wir auf sie das gleiche Verfahren anwenden wie auf Fielding oder Arnold Bennett. Aber wenn ich zwei von ihnen nenne – *Tristram Shandy* und Melvilles *Moby Dick* –, so wird es klar,

[1]) Edouards Gespräch mit Laura, Sophroniska und Bernard über den Stoff seines Romans.

daß wir einen Augenblick innehalten und nachdenken müssen. Der Vogel und der Schatten sind einander allzufern. Eine neue Formel muß gefunden werden: schon die Tatsache, daß man Tristram und Moby im selben Satz nennen kann, zeigt das. Welches unvereinbare Paar! Einander fern wie Pol und Pol. Gewiß. Und gleich beiden Polen sind sie durch etwas verbunden, woran die Länder um den Äquator nicht teilhaben: durch eine Achse. Was an Sterne und Melville wesentlich ist, gehört dieser neuen Form der Erzählung an, lagert sich um die phantastisch-prophetische Achse. George Meredith streifte sie: er war ziemlich phantastisch. Und ebenso Charlotte Brontë: sie war zuweilen eine Prophetin. Aber für keinen von beiden war das wesentlich. Denkt sie Euch ohne das, und es bleibt ein Buch, das noch immer *Harry Richmond* oder *Shirley* gleichsieht. Denkt Euch Sterne oder Melville ohne das, denkt Euch Peacock oder Max Beerbohm oder Virginia Woolf ohne das, oder Walter de la Mare oder William Beckford oder James Joyce oder D. H. Lawrence oder Swift, und es bleibt überhaupt nichts.

Man nähert sich der Bestimmung irgendeiner Art des Erzählens stets am leichtesten, wenn man die besondere Forderung, die sie an die Leser stellt, bedenkt. Die Geschichte rechnet mit der Neugier des Lesers, für die Figuren braucht es menschliches Empfinden und Wertgefühl, für die Darstellung Verstand und Gedächtnis. Was verlangt nun Phantasie von uns? Sie verlangt von uns gleichsam einen Zuschlag auf den Preis. Sie nötigt uns zu einer Anpassung, verschieden von jener, die ein Kunstwerk erfordert, gleichsam zu einer Anpassung darüber hinaus. Die anderen Erzähler sagen: « Hier ist etwas, das sich in Eurem Leben ereignen könnte », die Phantastischen sagen: « Hier ist etwas, das sich nicht ereignen könnte. Ich muß Euch vorerst ersuchen, mein Buch als Ganzes gelten zu lassen, und überdies noch gewisse Dinge in meinem Buch gelten zu lassen. » Viele Leser können den ersten Wunsch erfüllen, aber auf den zweiten gehen sie nicht ein. « Man weiß ja, ein Buch ist nichts Wirkliches,» sagen sie, « aber doch erwartet man, daß es natürlich ist, und dies da, Engel oder Mücke oder Geist oder sinnloser Verzug bei der Geburt des Kindes – nein, das ist zu viel verlangt. » Entweder nehmen sie ihre ursprüngliche Zustimmung zurück und hören auf zu lesen, oder wenn sie fortfahren, so geschieht es völlig unteilnehmend und sie sehen den Sprüngen des Verfassers zu, ohne sich dessen bewußt zu werden, wieviel diese ihm bedeuten.

Zweifellos ist dieses Näherkommen nicht kritisch unanfechtbar. Wir alle wissen, daß ein Kunstwerk eine Wesenheit ist usw. usw.; es hat

seine eigenen Gesetze, welche nicht die des täglichen Lebens sind; was immer sich ihm einfügt, ist wahr – warum also sollte man da eine Frage stellen wegen des Engels usw., es sei denn die, ob er sich in dieses Buch fügt? Warum einen Engel von anderem Gesichtspunkt aus betrachten als einen Börsenmakler? Sind wir einmal im Reich des Erdachten, welcher Unterschied besteht dann zwischen einer Vision und einer Hypothese? Ich sehe die Richtigkeit dieser Erwägung ein, aber mein Herz weigert sich, ihr zuzustimmen. Die Sprache von Romanen ist meist so wörtlich zu nehmen, daß das Phantastische, wenn es hereinspielt, eine besondere Wirkung erzeugt, manche Leser durchschauert es, andere schreckt es ab: es verlangt noch ein Mehr an Anpassung infolge der Seltsamkeit der Methode oder des Stoffes – sozusagen wie man für die Sonderabteilung einer Ausstellung noch fünfzig Rappen zahlt, außer der ursprünglichen Eintrittsgebühr. Manche Leser zahlen begeistert, sie sind nur wegen der Sonderabteilung in die Ausstellung gekommen, und sie allein sind es, an die ich mich jetzt wenden kann. Andere lehnen mit Entrüstung ab, und vor diesen verbeugen wir uns ganz ehrlich, denn Abneigung gegen das Phantastische in der Literatur ist noch nicht Abneigung gegen die Literatur. Sie bedeutet nicht einmal Dürftigkeit der Einbildungskraft, nur mangelnde Neigung, gewissen Ansprüchen, die an die Einbildungskraft gestellt werden, entgegenzukommen. Mr. Asquith konnte (so wird wenigstens erzählt) den Ansprüchen nicht entgegenkommen, welche Garnetts *Frau, die ein Fuchs wird*, an ihn stellte. Er hätte noch nichts gesagt, meinte er, wenn der Fuchs wieder zur Frau geworden wäre, aber so wie es ausgeht, blieb ihm ein unerquickliches, unbefriedigtes Nachgefühl. Dieses Nachgefühl beeinflußt uns ebensowenig gegen den bedeutenden Staatsmann wie gegen das bezaubernde Buch. Es sagt uns nur, daß Mr. Asquith, obschon ein wahrer Liebhaber der Literatur, die weiteren fünfzig Rappen nicht auslegen konnte – oder vielmehr, daß er sie gerne auslegen wollte, aber hoffte, sie am Schluß wieder zurückzuerhalten.

So verlangt Phantasie, daß wir einen Zuschlag auf den Preis zahlen.