



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Der Roman

**Keiter, Heinrich
Kellen, Tony**

Essen, Ruhr, 1912

IX. Sprache und Stil.

urn:nbn:de:hbz:466:1-33498

Sprache und Stil.

Was die Sprache betrifft, so ist die Prosa für den Roman das zweckmäßigste Darstellungsmittel. „Denn Rhythmus verwandelt alles in Gold, im Roman ist aber auch taubes Gestein nötig, die kleinen und kleinsten Züge in der Physiognomie der Natur des Menschen sind unentbehrlich nicht darum, weil sie klein und unbedeutend sind, sondern weil unsere realistische Anschauung sie verlangt.“¹⁾ Novellen in Versen kann man gelten lassen, falls der Dichter Talent hat, aber Romane in Versen sind unter allen Umständen ein Unding.

Die Prosa muß eine vollendet schöne sein, muß den Anforderungen, die die Bildung der Zeit an sie stellt, vollkommen entsprechen.²⁾

Wackernagel³⁾ bezeichnet die Prosa des Romans als eine Zwitterart zwischen prosaischer und poetischer Darstellung, als bloße Abart und Ausartung der epischen Poesie. Der Roman hat mit dem Epos Inhalt und Zweck gemein; er schöpft aus der Einbildung und für die Einbildung; mit der Prosa teilt er nur die äußere Form. Zwar ist nicht in Abrede zu stellen, daß die äußere Form des Romans mannigfach schon auf den Inhalt zurückwirkt: schon da ist dem Verfasser eines Romans bloß eben der prosaischen Form wegen manches gestattet, was dem eigentlichen Epiker verwehrt ist. Aber natürlich noch viel bedeutender ist der Einfluß, den umgekehrt das Wesen, den der dichterische Inhalt und Zweck auf die äußere Form ausüben, und so hat der Romanschreiber rücksichtlich

¹⁾ Mähly, a. a. O., S. 8.

²⁾ Abel: Le labour de la prose. Paris, Stock, 1902.

³⁾ A. a. O., S. 427.

seiner Darstellungsweise viel vor den übrigen Prosaiskern voraus. Nur die Forderungen des Wohlklangs, des poetischen Rhythmus fallen weg, sonst aber liegt der Stil des Romans dicht neben dem des Epos und ist gleich diesem durch die schaffende und wiederschaffende Einbildungskraft bedingt.

Inbezug auf den Stil kann es in diesem Kapitel natürlich nicht darauf ankommen, allgemeine Regeln zu geben, sondern nur das hervorzuheben, was den epischen Stil auszeichnen muß und was ihn charakterisiert.

Auszeichnen muß er sich durch Klarheit und Anschaulichkeit. Der Dichter will nicht belehren. Wer belehren will, kann verlangen, daß der Leser sich anstrengt, seinem Gedankengange zu folgen; er darf fordern, daß er innehält, um über das Gesagte nachzudenken. Der Dichter aber will nichts, als unsere Phantasie angenehm beschäftigen; er kann daher dem Leser durchaus keine Vorschriften machen, sondern er muß durch den Inhalt und die Form seines Werkes dahin zu wirken suchen, daß ihm der Leser ungezwungen alle Aufmerksamkeit schenkt. Demnach muß sein Stil von durchsichtiger Klarheit und höchster Anschaulichkeit sein.

Charakteristisch ist dem epischen Stile eine gewisse Ruhe und Gleichmäßigkeit, die nur durch die leidenschaftliche Erregung der Personen unterbrochen wird. Eine lyrische Erhebung ist nach dem Gesetze der Objektivität unstatthaft; die dramatische Form wird durch die Herrschaft, die der Dichter über die Personen ausübt, unmöglich gemacht. Jeder Auftretende erhält erst dann das Recht, sich redend oder handelnd einzuführen, wenn der Dichter ihm die Erlaubnis gegeben hat. So hält der epische Stil die Mitte zwischen dem lyrischen und dramatischen.

Gerade deshalb aber sind Abweichungen nach beiden Seiten leicht möglich. Der Dichter verläßt, angeregt von seinem anziehenden, erhebenden, rührenden oder erhabenen Gegenstand, gern die objektive Ruhe, um mit lyrischem Schwunge die Form dem Inhalte angemessen zu gestalten. So schleichen sich lyrische Elemente in den epischen Fluß.

Eine Abweichung ins Dramatische ist minder leicht zu befürchten, sobald die Erzählung des Dichters mit den Reden im

Gleichgewicht steht und die äußere Handlung einen angemessenen Raum einnimmt. Einen Roman aber jetzt noch in rein dramatischer Form schreiben zu wollen (wie man es im 18. Jahrhundert tat) wird wohl niemand mehr im Ernste einfallen.

Da Sprache und Ton der Darstellung sich eng an Inhalt und Ideen anzuschließen hat, so konnte Jean Paul die Romane in eine hohe, niedrige und mittlere Gattung einteilen und gleichsam einen italienischen, niederländischen und deutschen Stil unterscheiden. Wenn man auch heutzutage die letzten Bezeichnungen nicht mehr gelten lassen wird, so ist die Unterscheidung selbst doch interessant genug, um hier verzeichnet zu werden.

In der ersten Gattung erfordert der höhere Ton ein Erheben über die gemeinen Lebenstiefen: Schilderung der höheren Stände, in der Ausführung mehr plastische Kraft als malerische Individualisierung, natur- oder historisch-ideale Landschaften, hohe Frauen, große Leidenschaften. Als Beispiele gelten u. a. „Werther“, „Der Geisterseher“, Klingsers und Chateaubriands Romane.

Umgekehrt befaßt sich der sog. niederländische Stil mit der alltäglichen, häufig die Komik herausfordernden Wirklichkeit. Er ist ein Gegenstück zur niederländischen Genremalerei in der individuellen Schilderung von Dingen, Personen und Begebnissen. So findet man ihn z. B. bei Sterne; Beyer nennt als treffliches Muster Jean Pauls eigenen Roman „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke, oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten Siebenkäs im Marktsflecken Kuh Schnappel“. Der Humor hilft in solchen Stoffen, der Darstellung einigen poetischen Reiz zu geben. Hauptstadt und König, Dorf und Bauer bequemen sich, wie Jean Paul weiter ausführt, der romantischen Behandlung leichter als der Marktsflecken, wie auch Trauerspiel und Lustspiel beide leichter sind als das bürgerliche Schauspiel. Daher ist die mittlere Gattung des „deutschen“ Stils die schwierigste; die hier geschilderten Verhältnisse liegen nämlich in der Regel sowohl dem Dichter wie dem Leser zu nahe, als daß sie die nötige poetische Verklärung verträgen. Hippel, Engel, Fielding geben Proben dieses Stils.

Den erzählenden Stil hat man auch in einen *naiven*, einen *ironischen* und einen *sentimentalen* eingeteilt.

Diese drei Stilarten hängen innig zusammen mit der Eigenart des Dichtergeistes. Wo sich Phantasie, Gefühl und Verstand in schöner Harmonie zusammen finden, da haben wir den *objektiven Stil*. Er ist Eigentum des *naiven* Dichters oder eines solchen, der ihm in den Zeitaltern der Kultur am nächsten kommt. Der naive Dichter geht ganz in seinem Stoffe auf und gewinnt so die ihm eigene künstlerische Darstellungsweise.

Wiegt dagegen von diesen dreien, den Dichter bildenden Kräften, der Verstand vor, so ist der *ironische Stil* das Ergebnis. Der Dichter erhebt sich gleichsam über seinen Stoff. Er sieht weiter, als die von ihm dargestellten Personen, sein Horizont ist unbeschränkt, während der Blick seiner Personen auf dem Nahen haften bleibt. Seine Miene zeigt deshalb gern etwas gutmütig Spöttisches, er nimmt aber an den Schicksalen seiner Personen herzlichen Anteil.

Ein durchgängiger ironischer Stil wird schließlich *unleidlich*. Es muß deshalb des Dichters Streben sein, ihn den verschiedenen Stadien der Entwicklung anzupassen. Trefflich handhabt Eliot den ironischen Stil in ihrem Roman „Die Mühle am Floß“. So lange die Hauptpersonen noch Kinder sind, macht die Dichterin uns mit gutmütigem Spott auf die guten und schlechten Seiten derselben aufmerksam. Ihre Lippen umschwebt ein launiges Lächeln, wenn einer ihrer Lieblinge irgend eine Torheit begeht. Aber die Kinder werden größer, sie werden den Stürmen des Lebens ausgesetzt, ihr Charakter bewährt sich. Nun bekommt die Dichterin selbst Respekt vor ihren Zöglingen. Sie wird ernst und steht den jungen Herzen als treue Ratgeberin zur Seite.

Wo endlich das Gefühl über Phantasie und Verstand triumphiert, da kommt der *sentimentale Stil* zum Vorschein. Der Dichter steht gleichsam unter seinem Stoffe und schaut mit Ehrfurcht zu ihm hinauf. Sein Gegenstand begeistert ihn, er ist mehr Redner als Erzähler; er kennt die Wirkungen der Rhetorik und sucht mit ihren Mitteln zu wirken, die Gesetze der Objektivität sind ihm fremd.

Anzweifelhaft entspricht der objektive (naive) Stil dem Wesen der erzählenden Dichtkunst am meisten. Er verleiht dem Kunstwerk einen hohen Grad von Selbständigkeit. Zugleich aber bekundet er, daß der Dichter den höchsten Gipfel seiner Kunst erreicht hat.

Die Prosa, wie sie Goethe im „*Wertber*“ zuerst gab und im „*Wilhelm Meister*“ noch objektiver feststellte, wurde die mustergültige des Erzählens. Wir glauben die leise Bewegung der Lippen zu sehen, mit denen der Dichter die Worte artikuliert, während er schreibt; alle Angefügigkeit der Con Verbindung ist vermieden, und darum läßt sich diese Prosa so bequem laut lesen, und es ist vom mündlichen Erzählen ein so voller Brustton darin, daß der Leser immer wach bleibt. Für alles Empfinden und alles Schauen ist hier das einfach zutreffende Wort gegeben; es ist hier keine Spur von jener superlativen Steigerung, die sich nie genug tun zu können glaubt und sich doch bequemlich abfindet. Nichts ist gesucht, alles ist gefunden.⁴⁾

Über die Sprache sagt Hermann Hesse in den bereits erwähnten Gedanken bei der Lektüre des „*Grünen Heinrichs*“: „Auch sie wurzelt bei jedem Dichter in ihrer Zeit, und mancher kleine Zug wird späteren Zeiten unverständlich, fremd und vielleicht lächerlich werden. Die Prosa Kellers ist wohl seit Goethe die einzige haltbare Schöpfung auf diesem Gebiet. Er hat tief aus den Quellen der heimatischen Mundart geschöpft und sich dadurch vor der scheinbaren Allgemeingültigkeit jener heimatlosen, volkslosen Sprachschönheit bewahrt, die gar leicht zu lernen ist und gar schnell veraltet. Aber er hat weder Dialekt geschrieben noch sonst durch unverfeinerte Originalität zu wirken gesucht. Er hat aus der Volkssprache, mit der sein Wesen verwachsen war und die er täglich sprach und sprechen hörte, die nur einer Vulgärsprache eigene hinfällige Farbigkeit und Drahtik in eine aus Überkommenem und Persönlichem erschaffene Kunstsprache herüber gerettet, wie außer Luther und Goethe kein anderer deutscher Prosaschreiber. Daher die Säftigkeit und Frische des einzelnen Ausdruckes, die oft sprich-

⁴⁾ Auerbach, a. a. O. S. 22.

wortartige Anschaulichkeit der Sätze. Das ist der Sprache des Volkes abgelernt. Die Art aber, wie seine Sätze gebaut sind und wie sie aneinander hängen und auseinander hervorstechen, konnte er vom Volk nicht lernen. Die wäre ohne ein überaus feines Gefühl für Rhythmus sowohl wie für Tektonik, und ohne ein dankbar bescheidenes Lernen bei den Alten nicht möglich gewesen. Ich las große Teile des „Grünen Heinrichs“ laut, und ich fand auf vielen hundert Seiten kaum zwei Zeilen, die im Sprechen nicht durchaus wohl laut, natürlich und vollkommen klangen. Das ist etwas, was man bei dem Originellsein wollen so vieler moderner Autoren fast niemals findet. Schon äußerlich zeigt Kellers Sprache eine beruhigende Sicherheit des Flusses, man findet keine Sätze ohne Zeitwort, wie sie jetzt beliebt sind, kein Nebeneinander von verblüffender Kürze und stürmisch lyrischer Rhetorik. Vielmehr findet man gleichmäßig lange, schön strömende und dem natürlichen Atem und Herzschlag gemäße Sätze und Satzteile, die jedermann ohne Vorbereitung bequem und schön vorlesen kann, und ein Verbinden der Sätze durch einfache, kaum bemerkte Bindewörter, deren feine Wahl und wohligen Reiz man wie etwas Selbstverständliches hinnimmt, während sie in jeder Prosa unendlich wichtig sind. Und schließlich ist vielleicht die Hauptsache das Verzicht auf jede verwässernde Umschreibung, der Reichtum an kernvollen Zeit- und Hauptwörtern vor allem. Unsere Dichtersprache krankt an einem argen Hang, Farbigkeit und Feinheit des Ausdruckes namentlich in Adjektive und Adverbien zu legen statt in die Hauptwörter, und sich unter Umgehung der wertvolleren Zeitwörter mit den Hilfsverben Sein und Haben zu begnügen. Von dieser Verarmung zeigt Kellers Sprache keine Spur. — Vielleicht klingt das ein wenig kleinlich und schulmeisterlich. Aber es kann nichts schaden, wenn diese Dinge je und je wieder gesagt werden. Durch das Beachten der Technik Goethes und Kellers kann ein kleiner Dichter niemals ein großer werden, aber auch wir Kleinen können lernen und uns ein wenig steigern, und gewiß hat Keller auch nicht selber alles aus dem Ärmel geschüttelt, sondern manchen Satz und manches Wort öfters umgewendet und wieder verworfen, ehe das Rechte da stand. Denn der „Grüne Heinrich“, wie er jetzt vorliegt, ist ja das Werk eines halben Lebens, seine Umarbeitung

und jetzige Redaktion ist unter Mühen und mancherlei Verdruß entstanden, und doch sieht das Ganze so aus, daß wer die anfängliche Fassung nicht kennt, das Werk als eine ganz frisch und unmittelbar entstandene Schöpfung ansieht.⁵⁾

Die Prosa muß schön sein, ohne rein poetisch zu werden. Eine poetische Prosa ermüdet den Leser mehr als ein langes Gedicht.

Den Eindruck der echten Objektivität macht eine geniale Einfachheit der Sprache, frei von Geziertheit und falschem Pathos. Die Sprache des Romans ist eine veredelte Prosa; sie darf nicht sprungweise lyrisch, rhetorisch oder erhaben werden, sondern höchstens stufenweise mit dem Gegenstand sich erheben und ändern. In allem dem sollte nicht mehr geschehen, als wir etwa bei Goethe finden. Die nüchterne Prosa der Alltäglichkeit, ebenso die ausgeprägt wissenschaftliche oder gar mathematische Ausdrucksweise (wenn z. B. nach Metern und Kilometern gemessen wird) ist zu vermeiden.⁶⁾

Die Handlung soll nicht einfach in der Sprache erzählt werden, wie man im gewöhnlichen Leben irgendein Ereignis erzählt. Gerade die Schriftstellerinnen, die minderwertige Blätter mit Unterhaltungsfutter versehen, haben die Gewohnheit, ohne jeglichen Stil Geschichten zu erzählen.

Bei Gustav Frenssen⁷⁾ trägt die Sprache das Gepräge des uraltvolksmäßigen, den treuherzigen Märchenton, auch da, wo von den Geschehnissen des modernen alltäglichen Lebens die Rede ist, so sehr, daß wie selbstverständlich volksmäßige Ausdrücke in die hochdeutsche Sprache der Dichtung hinüberwandern. Daher das Naive der Schilderung, das scheinbar Kunstlose, die geradezu homerischen Vergleiche: „seine Verhältnisse waren wie vertesselttes Mädchenhaar, in das böse Buben Kletten geworfen haben,“ um eins von hundert zu nennen, denn Frenssen besitzt einen fast unerschöpflichen Reichtum an Bildern und oft sehr überraschenden Vergleichen. Er darf verschwenderisch sein, so reich ist er.

⁵⁾ März. 1. Jahrgang. 5. Heft. S. 457—459.

⁶⁾ Gietmann: Poetik. S. 269.

⁷⁾ Dr. Richard Kinde, a. a. O. S. 4.

Es genügt nicht, die Bauern und Arbeiter mangelhaft sprechen zu lassen oder Dialektbrocken in ihre Rede zu mischen, man muß auch berücksichtigen, was ihrem geistigen Gesichtskreis entspricht und nur die Ausdrücke anwenden, die ihnen tatsächlich geläufig sind.⁸⁾

Die Verwendung der Mundart erfordert eine ganz besondere Sorgfalt, da ein Zuviel leicht das Verständnis beeinträchtigt. Man kann auch sehr wohl ganz darauf verzichten und doch die Sprache dem Charakter der Personen anpassen.⁹⁾

Gottfried Keller schreibt (in einem Brief an Kuh vom 28. Juni 1875) über Mundart und Heimat: „. . . Reuter ist mir sehr wertvoll und lieb; er war eine reiche Individualität und hatte alles aus erster Hand der Natur. Auch das Idiom stört mich an sich nicht. Denn durch solche energische Geltendmachung der Dialekte wird das Hochdeutsch vor der zu raschen Verflachung bewahrt. Seine eigene Beschränktheit für den Dialekt kommt bei allen Dialektdichtern vor und ist, glaube ich, notwendig, weil nur dadurch sie zu Virtuosen darin werden. Es braucht einen Fanatismus, um der gemeinen Schriftsprache so den Rücken kehren und seine Sache unverdrossen durchführen zu können. Langweilig ist freilich dabei das Geschwätz der Verehrer, als ob die Herrlichkeit ganz unübersehbar wäre und durchaus nur in der Ursprache genossen werden müsse. Damit bewundern sie nur ihre eigene plattdeutsche Hausprache. Ich habe noch nicht eine Seite von Reuter gelesen, die man nicht ohne allen Verlust sofort und ohne Schwierigkeit hochdeutsch wiedergeben könnte. Allein zu solchen Äußerungen machen die Reuterphilister gerade so mitleidige Gesichter, wie Philologen, wenn einer sagt, daß er den Homer nicht griechisch, sondern nur in Vossens Übersetzung lesen könne; und ist das doch noch etwas ganz anderes. In Zürich haben wir einen solchen Dialektvirtuosen, der hat den Robert Burns in den Züricher Landdialekt übersetzt und behauptet, nur in diesem werde der schottische Dichter wieder genießbar.“

⁸⁾ Über den Argot vgl. Adrien Timmermans: *L'esprit de l'argot*. *Mercure de France* 1903. Bd. 48, S. 593—616.

⁹⁾ Über die Mundart in der schönen Literatur vgl. *Die Dichtkunst von Tony Kellen*. S. 84—90.

Der Dialekt ist nur da am Platze, wo er zur Charakterisierung von Land und Leuten beitragen kann. Es läßt sich nicht bestimmen, in welchem Umfang er anzuwenden ist, denn dabei kommt es hauptsächlich auf das Können des betreffenden Schriftstellers an.

Mit Recht sagt Wilhelm von Polenz: „Die eigentliche Domäne für den Dialekt ist der große soziale Roman. Dort ist für die Schilderung der einzelnen Volksklassen und Stände, ihre Sitten, Anschauungen, ihre Denkweise die Anwendung des Dialektes einfach unentbehrlich. Hier ist die Mundart Mittel zur Charakteristik der Menschen, der Zustände und des Milieus. Wie er seine Leute sprechen läßt, daran allein kann man die Kraft und Vielseitigkeit eines Autors erkennen. Jede Person sollte im Buche ihre Sprache für sich reden, wie es jeder Mensch im Leben tut. Und wie jedes einzelne Individuum seine eigene Mundart, so hat jeder Kreis von Menschen: Studenten, Offiziere, Geistliche, Ärzte, Junker wieder über die Grenzen der Sprachgebiete hinweg seine besonderen Eigentümlichkeiten der Ausdrucksweise. Und das erscheint mir als das Entscheidende: Dialekt ist nicht bloß ein philologisch-ethnologischer Begriff, es ist eine individuelle, gewissen Menschengruppen eigentümliche Form, zu denken, zu fühlen, anzuschauen und dem entsprechend sich auszudrücken.“

Wilhelm Hauff war einer der ersten, die mit Vorteil für die Charakterisierung von Zuständen und Personen das Mundartliche zu verwerten wußten. Dadurch wurde es ihm möglich, in seinem „Lichtenstein“ die Gestalten der Pfeifersfrau und Bärbels für uns wahrscheinlich zu machen, ihre köstliche Naivität zur Geltung zu bringen; so allein vermochte er uns ein anschauliches Bild von der buntscheckigen Zusammensetzung der damaligen Soldateska zu geben.¹⁰⁾

Richard Bredenbrücker schreibt in seinen Dorfgeschichten den tirolischen Dialekt nicht so wie er gesprochen wird, sondern er mildert ihn zugunsten der Lesbarkeit. Es ist ja auch nicht nötig, sich slavisch an die Aussprache des Volkes zu halten,

¹⁰⁾ Paul Sommer: Erläuterungen zu Wilhelm Hauffs Lichtenstein. Leipzig, Hermann Beyer, 1906. S. 112.

denn es genügt, den eigentümlichen Satzbau, die besonderen Ausdrücke und Redewendungen beizubehalten.¹¹⁾

Im Satzgefüge beobachtet Goethe eine Schrittmäßigkeit — ein eigens von ihm geschaffenes treffendes Wort, — so daß der Leser leicht und bequem mit fortwandelt. Es ist weder der kurzgehackte moderne Stil, der immer von einem Punkt zum andern springt, noch der latinisierende langatmige, der gern alles in einem Satze mit vollgestopften Zwischensätzen unterbringt.¹²⁾

Sehr treffende Bemerkungen macht Jakob Wassermann in seiner „Kunst der Erzählung“ (S. 17 ff.): „Wer sprachliches Gefühl und ein aufmerksames Ohr besitzt, wird wissen oder unbewußt schon früh empfunden haben, daß die vorzüglichste Schönheit unserer Sprache in ihrem Vermögen liegt, eine organisch-gegliederte, gleichsam lebende Periode zu bilden. Der Gedanke, die Vorstellung entsteht und kommt zur Erscheinung durch Hauptwort und Zeitwort; das Beiwort tritt heran, um zu verdeutlichen oder zu schmücken, eine zweite Vorstellung oder Handlung will die erste begründen und weiterführen und der Nebensatz ist geboren, an dem sich dieselben Erscheinungen vollziehen wie im Hauptsatz, nur abgetönt, verkleinert, gemildert. Darin liegt der Rhythmus der Prosa: das An- und Abswellen des Tones und der Betonung, die gegenseitige Beziehung von Sätzen und Satzteilen untereinander, die freie und eigenbewegliche Anpassung, die Fülle des Ausdrucks bei größter Sparsamkeit mit dem Wort. Die eigentümlichste Kraft der deutschen Sprache ruht im Zeitwort: dieses auszubilden, zu formen, gewissermaßen zu isolieren, kennzeichnet den guten Prosaisten, während der mittelmäßige sich mehr auf das schmückende Beiwort verlegt, — ganz natürlich. Prüfe doch den Stil unserer guten Erzähler auf diesen Umstand hin: wie das flutet und in majestätischer Ruhe hinfließt, immer bewegt und immer gegen ein erreichenswertes Ziel bewegt. Das Beiwort wirkt erstarrend und ist nur mit Vorsicht zu gebrauchen, und nur die anschauende Phantasie

¹¹⁾ Über Stifters sprachliche Technik vergleiche Ernst Bertram: Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik. Dortmund, Fr. Wilh. Ruhfus, 1907. S. 110—160.

¹²⁾ Auerbach, a. a. O. S. 46.

kann es an den rechten Platz stellen; das Verbum belebt und ist das eigentliche motorische Element im Satzbau. Es ist stets interessant, den guten Erzählerstil lediglich auf seinen sprachmelodischen Gehalt hin zu prüfen, sich zu überzeugen, wie die Periode der Atmung entspricht, wie sinnvoll gegliedert Satz und Nebensatz auftreten, und wie der Gesang abläuft, wenn der Absatz zu Ende ist.“

Man vermeide *triviale Ausdrücke und Redewendungen*, wo sie nicht unbedingt notwendig sind. Wenn z. B. Paul Heyse („Kinder der Welt“, 1. Buch, 12. Kapitel) von dem Bild eines hypochondrisch blickenden Mannes mit grauem Haar sagt: „Auf dieser gefurchten Stirn und gepressten Lippe stand deutlich zu lesen, daß dem Original die Sorge für seinen Unterleib zeitlebens das Wichtigste gewesen war“ — so hätte er dieses doch auch sicher in anderen Worten sagen können.

Lächerlich ist die Manie gewisser Schriftsteller und besonders auch Schriftstellerinnen, *fremd wörter* zu gebrauchen, wie z. B.:

„Seine Schwiegertochter hatte heute mehr als je die *Airs* einer Fürstin angenommen.“ (E. Werner: „Glück auf!“ S. 59.)
„Dieses unerwartete *Tete-a-tete*“ (ebenda S. 71, müßte zum mindesten heißen: *tête-à-tête*.)

. . . obwohl über der ganzen Erscheinung Sobolefskoi's eine etwas weichliche, beinahe weibische *Suavität* lag“ . . .
(Nataly von Eschstruth: „Hofluft“, S. 13.)

Der Kammerdiener wandte sich sehr *ostensibel* sofort wieder einer Lektüre zu.“ (Ebenda S. 18.)

Auf einer Seite der „Hofluft“ von Nataly von Eschstruth finden sich folgende Ausdrücke (S. 28):

Entgegenkommen auf seine *Passionen* . . . Augen seiner Gemahlin, welche durch ihren geistlosen Ausdruck jeglichen *Charm*s verlustig gingen . . . eine unendliche fast *exaltierte* Freude. (Außerdem noch verschiedene Fremdwörter, die schon ziemlich allgemein in den Sprachgebrauch übergegangen sind.)

Georg Hirschfeld schreibt in seinem Roman „Hans aus einer anderen Welt“ (S. 151):

„Er begann mit *Élan* von der Oper zu sprechen, die sie abends besuchen wollten.“

Élan ist nicht etwa eine Person, wie man auf den ersten Blick glauben könnte, sondern das französische *élan*, das

übrigens ein Franzose in diesem Zusammenhang kaum gebrauchen würde.

Hier soll auch noch einer Schrulle so mancher unserer Romandichter gedacht werden, die nicht selten dazu beiträgt, ihre Werke ungenießbar zu machen, nämlich das namentlich in erotischen Romanen übliche Verfahren, die einfachsten Dinge in einer fremden Sprache zu nennen. So gebrauchen Sealsfield, May u. a. für Maultiertreiber Anico, Ingenieur Engineer, Eisenbahner Rail-rovers, Krämer, Händler Pedlar, Festtag Dia de fiesto, Dienerschaft Servidundre, Vorarbeiter Firsthands, Herz Corazon, Stern Estrella, Was fehlt Dir? que es este? und die Übersetzung steht unter dem Texte. So gibt es manchmal auf einer Seite sechs Erklärungen. Und es ist in den meisten Fällen durchaus keine Notwendigkeit vorhanden, diese Ausdrücke aufzunehmen.

Kleine stilistische Entgleisungen wird man selbst bei den besten Dichtern und Schriftstellern aller Nationen finden können. Man darf aber Metaphern nicht zu streng beurteilen, wenn sie dem genauen Buchstaben nach nicht ganz richtig sind. In der Schlusszene des 5. Aktes des „Misanthrope“ heißt es z. B.:

Pourvu que votre cœur veuille donner les mains
Au dessein que j'ai fait de fuir tous les humains.

Wir möchten ja heutzutage keinem Dichter raten, dieses Bild wieder zu gebrauchen, wenn man aber berücksichtigt, wie zu Molières Zeit der Ausdruck Herz so häufig zur Bezeichnung der Person gebraucht wurde, wird man das Bild gar nicht als so ungeheuerlich betrachten, wie man es in neuester Zeit dargestellt hat. Wer sich in den Geist der klassischen französischen Literatur versenkt hat, wird jene Stelle lesen oder hören, ohne Anstoß daran zu nehmen.

Man hat auch viel über den Vergleich gespottet: „Ihre Hand war kalt und feucht wie die einer Schlange.“ Man bezeichnet bekanntlich eine falsche Person als eine Schlange, und es ist sicher, daß sowie der Verfasser den Vergleich ohne nennungslos geschrieben, auch viele Leser darüber hinweggleiten werden, ohne das Unrichtige darin zu bemerken. Damit sollen aber derartige Vergleiche durchaus nicht empfohlen werden.

Schlimmer steht es jedenfalls mit folgendem Satz aus der Erzählung einer Wiener Tageszeitung: „Gruscha aber, diese Perle, glitt wie eine S c h l a n g e hin, ohne sich zu rühren, und wie das M a r f aus einem K n o c h e n in den anderen rann.“

Nicht viel besser ist die Phrase von Francisque Sarcey: „In der S t i m m e des Frä. Marguerite Ugalde machte sich die H a n d ihrer Mutter bemerkbar.“ Der Kritiker Albert Wolff schrieb sogar: „Das Talent der Frau Judic ist eine T i n t e n = f l a s c h e, an die man das S e z i e r m e s s e r nicht zu sehr anlegen darf, weil man sonst auf dem Grunde nur ein Häufchen A s c h e finden würde.“

Henri Monnier läßt seinen Helden Josef Prudhomme Phrasen reden wie: „Der Staatskarren schwimmt auf dem Krater eines Vulkans.“ Daher wird noch heute Prudhomme täglich in den französischen Zeitungen zitiert, wenn man eine derartige mißglückte Ausdrucksweise charakterisieren will.

Ebenso schlimm wie stilistische Entgleisungen sind W i = d e r s p r ü c h e infolge von Unachtsamkeit. So läßt Walter Scott einmal im „Antiquary“ die Sonne im Osten untergehen. In Thackerays Roman „Vanity Fair“ fährt der Oberst Crowley in einer Droschke, obschon es zu der geschilderten Zeit solche Beförderungsmittel noch nicht gab. Noch schlimmer ist aber ein Versehen in Thackerays „History of Henry Esmond“; dort wird im 6. Kapitel berichtet, daß der ehrwürdige Dean of Winchester gestorben ist, und im 9. Kapitel schreibt er noch einen Brief! Rider Haggard erzählt in der Geschichte vom „Boer War“ von einem Knaben und macht aus ihm einen Erwachsenen und Vater zweier Kinder, obschon er nach seinen Angaben kaum zwölf Jahre alt sein kann. Auch geographische Irrtümer sind nicht selten. So verlegt der Novellist Quiller Couchin in seiner Erzählung „Dead man's rock“ Bombay von der Westküste Vorderindiens nach der Ostküste, also an die Bai von Bengalen.

Solche Verstöße wird der gewissenhafte Romandichter unter allen Umständen zu vermeiden suchen.
