



## DER SUKZESSIVE AUFBAU DES ERZÄHLWERKS

### *Die Zeitbezüge des Erzählens*

Das allgemeinste Aufbauprinzip, das die Erzählkunst mit jeder Sprachkumgebung zunächst teilt, ist das Prinzip der *Sukzession*, in der sie allein dargeboten und auch aufgenommen werden kann. Das mähliche „Werden“ charakterisiert deshalb das Sprachkunstwerk als Ganzes wie auch seine konkreten Einzelformen in einem viel eigentlicheren Sinne als das Ganze und die Teile eines Bild-Kunstwerks<sup>9</sup>. Mindestens seit Lessing, im Grunde aber schon von Aristoteles, ist dieses Prinzip der „Zeitfolge“ (Laokoon, S. 371) als die grundlegende Bedingung dichterischer Äußerung gewürdigt worden. Lessing hatte aus diesem Prinzip der sprachlichen Darbietung den folgenschweren Schluß gezogen, daß der Dichter auch die *Gegenstände* seiner Dichtung sukzessiv aufzubauen habe, ja daß nur solche Gegenstände dichtwürdig seien, die sich in einer zeitlichen Folge veranschaulichen ließen. „Solche Gegenstände“, schließt Lessing weiter, „heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie“ (S. 434).

Gegen diese Auffassung ist Herder in seinem 1. Kritischen Wäldchen scharf ins Feld gezogen und hat Lessing zu Recht eine unzulässige Verallgemeinerung vorgeworfen. Freilich bestätigt auch er: „Das Nacheinanderwerden (der Dichtung) ist und bleibt der Knoten“ (S. 148). Aber aus diesem ersten Gesetz der sprachlichen Sukzession folge keineswegs zwingend das zweite, die zeitliche Sukzession der Dichtungs-Gegenstände. Ein fürchterliches „Blutbad“ müßten diese Folgerungen Lessings „unter alten und neuen Poeten anrichten“. — Zweifellos hat Herder in seiner aggressiven Polemik die fruchtbaren Erkenntnisse Lessings zum Teil überspielt, aber er hat den Finger genau auf das schwache Glied in dessen Schlußkette gelegt und hat — wie sich

zeigen wird — dessen Theorie für die *Erzählkunst* erst eigentlich nutzbar gemacht.

Lessing habe, so argumentiert Herder, seine Beobachtungen an *Homer* angestellt und habe aus der Erkenntnis, daß dieser „nichts als fortschreitende Handlung“ schildere — schon das hält er mit Recht für überspitzt — „sogleich den Hauptsatz geschlagen: die *Poesie* schildert nichts als fortschreitende Handlungen“ (S. 154). Hier nun trifft Herder zuvor eine wichtige Unterscheidung:

„*Homer* dichtet erzählend: ‚es geschah!‘ ‚es ward!‘ Bei ihm kann also alles Handlung sein und muß zur Handlung eilen. Hierhin strebt die Energie seiner Muse; wunderbare, rührende *Begebenheiten* sind seine Welt; er hat das Schöpfungswort: ‚es ward!‘.“

Neben *Homer* aber stellt er *Pindar*, den Schöpfer „großer lyrischer Gemälde“, und dessen Schöpfungswort: „ich singe!“ (S. 153f).

*Erzählende Kunst* also hat ihre Energiequelle in einer Welt der *Begebenheiten*, die sie erbaut und zu einer Handlung zusammenzieht. *Lyrische Dichtung* dagegen hat ihren Konvergenzpunkt in der *Seele des Dichters* und darf, ja muß infolgedessen ihre Aussagen auf eine seelische Situation hinordnen, ohne dabei an die Sukzession realer Vorgänge gebunden zu sein. Sie darf Zustand, Stimmung des Augenblicks und zeitlosen Gedanken künden: sie muß einfach singen. Sie ist an das erste Gesetz wie alle sprachliche Äußerung, nicht mehr jedoch an das zweite gebunden!

Herder geht bereits so weit, auch für *Homer* den absoluten Zwang des Fortschreitens in der Zeit anzuzweifeln — und es fehlte in der Tat wenig, er würde seine Kritik auf die „Grundbegriffe“ des Epischen und Lyrischen hinausgespielt haben, die allerorts — und selbst bei *Homer* — einander ablösend, zusammen Dichtung gestalten. Immerhin, wenn er mahnt, jeder Dichtart ihr eigenes Gesetz der Mischung zu lassen: Was das Epos und den Epiker *Homer* anbelangt, so sieht er im energischen (!) Fortschreiten „das Wesen seines Gedichts; die Sukzessionen sind der Körper der epischen Handlung“ (S. 149—151).

Hier wird deutlich die grundsätzliche Affinität spürbar, die aller Sonderung zum Trotz noch zwischen den ‚Grundbegriffen‘ und den ‚Hauptgruppen‘, hier zwischen ‚episch‘ und ‚epik‘ be-

steht. Ein Epos und allgemein ein Erzählwerk *muß* die epische Grundkraft des Fortschreitens von Begebenheiten besitzen, um seine Hauptgruppe nicht zu verfehlen. Es kann daneben — und benötigt dies in der Tat zu seiner künstlerischen Ausprägung — auch lyrische oder erörternde Züge, selbst über relativ weite Strecken hin, aufweisen; die Rede darf — wie schon Herder betont — auch im Epos in den Raum greifen und diesen „malend“ gestalten: Das *Gerüst* jedoch muß beim Erzählwerk die fortschreitende und zwar energisch, d. h. von einer Strebekraft durchwirkte Handlung sein!

Die Milieubeschreibung, der Entwurf menschlicher Charakterbilder, die Darstellung von Ideen und endlich der pädagogische Zweck mag sich in dieser oder jener Erzählung vor das bloße Geschehen drängen, mag ihr erst den eigentlichen Sinn verleihen. Wir sind jedoch, wollen wir uns mit den Vorgegebenheiten und den artbestimmenden Merkmalen *aller* Erzählungen befassen, notwendig auf dieses — E. M. Forster nennt es das atavistische — Gerüst des *Geschehens in der Zeit* zurückverwiesen.

Deshalb bezeichnet die Formel ‚es ward‘, die Herder das Schöpfungswort des Erzählers nennt, die Eigenart der erzählenden Dichtung wesentlich genauer als die Formel ‚es war einmal‘, die vor und nach Petsch häufig als der Ursprung epischen Berichts angesprochen wird. Die Formel ‚es war einmal‘ drückt noch keinerlei Geschehens-Intention aus; sie kann deshalb nur als das Urschema erzählerischer *Exposition* gelten, als das Einlaßtor in die fiktive Welt, die erst dann erzählerisch gestaltet wird, wenn aus dem zuständigen ‚es war‘ ein ‚es ward‘ oder ‚es geschah‘ sich entbindet.

Bei Günther Müller ist „die Grundform allen Erzählens ein ‚und dann‘; eine Formel, die den Abstand von Lyrik und Drama scharf beleuchtet“ (L. 123, S. 10). ‚*Es ward ... und dann ...*‘ — fügt man beides zusammen, so hat man den idealen Grundriß des Erzählten, das Schema des vom Anstoß der ersten Begebenheit sich abspinnenden Geschehens.

So stellen wir als erstes fest: Dem Dichter ist es aufgegeben, seine Ideen und Meinungen, seine Raum- und Charaktervorstellungen in zeitliche Vorgänge, in Geschehen umzusetzen oder doch einzubetten, wenn er sie *erzählbar* machen will. Das hieß

in der Sprache Herders für das Epos: „Alles muß zur Handlung eilen“, und heißt in der Sprache des Erzählers Jean Paul: „Der ganze innere Kettenschluß oder die Schlußkette muß sich in die Blumenkette der Zeit verkleiden.“ Und Jean Paul setzt voraus: „Dies ist das Schwerste“ (Vorschule, § 68).

Wir haben unsere Überlegungen mit Bedacht von den Erkenntnissen Lessings und Herders ausgehen lassen, weil man insbesondere Herders Bedeutung für die Dichtungswissenschaft über seinen grundlegenden Leistungen innerhalb der Literaturgeschichte, die bis auf unsere Tage der deutschen Philologie ihr Gesicht geben, allgemein zu wenig Beachtung schenkt. Die Grundbedingungen des Erzählens waren gerade durch die Kritik Herders bereits scharf umrissen, und was Homer anbelangt, so war man dort auch schon ihren Konsequenzen für die erzählerische Darbietung der Welt auf die Spur gekommen.

Die Erkenntnis jedoch, daß nicht aus der etwaigen Entsprechung der beiden Zeitkategorien, sondern gerade infolge ihrer stets sich wandelnden *Spannung* ein sprachkünstlerisches Gebilde von entschiedenen Bewegungen und nachprüfbareren Konturen entsteht, lag Herder noch fern, obwohl er den Begriff der „forming forms“ von Shaftesbury schon akzeptiert und sein Verständnis für die Bildkraft (*Energeia*) der Sprache daraus entwickelt hatte.

Die Spannungen zwischen dem vorgespiegelten realen Geschehen und seiner erzählerischen Bewältigung beruhen zunächst auf der Spannung zwischen realer und sprachgetragener, d. h. intentionaler Wirklichkeit schlechthin<sup>10</sup>. Sprache kann Gegenstände und Vorgänge nicht nachahmen, sondern nur andeuten und soweit bewußt machen, als es für den jeweiligen Zweck der Aussage notwendig ist. Durch Andeutung jedoch macht der Sprecher das Ganze aus seiner Perspektive sichtbar. Mit seiner Auswahl aus dem unbegrenzten Ganzen, das ihm real oder fiktiv zur Verfügung steht, erstellt er ein begrenztes Ganzes, getreu dem Gesetz, daß alles Bilden und insbesondere das Bilden von Menschenhand ein Weglassen sei<sup>11</sup>.

Sind diese Prinzipien der *Andeutung* und der *Auswahl* für jede Art sprachlicher Welt darbietung verbindlich, so müssen sie auch an allen Phänomenen der Erzählkunst gleichermaßen aufweis-

bar sein. Damit ist ein Ansatz gewonnen, der den sehr alten Streit um Nachahmungstheorien, aus dem sich auch Lessing noch keineswegs befreit hatte, rasch hinter sich läßt. Denn einhelliger als an jedem anderen Erzählphänomen wird gerade an der Doppelheit von erzähltem Vorgang und Erzählvorgang jenes Prinzip der Andeutung und Auswahl positiv greifbar. Deshalb ist ein beobachtender und urteilender Vergleich von *erzählter Zeit* und *Erzählzeit*<sup>12</sup>, wengleich er nur eines unter vielen Mitteln darstellt, der *zunächst sicherste* Weg, das Verhältnis von erzählter Wirklichkeit und sprachlicher Wiedergabe zu fassen. Hier treten die allgemeinen Prinzipien der Andeutung und Auswahl in der Form von *Raffung* und *Aussparung* so deutlich zutage, daß sie sich in vielen Fällen sogar exakter Messung nicht entziehen. Darüber hinaus bietet sich so die Möglichkeit, Erzählwerke aller Zeiten und aller Sprachen in einem gemeinsamen Punkte zu fassen.

Die Spannungen zwischen der Zeitfolge des Erzählens und der Zeitfolge des erzählten Geschehens liegen zutage allein in dem Umstand, daß die ‚Geschichte‘ mehrerer Generationen in wenigen Stunden erzählt werden kann. Es fiel schwer, anzunehmen, daß solche Verkürzung alle Partien des Geschehens gleichmäßig betreffen könnte: also muß das Verhältnis von Erzählzeit zu erzählter Zeit im Verlauf der Erzählung ständig wechseln. Daß dieser Wechsel nicht nur die Ausmaße, sondern auch die verschiedenen Weisen des Erzählens bedingt, ist eine der grundlegenden Feststellungen Günther Müllers, die uns in der Folge noch genügend beschäftigen wird.

Eben dieses Verweilen, Rafften und Weglassen des Erzählers verleiht nicht nur bestimmten Stadien des Geschehens einen besonderen Akzent, sondern läßt den gesamten erzählten Stoff als etwas *Neugestaltetes* aus der Monotonie der bloßen Sukzession heraustreten. Unter der Hand des Erzählers strukturiert sich also die Sukzession der Begebenheiten, teilt sich die Abfolge des Ganzen in sehr unterschiedliche Erzählglieder auf — Glieder, die kraft ihres energischen und gerichteten Auseinanderwachsens nicht Stücke, sondern *Phasen* in der Bildung des Ganzen darstellen. Darüber hinaus besitzt der Erzähler die Freiheit zur Aufspaltung, Umstellung und Aufhebung der Chronologie — weitere bedeut-

same Mittel zur Herstellung eines Erzählgefüges, das gerade die der planen Abfolge widerstreitenden Zusammenhänge sichtbar machen soll.

Den Weg unserer Untersuchung wollen wir der Art und Weise anpassen, in der der unbefangene Leser und Betrachter eines einzelnen Erzählwerkes seinen Gegenstand ästhetisch und wissenschaftlich aufnimmt. Wir beginnen mit einer Grob-Erfassung der größeren Zusammenhänge und steigen von dort aus stufenweise zu kleineren Gestaltzügen und Einzelphänomenen hinab. Dabei wird sich zeigen, daß verschiedene Phänomene, insbesondere die der Phasenbildung und der Verknüpfungsweisen, in analoger Weise stets wiederkehren. Gleichwohl prägen sie sich jeweils in verschiedenen Erzählformen aus, so daß zwischen Groß- und Kleinformen des Erzählens nicht nur der Dimension, sondern auch der Sache nach eine scharfe Scheidung möglich sein wird.

## A. KONTUREN DES GESAMTVORGANGES

### I. Die Anlage der Geschichte

1. *Geschichte und Fabel.* Wir haben uns bereits darüber verständigt, daß als allgemeinste Grundlage des Erzählens das Vorhandensein einer Handlung oder, noch vorsichtiger gesagt, eines Geschehensablaufs zu gelten hat<sup>13</sup>. Ist die Aufbautendenz eines Erzählkunstwerks auf die Zerlegung, Beschneidung, Färbung und Ausschmückung der darzubietenden Ereigniskette gerichtet, so wird der Betrachter des vorliegenden, fertigen Gebildes gerade im Vergleich mit der zugrundeliegenden *Geschichte* diese Aufbaumittel am ehesten erkennen und bestimmen können.

Dazu müssen wir uns zunächst über Charakter und Eigenschaften der einfachen Geschichte Klarheit verschaffen. Vor allem müssen wir sie von der *Fabel* der Erzählung unterscheiden, die bereits wesentliche Aufbaumomente in sich birgt.

Ein kurzer Ausblick auf angelsächsische Dichtungstheorien mag hier dienlich sein. Mit einer Einmütigkeit, die in deutscher Forschung keineswegs anzutreffen ist, und zugleich mit wohl-tuender Nüchternheit hat man dort die Begriffe ‚story‘ und ‚plot‘ — mit Geschichte und Fabel am ehesten zu verdeutschen — definiert. *Story* ist dort die einfache Abfolge der Begebenheiten, mit Forster gesprochen: „a narrative of events arranged in their timesequence“ (S. 116). Sie ist das Grundelement allen Erzählens — bei Weston, wie schon angemerkt das Grundelement fast jeder Dichtung.

*Plot* ist demgegenüber die unter ein Ordnungsprinzip gestellte Geschehensfolge, mit Muir „the chain of events in a story and the principle which knits it together“ (S. 16), und etwas präziser noch mit Shipley: „The unity of the plot is thus the result of necessary relationship and order among the events“ (S. 438). In der Einheit des ‚plot‘ liegt also bereits ein Beziehungssystem von spezifischer Sinnträchtigkeit vor, die freilich noch ganz am Gegenständlichen haftet. Dazu gehören schon die besondere Abfolge, die Phasenbildung und auch die zeitliche wie räumliche Umgruppierung des Geschehens.

Forster unterscheidet das Beziehungssystem der Ereignisse in story und plot kurzerhand als „timesequence“ und „causality“ und führt zwei Beispiele an: „The king died and then the queen died‘ is a story. ‚The king died, and then the queen died of grief‘ is a plot“ (S. 116). Aber diese Definition reicht in beiden Fällen nicht aus. Denn schon die einfache Geschichte ist nicht bloß eine Aufzählung, eine Kompilation irgendwelcher Ereignisse im Nacheinander. Der *Stoff* muß bereits einen irgendwie gearteten Ereignis- und Lebenszusammenhang enthalten, um Grundlage einer Erzählung werden zu können. Und freilich: Forsters erstes Beispiel stellt einen solchen, gleich zweifachen Zusammenhang her: died — died, king — queen.

Im zweiten Beispiel kommt richtig zum Ausdruck, daß der Erzähler einen Zusammenhang herstellt, der *etwas bedeutet*. Dieser Zusammenhang braucht jedoch nicht stets kausaler Natur zu sein, er kann ebensogut etwa auf einem Kontrastschema, ja auf einem Kranz ‚wunderbarer‘ Vorgänge beruhen; der Kausalnexus trägt sich dann — wenn das Wort dafür noch gelten kann

— häufig als göttliche oder Schicksalsfügung aus. Dieser ‚höheren‘ Notwendigkeit freilich, nicht aber der Stütze eines Kausalbezuges im gemeinen Sinne bedarf es, um die Fabel weiter auszuspinnen. Das gilt selbst für den sublimierten Begriff der ‚psychologischen Notwendigkeit‘.

Die Bindekräfte der Fabel sind also gerade nicht *einem* allgemeinen Prinzip unterworfen. Aus dem *Stoffzusammenhang* der Geschichte ergibt sich erst nach Aufdeckung des jeweiligen Aufbau- und Verknüpfungsprinzips der *Sinnzusammenhang* der Fabel. In die Untersuchung der Verknüpfungssysteme der Fabel werden wir deshalb erst eintreten können, wenn wir uns über die Grundverhältnisse und die besonderen Erscheinungsformen der Ereigniskette Klarheit verschafft haben.

2. Die „reale Folie“ der Geschichte. Zwischen dem Anfangs- und dem Schlußpunkt einer Geschichte spiegelt die Ereigniskette einen kontinuierlichen Zusammenhang vor. Von diesem Lebenszusammenhang wird jedoch nur eine ausgewählte Folge von Ereignissen erzählend vergegenwärtigt. Gibt es über die erzählten Fakten hinaus noch Anhaltspunkte, um das ‚Rohmaterial‘ für diese Auswahl freizulegen? — Diese Frage drängt sich vor allem beim historischen oder biographischen Roman auf, wenngleich sie sich ebenso im Bereich der reinen poetischen Erfindung stellen ließe.

Historische und biographische Vorgänge in der Erzählung können mit Hilfe anderer Geschichtsquellen unter Umständen auf ein vollständigeres und sogar relativ objektives Geschichtsbild zurückgeführt werden. Zur historischen Deutung von Dichtungen ist dieser Weg oft beschritten worden, ebenso wie man Milieuschilderungen und andere Aussagen mit Gewinn auf reale Vorlagen zurückführen konnte. Solche Bemühungen zielen jedoch stets mehr auf die Hintergründe eines Werkes als auf das Werk selbst. Grundsätzlich besitzt die erzählerische Fiktion ebenso eine eigene Zeit-Raum-Konstellation wie sie überhaupt einen Lebenszusammenhang darbietet, der von der realen Wirklichkeit schon durch seine Abrundung kategorial verschieden ist. Käte Hamburger kommt auf anderen Wegen zu eben dieser wichtigen Einsicht (L 55, S. 337f).

So verfehlt man den Sinn einer Gestaltuntersuchung, wenn man eine Geschichte mit Hilfe von Daten und anderen Realien rekonstruiert, die der Text selbst nicht bietet. Die Konstatierung eines vagen und unbestimmten Zeit-Raum-Gefüges kann für das Verständnis der Aufbauformen von ebensolchem Belang sein wie der Nachweis markanter Einzelereignisse.

Wo Erzählungen auf solche pointierten historischen ‚Momente‘ angelegt sind wie etwa Stefan Zweigs Sammlung: „Sternstunden der Menschheit“, mag ein Rückgreifen auf die historische Folie und eine Vervollständigung des Geschichtsbildes allenfalls dienlich sein, um Zweig dessen zu überführen, daß seine Erzählungen die Vorgänge keineswegs so „unverfärbt“ wiedergeben, wie er es einleitend verspricht. Versicherungen dieser Art sind auch im Munde eines Dichters aus dem 20. Jahrhundert nicht wörtlicher zu nehmen als in mittelalterlichen Erzählungen, wo sie zugleich das Unternehmen selbst rechtfertigen sollen. Das gilt auch dann noch, wenn der Dichter sich nachweislich mit wissenschaftlicher Genauigkeit in seine Materie eingearbeitet hat oder wenn er Selbsterlebtes benutzt. Es macht geradezu das Wesen des Dichterischen aus, daß alle benutzten Realien ihres transliterarischen Bezugssystems entkleidet werden und innerhalb der fiktiven Wirklichkeit der Dichtung neuen Stellenwert und eine neue, begrenzte Funktion erhalten. Deshalb kann jede Geschichte einer Erzählung grundsätzlich aus sich selbst heraus verstanden werden<sup>14</sup>. Und zieht man vergleichend historische Abläufe zu Rate, so kann dies nur dazu dienen, die Besonderheit der erzählten Geschichte recht sichtbar zu machen. So gelingt Günther Müller auf diesem Wege der Nachweis einer sehr eigenwilligen Massierung und Drapierung historischen Materials im Aufbau des „Jürg Jenatsch“, und Paul Böckmann kann unter Verwendung historischer Quellen die Lebenszeit des „Simplizissimus“ dort festlegen, wo Grimmelshausen historische Ereignisse ohne Zeitangabe verwertet<sup>15</sup>. Gerade im „Simplizissimus“ aber, der weit eindringlicher noch als der „Jürg Jenatsch“ durchwoben und getragen wird von den Wirren des großen Krieges, vollzieht sich der Aufbau der Geschichte abseits von der ‚historischen Folie‘ frei nach den Abenteuern, Begegnungen und Lebensstadien des Titelhelden. Verbindlich für den Werk-

aufbau sind also allein die *inneren* Zeitverhältnisse der erzählten Geschichte.

Ganz entsprechend verhält es sich mit den *Schauplätzen* des epischen Geschehens: Kleists „Michael Kohlhaas“ reitet durch weite Landstriche; aber die Landschaft ist für das Gefüge dieser Erzählung unerheblich, und der Leser bekommt sie nicht zu Gesicht: Die Reisewege bestehen erzählerisch nur aus Stationen. — In Gerhart Hauptmanns „Ketzler von Soana“ dagegen wird die vorbeiziehende Landschaft zu einer bedeutenden Komponente des dichterischen Vorgangs. Aber die reale Landschaft um den Luganer See erfährt dabei eine Symbolisierung, die sie ihren natürlichen Verhältnissen entfremdet — selbst wenn der Besucher einzelne Orte unter verwandeltem Namen wiederzuerkennen vermag. — Sogar die ‚reale Abschilderung‘ Berlins in Fontanes Gesellschaftsromanen hat ihre *primäre* Bedeutung nicht darin, daß sie dem Leser ein getreues Bild von den äußeren und inneren Verhältnissen der Stadt entwirft: Ihre *erzählerische* Bewandnis kann nur an der Rückwirkung der Berliner Atmosphäre auf die Lebensart und die Schicksale der „Treibels“ oder der „Poggenpuhls“ ermessen werden.

Über die historischen Vorlagen für die handelnden Personen selbst bedarf es danach keines besonderen Wortes.

Die Seitenblicke auf andere Elemente des Erzählens bestätigen, daß schon der bloße Ereigniszusammenhang der Geschichte als ein vom Dichter bildend gefaßter Weltausschnitt begriffen werden muß. Ihr Umriß besitzt eine eigengesetzliche Schlüssigkeit; ihr Ablauf vollzieht sich in einem individuellen Zeit-Raum-Schema. Eben diese Individualität setzt den Betrachter in den Stand, der Geschichte bereits bestimmte Indizien für den Werk-aufbau abzugewinnen.

3. *Geschichtsumriß und Lebensdarbietung.* Schon mit dem Umriß seiner Geschichte trifft der Erzähler einen Vorentscheid über den Aufbau seines Werkes. Bestimmte Entwicklungen, Charaktere, Konflikte und Ideen verlangen zu ihrer Darstellung, einfach gesprochen, nach einem langen, andere gerade nach einem kurzen Handlungsablauf. Vermögen Erzählungen ersterer Art die Wandlungen der äußeren Welt und der Charaktere gerade in

ihrem mählichen Werden und Reifen begreiflich zu machen, so stehen bei der anderen Gruppe die äußerste Beschränkung auf eine Pointe oder die konzentrische Ballung vielfältiger Lebensbezüge in einem einzigen Katastrophenaugenblick mit der Kürze der Handlungszeit in offenbarem Zusammenhang. Daß Handlungen der zweiten Art sich den Aufbautendenzen des Dramas nähern, hat schon Otto Ludwig zum Ausdruck bringen wollen, indem er ihnen den Terminus „Dramatische Erzählung“ beilegte und sie von der „Eigentlichen Erzählung“ schied. (Dazu unten S. 62.) Abseits von diesen beiden Extremen stehen Erzählungen, in denen vornehmlich Zuständlichkeiten in einem quasi zufälligen Zeitausschnitt dargeboten werden.

Besonders sinnfällig werden die verschiedenen Möglichkeiten der Lebensdarbietung, wenn man Erzählungen mit vergleichbaren Grundmotiven unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, so Ina Seidels „Lennacker“, Fontanes „Poggenpuhls“ und Spittlers „Conrad der Leutnant“. Einmal über vierhundert Jahre hin, im zweiten Fall über ein dreiviertel Jahr und im letzten während eines Tages wird ein Geschehen aufgerollt, in dem das Generationenproblem jeweils den geistigen Mittelpunkt bildet. Alle drei Erzähler schürzen den Stoff auf präzise Szenen und Einzelereignisse hin. Dennoch — und notwendigerweise infolge der verschiedenen Erstreckung — entfaltet sich dieses Problem jeweils in einer unverwechselbaren Lebensmächtigkeit und künstlerischen Wirkkraft: Der Leser des „Lennacker“ erlebt an einzelnen Wegemarken den stetigen Entwicklungs-, Regenerations- und Wandlungsprozeß einer langen Geschlechterfolge. Söhne und Enkel reichen mit ihrer eigenen Fackel zugleich das Feuer der Väter weiter. Schicksalsschläge werden erlitten und überwunden; errungene Sicherheiten werden aufs neue fragwürdig; längstvergangene Taten und Leiden wirken beispielgebend oder warnend fort; die heilende Kraft der Zeit selbst kann in ihrer Wirkung gezeigt werden. — Die „Poggenpuhls“ treiben kreisend im Strome ihrer Tradition und in den Strudeln ihrer Zeit. Dieser Zustand wird in einem fast zufälligen Ausschnitt abgebildet. Die Handlung ist hier kaum mehr als der Spiegel, vor dem die einzelnen Figuren in ihren verschiedenen Einstellungen zu Vergangenheit und Gegenwart auf und ab