Der Roman

Keiter, Heinrich
Kellen, Tony

Essen, Ruhr, 1912

Vierter Abschnitt. Aus der Werkstatt des Dichters.

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

Vierter Abschnitt.

Aus der Werkstatt des Dichters.

I.

Wie die Schriftsteller arbeiten.

Schon seit alter Zeit herrscht vielfach die Ansicht, die Dichter könnten nur in der Begeisterung arbeiten. Plato verglich sie sogar mit korybantischen Tänzern, und auch heutzutage noch werden sie vielfach als absonderliche Menschen betrachtet. Zu einem dichterischen Werk ist aber nicht bloß Eingebung, Begeisterung, Talent erforderlich, sondern auch Fleiß und Arbeit. Kant bemerkt sehr richtig, daß ein Werk der schönen Literatur „nicht gleichsam eine Sache der Eingebung oder eines freien Schwunges der Gemütskraft, sondern einer langsamen und gar peinlichen Arbeit" ist. Auch Lichtenberg sagt in ähnlichem Sinne: „Man muß niemand für zu groß halten und mit Überzeugung glauben, daß alle Werke für die Ewigkeit die Frucht des Fleißes und einer angestrengten Tätigkeit gewesen sind."

Wir haben schon bemerkt, daß in den meisten Fällen nicht der Dichter zur Idee, sondern die Idee zum Dichter kommt. Wie aber die einzelnen Schriftsteller bei der Bearbeitung zu Wege gehen, ist natürlich sehr verschieden.[1]) Der amerikanische Dichter Edgar Poë hat einmal darauf hingewiesen, wie interessant es wäre, wenn ein Schriftsteller „Schritt für Schritt den Geistesprozeß schildern würde, durch den irgend eines seiner Werke den höchsten Grad von Vollendung erreichte". Er meint allerdings, einen solchen Aufsatz werde die Welt nie zu

[1]) Ein sehr amüsantes Büchlein voll köstlicher Ironie auf die Arbeitsweise der Romandichter ist: Die Kunst, binnen 24 Stunden ein perfekter Romanschriftsteller zu werden. Zu Nutz' und Frommen aller schlummernden literarischen Talente, zugleich ein Beitrag zur Erweiterung der weiblichen Erwerbsfähigkeit. Von Jocosus Hilarus. Berlin, Berlinische Verlagsanstalt, 1901.

Gesicht bekommen. „Die meisten Autoren suchen uns einzureden, daß sie ihre Werke in einer Art edlen Wahnsinnes, einer intuitiven Verzückung hervorbringen, und sie würden ohne Zweifel davor schaudern, das Publikum einen Blick hinter die Kulissen werfen zu lassen, einen Blick auf den unfertigen Zustand der mühevoll ausgearbeiteten, hin und her schweifenden Gedanken, auf die Art und Weise, wie die wahre Absicht ihnen erst im letzten Augenblicke deutlich ward, auf die zahllosen Gedankenblitze, die nicht zu einem klaren Erfassen gelangten, auf die Einfälle, die sie als unbrauchbar ausscheiden mußten, auf die Art des Feilens, in einem Worte: auf die Trieb- und Schwungräder, die Maschinerie des Szenenwechsels, die Hahnenfedern, die rote Schminke und die schwarzen Pflästerchen, die in 99 unter 100 Fällen die Requisiten des literarischen Schauspielers sind."

Über die hervorragenden Dichter und Schriftsteller der verschiedenen Nationen sind uns aber Mitteilungen bekannt, aus denen wir einen Schluß auf die Art und Weise ihrer Arbeit ziehen können, ganz abgesehen davon, daß wir die Entstehungsgeschichte einzelner Meisterwerke ziemlich genau kennen.[2]) Wir wissen auch von einzelnen Schriftstellern, wie sehr sie von Äußerlichkeiten abhängig waren. Manchen Dichtern ist es z. B. nicht gleichgültig, auf welches Papier und mit welcher Feder sie schreiben, während andere sich hierum gar nicht kümmern und sogar im Wirtshause dichten und auf Fidibusse schreiben.

Es bereitet ein eigenartiges Vergnügen, die Schriftproben der berühmten deutschen Dichter zu betrachten, wie sie in einzelnen Literaturgeschichten in mehr oder weniger reicher Auswahl vertreten sind. Aus vielen derselben kann man, auch ohne Graphologe zu sein, auf den ersten Blick den Charakter des Dichters erkennen. Sie sprechen oft mehr zu

---

[2]) Die nachfolgenden Mitteilungen sind natürlich von sehr ungleicher Bedeutung. Es sind vorläufig nur aneinandergereihte Notizen. Eine eingehendere Bearbeitung dieses Themas würde den Rahmen dieses Werkes überschreiten. Man vergleiche auch das Kapitel „Das Entstehen der Gedichte" in der Dichtkunst von Tony Kellen, S. 455—474.

uns, als die Bilder der Dichter; man ersieht aus ihren Schriftzügen, ob sie in raschem Tempo ihre Gedanken niedergeschrieben, oder in mühevoller Arbeit den Text gefeilt haben.

1. Deutsche Schriftsteller.

Von Goethe wissen wir, daß er ungemein rasch arbeitete. Er selbst berichtet in „Dichtung und Wahrheit" aus der Zeit seines Frankfurter Aufenthaltes (nach seiner Rückkehr aus Wetzlar), daß er häufig, aus dem Schlafe erwachend, ein ganzes Gedicht bereit hatte, das er jedoch sofort niederschreiben mußte, weil er es sonst später nicht mehr zusammengebracht hätte. „Clavigo" schrieb er im Sommer 1774 in 7 Tagen nieder. Seine meisten Werke diktierte er und änderte dabei selten etwas in der ersten Niederschrift. „Götz von Berlichingen", „Werthers Leiden", „Hermann und Dorothea" sind in 4 bis 6 Wochen entstanden. Über das letztere Werk schrieb Schiller an Heinrich Meyer: „Ich hab' es entstehen sehen und mich fast ebenso sehr über die Art der Entstehung als über das Werk verwundert. Während wir andern mühselig sammeln und prüfen müssen, um etwas Leidliches langsam hervorzubringen, darf' er nur leis' an dem Baume schütteln, um sich die schönsten Früchte reif und schwer zufallen zu lassen." Es kamen freilich auch Zeiten, in welchen seine Gemütsverfassung ihm jede dichterische Tätigkeit unmöglich machte; aber sobald er das Gleichmaß der Seele wiedergewonnen hatte, stellte sich auch die Fähigkeit des unmittelbaren, augenblicklichen dichterischen Schaffens wieder ein.[3])

Neuerdings wurde eine Anekdote in der Presse verbreitet, die den Denkwürdigkeiten einer (ungenannten) Prinzessin aus einem kleinen deutschen Fürstenhause entnommen sein soll. Danach soll Goethe einmal auf einem literarischen Abend der Herzogin Amalie, als eine Hofdame einen langweiligen Roman vorlas, das Buch genommen und eine

[3]) „Goethe an der Arbeit" (in bezug auf die von ihm benutzten Modelle) zeigt uns z. B. Eugen Wolff (Von Shakespeare zu Zola. Berlin, H. Costenoble, 1902. S. 119—149) im Anschluß an „Werther" und die „Wahlverwandschaften".

halbe Stunde lang weitergelesen haben, bis Herr von Knebel, der hinter ihm stand, sich vor Lachen nicht mehr halten konnte und sagte: „Ich bitte die gnädigen Herrschaften tausendmal um Verzeihung wegen der Unterbrechung; aber ich muß Ihnen sagen: von dem, was der Teufelskerl, der Goethe, uns da seit einer halben Stunde vorliest, steht kein Wort in dem Buche; er hat alles selber erfunden und erdichtet." Ob diese Anekdote auf Wahrheit beruht, bleibe dahingestellt.

Den „Werther" schrieb Goethe, wie er selbst berichtet, in vier Wochen, „ohne daß ein Schema des Ganzen oder die Behandlung eines Teiles irgend vorher wäre zu Papier gebracht gewesen."[4]) Er hat K. L. v. Knebel versichert, daß er keine ganze Zeile darin ausgestrichen habe.

Goethe hat 1795 selbst gestanden, daß er nicht mehr fähig wäre, sich seiner ersten Jugendeindrücke so lebhaft zu erinnern, wie er es im „Wilhelm Meister" getan hat, denn die Lebhaftigkeit des Gedächtnisses, mit der er den „Wilhelm Meister" vor 15 Jahren entworfen habe, sei ihm nun bei der Ausfeilung ganz fremd geworden.[5])

Als Goethe die Herausgabe seiner Werke letzter Hand vorbereitete (1825/28), diktierte er seinem Sekretär Chr. Schuchardt Neues und Umgearbeitetes, u. a. auch „Wilhelm Meisters Wanderjahre". Schuchardt bewunderte dabei „die Kraft, Sicherheit und Klarheit seines Geistes in so hohen Jahren." Goethe diktierte so sicher, fließend, wie es mancher nur aus einem gedruckten Buche zu tun imstande wäre. Dabei wurde Goethe oft durch mancherlei Personen gestört, die unangemeldet bei ihm eintreten durften, oder auch durch angemeldete Besucher. Sobald die fremde Person fort war, diktierte Goethe weiter, als ob nichts vorgefallen wäre. Schuchardt staunte sehr darüber, da Goethe nie ein Konzept benutzte.

---

[4]) Dichtung und Wahrheit, 3. Teil, 13. Buch.

[5]) Die Anfänge des „Wilhelm Meister" reichen bis ins Jahr 1777 zurück. Der Roman wurde nach mannigfachen Wandlungen erst 1796 vollendet. Vgl. Hans Berendt: Goethes Wilhelm Meister. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte. (Schriften der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, X.) Dortmund, Fr. Wilh. Ruhfus, 1911.

„Als ich meine Verwunderung darüber gegen Hofrat Meyer, Goethes langjährigen Freund, äußerte, mit welchem ich täglich verkehrte, nahm er das als etwas ihm ganz Bekanntes auf und erzählte mir einen andern Fall: Auf einer langsamen Fahrt von Jena nach Weimar habe ihm Goethe den ganzen Roman „Die Wahlverwandtschaften" erzählend vorgetragen, und zwar in einer Weise fließend, als habe er ein gedrucktes Exemplar vor sich; und doch sei damals noch kein Wort davon niedergeschrieben gewesen.

Während des Diktierens kam es auch nicht selten vor, daß Goethe plötzlich stehen blieb, wie man etwa tut, wenn man eine Gruppe Menschen oder einen anderen Gegenstand unvermutet vor sich sieht, welche die augenblickliche Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Diese schien er sofort künstlerisch zu gestalten und zu gruppieren. Mit ausgebreiteten Händen und unter Beugung des Körpers nach der einen oder anderen Seite brachte er den Gegenstand ins Gleichgewicht und in kunstgerechte Stellung. War ihm das gelungen, so rief er gewöhnlich: So recht! Ganz recht!" [6])

Wie H. Laube berichtet, sagte Goethe in einem Gespräch über die „Wahlverwandtschaften": „Das Benutzen der Erlebnisse ist mir immer alles gewesen; das Erfinden aus der Luft war nie meine Sache; ich habe die Welt stets für genialer gehalten als mein Genie." [7])

Wieland sagte von sich: „Sollte das eine oder das andere meiner Werke in Absicht der Sprache und des Stils Klassizität haben, nun, so mag es mir als ein kleines Verdienst angerechnet werden, daß ich nie müde wurde, meine geworfenen Bären zu lecken und sie dem guten Geschmack so annehmlich zu machen, als es mir irgend möglich war."

Jean Paul schrieb viel und sehr schnell. Er sammelte ganze Kisten voll Exzerpte, um seine Sprache möglichst blumenreich zu gestalten.

Heines Verse und Prosa erscheinen uns bei der Lektüre so leicht aus dem Ärmel geschüttelt, aber es ist doch

---

[6]) Goethes Gespräche. Ausgabe v. Biedermanns. 2. Auflage, 3. Band. Leipzig, v. Biedermann, 1909. S. 517—519.

[7]) Goethes Gespräche. Ausgabe v. Biedermanns. 2. Auflage, 2. Band. S. 63.

bekannt, daß er das Verfaßte noch einer sorgfältigen Feile zu unterziehen pflegte.

Von den Romandichtern unserer Zeit besitzen wir mancherlei biographische Aufzeichnungen, aus denen auch interessante Einzelheiten über die Art ihres Schaffens zu ersehen sind[8]), während wir bei anderen lediglich auf gelegentliche Mitteilungen von Biographen und Kritikern angewiesen sind.

Gustav Freytag hat sich in seinen „Erinnerungen" (S. 262 ff.) ausführlich darüber geäußert, wie sein Roman „Soll und Haben" zustande kam:

„Meine Weise der Arbeit war bei dem Roman dieselbe wie bei den Theaterstücken. Ich erdachte mir zuerst die ganze Handlung im Kopfe fertig; dabei suchte ich sogleich für alle wichtigeren Gestalten die Namen, welche nach meiner Empfindung zu ihrem Wesen stimmten — keine ganz leichte und keine unwichtige Arbeit —; endlich schrieb ich auf ein Blatt den kurzen Inhalt der sechs Bücher und ihrer sämtlichen Abschnitte. Nach solcher Vorbereitung begann ich zu schreiben, nicht von Anfang in der Reihenfolge, sondern, wie mir einzelne Abschnitte lieb und deutlich wurden. Zumeist solche aus der ersten Hälfte. Alles, was durch die Schrift befestigt war, half natürlich der schaffenden Seele die neue Erfindung für noch nicht Geschriebenes anregen. In dem, was ich wollte, war ich ganz sicher, nicht ebenso schnell kam mir für einzelne Abschnitte die Wärme, die zur Ausarbeitung nötig ist, und ich habe manchmal längere Zeit warten müssen, bevor eine Situation von der Phantasie fertig zugerichtet war, was diese freundliche Helferin, wie ich überzeugt bin, dem Dichter auch besorgt, während er gar nicht über dem Werke ist, wohl gar während er schläft. Zuweilen aber blieb sie störrig, und manche kleine Übergänge wollten nicht herauskommen, z. B. nicht im letzten Buche die Rückkehr Antons zu Sabine und das Wiedersehen. Dies ist auch dürftig geblieben.

Die Niederschrift habe ich, wie bei allen späteren Prosaarbeiten nicht selbst besorgt, sondern diktiert. Dies war mir wegen meines kurzen Gesichts und der gebückten Haltung am

---

[8]) Vgl. z. B. Richter und Dichter. Ein Lebensausweis von Ernst Wichert. Berlin, Schuster u. Löffler, 1899.

Schreibtisch nach meiner Krankheit[9]) geraten worden, und ich hatte mich bei den Tagesarbeiten für die „Grenzboten" daran gewöhnt. Ich erhielt dadurch den Vorteil, daß ich Wortlaut und Satzfügung, während ich schuf, zugleich hörte, und dies kam dem Klang und Ausdruck oft zugute. Ein Übelstand aber war, daß die arbeitende Seele durch die Gegenwart des Schreibers zu einem ununterbrochenen und gleichförmigen Ausspinnen des Fadens veranlaßt wurde und in Gefahr kam, sich an Stellen, wo sie träge zauderte oder wo die innere Arbeit noch nicht fertig war, durch ungenügenden Ausdruck über die Schwierigkeit wegzuhelfen. Deshalb vermochte diese Art der Niederschrift meine eigene Anspannung zu mindern, denn was der Schreiber auf das Papier gebracht, arbeitete und besserte ich noch einmal gründlich durch.

Es lohnt kaum, die Frage zu stellen, wie der erfindende Schriftsteller die Stoffbilder seiner Dichtung gesammelt hat. Wo wächst das Farnkraut, wo liegt der Stein und auf welcher Hausschwelle sitzt das Kind, deren Formen der Maler in das Skizzenbuch aufnimmt, um sie für sein Bild zu verwenden? Ist die Erfindung des Schriftstellers in der Tat Poesie und nicht schlechte Nachschrift der Wirklichkeit, so wird auch, was er etwa nach Vorlagen des wirklichen Lebens in sein Werk aufgenommen hat, so umgebildet sein, daß es etwas ganz anderes, in der Tat ein Neues geworden ist. Das ist selbstverständlich. Deshalb bereiten die Ausnahmefälle, wo der Dichter sich mit größerer Treue der Wirklichkeit anschließen muß, z. B. wo er eine wohlbekannte historische Person in seine Dichtung setzt, ihm und seinem Werk besondere Schwierigkeiten. Denn leicht empfindet der Leser vor solchen Abbildern eine Besonderheit in Farbe, Ton und Schilderung, welche erkältet und die Wirkung des gesamten Kunstwerks nicht mehrt, sondern mindert.

Wenn es den Personen in „Soll und Haben" gelungen ist, als wahrhafte und wirksame Darstellungen von Menschennatur zu erscheinen, so kommt das gerade daher, weil sie sämtlich frei und behaglich erfunden sind, und weder der Kaufmann noch Fink, noch selbst Ehrenthal und Veitel haben jemals ein

[9]) Herbst 1848.

anderes Leben gehabt, als das in der Dichtung; sie sind nur unter dem Zwange der erfundenen Handlung geschaffen und scheinen deshalb hundert wirklichen Menschen zu gleichen, welche unter ähnlichen Verhältnissen leben und handeln müßten.

Will man sich aber die Mühe geben, die geschilderten Menschen gegeneinander zu stellen, so kann man finden, daß sie unter einem eigentümlichen Zwange gebildet sind, dem des Gegensatzes: Anton und Fink, der Kaufmann und Rothsattel, Lenore und Sabine, Pix und Specht haben einander veranlaßt. Denn wie in dem menschlichen Auge jede Farbe ihre besondere Ergänzungsfarbe hervorlockt, so treibt auch in dem erfindenden Gemüt ein liebgewordener Charakter seinen kontrastierenden hervor. Auch Charaktere, welche dieselbe Grundfarbe erhalten, wie Ehrenthal und Itzig, werden durch die Zumischung der beiden Gegenfarben von einander abgehoben. Dieses Schaffen in Gegensätzen geschieht nicht als Folge verständiger Erwägung, sondern mit einer gewissen Naturnotwendigkeit ganz von selbst; es beruht auf dem Bestreben der schöpferischen Kraft, in der nach den Bedürfnissen des menschlichen Gemütes zugerichteten Begebenheit ein Abbild der gesamten Menschenwelt im Kleinen zu geben.

Für die Handlung des Romans fehlte es mir nicht an Erfahrungen, die ich hier und da gemacht hatte. Den Geschäftsverkehr der Handlung kannte ich aus meiner Breslauer Zeit; das alte Patrizierhaus der Molinari bot der Phantasie gute Anregungen; ich selbst bin mit meinem Freunde Theodor beim Ausbruch der polnischen Revolution in die Nähe von Krakau gereist. Und vollends die Wuchergeschäfte jüdischer Händler habe ich gründlich kennen gelernt, da ich als Bevollmächtigter eines lieben Verwandten jahrelang vor Gericht gegen einige von ihnen zu streiten hatte. Auch die Bilder aus dem polnischen Aufstande haben zum Teil Grundlagen. Ein Kampf wie in der Stadt Rosmin und das Herauswerfen der polnischen Insurgenten hat im Jahre 1848 zu Strelno wirklich stattgefunden. Die mutigen Männer, welche dort die deutschen Kräfte sammelten und wochenlang den Polen widerstanden, waren der Oberamtmann Kühne, ein Schüler Koppes und seine Inspektoren Bachmann und von Kleist.

Und die weichenden Polen haben dort wirklich die blauen Kartoffelwagen und die Feuertonne für Artillerie gehalten. Dem Verfasser waren alle solchen Eindrücke und Beobachtungen vom höchsten Wert, weil sie ihm Kenntnis der zu schildernden Verhältnisse zuteilten oder weil sie ihre Phantasie und gute Laune anregten, und ohne sie hätte er seine Geschichte gar nicht schreiben können. Aber für den Leser sind auch sie ganz unwesentlich und zufällig geworden."[10])

Albert Emil Brachvogel verfolgte ein merkwürdiges Verfahren bei der Arbeit. Hatte er eine Idee zu einem Stück oder einem Roman fixiert, so zeichnete er topographische Karten und Ansichten der Gegend, wo die Sache spielen sollte, und führte die Innenräume von Schloß oder Privathaus in Wasserfarben aus. Damit tapezierte er die Wände seines Studio. Dann zeichnete und malte er die Hauptpersonen, schnitt sie aus und gab ihnen ein kleines Piedestal, so daß sie als Nippfiguren auf dem Schreibtisch aufmarschieren konnten. Und dann erst ging es ans Schreiben.

Was Otto Ludwig als Grundlage für einen deutschen Volksroman verlangte: genaue Kenntnis einer deutschen Landschaft nach allen Seiten, nach Tracht und Bauart, nach Sitte und Unsitte, das hatte er selbst bereits vorher in seiner thüringischen Erzählung „Die Heiterethei" (1855) bewährt. In seinem Heimatorte meinte man, als das Werk erschien, auf die Originale zu seinen Figuren mit Fingern zeigen zu können, obgleich diejenigen, an denen er seine Studien einst in jüngeren Jahren gemacht hatte, wohl schon längst aus der Welt waren. Er hatte eben Typen geschaffen, die immer wieder vorkommen.[11]) Er benutzte keine direkten Modelle für die Charakteristik seiner Figuren, sondern trug nur einzelne beobachtete Züge zusammen, überließ es aber der Phantasie, diese Züge zu einem organischen Ganzen zu gestalten.[12]) Er hat selbst in seinem Bekenntnis über die Art seines Schaffens berichtet, daß die Heiterethei ebenso wie die

---

[10]) Erinnerungen aus meinem Leben. Leipzig, 1887.
[11]) August Sauer: Otto Ludwig. Prag, 1893. S. 16 f.
[12]) Dr. R. Müller-Ems, a. a. O. S. 23.

Helden seiner anderen bedeutenderen Dichtungen plastisch in einem Farbenspektrum vor ihm stand.[13])

Conrad Ferdinand Meyer war nicht ein „Mann des fertigen Entwurfes". Er modelte seine Arbeiten immer und immer wieder um, bis er sich selbst genügte. Es gibt wohl nur wenige Dichter, die so viele Metamorphosen ihrer Schöpfungen vornahmen, wie er, und da diese Umformungen und Wandlungen, zwischen denen oft große Zeiträume lagen, gleich Stufen sich emporheben, sind die hierüber erhaltenen Belege von besonderem Wert für die Technik der poetischen Arbeit. Conrad Ferdinand Meyer floß von Natur die dichterische Ader nicht so sprudelnd wie Jeremias Gotthelf oder Gottfried Keller, vielmehr mußte er wie Lessing mit Druck und Pumpe arbeiten. Er gewann seine Kunstwerke einfach durch Arbeit. Er gesteht selber: „Ich übergehe die Arbeit immer von neuem, um die charakteristischen Züge, Schritt auf Schritt, tiefer zu legen und zu verstärken." Ein solches Verfahren setzt eine gewaltige Energie und Selbstzucht voraus, ohne die der Dichter nie Vollendetes hätte schaffen können.[14])

Die Novellen Conrad Ferdinand Meyers spielen mit Ausnahme des Fragmentes „Der Gewissensfall" alle in der Vergangenheit. Er begründet dies Luise von François gegenüber wie folgt: „Es ist seltsam, mit meinem (ohne Selbstlob) geübten Auge komme ich oft in Versuchung, Gegenwart zu schildern, aber dann trete ich plötzlich davor zurück. Es ist mir zu roh und zu nah."

Conrad Ferdinand Meyer unterschied in seinem Schaffen zwei Phasen: die sammelnde und die gestaltende. Oft lagen 3 oder 4 Stoffe vor ihm, die er belauschte und verglich, bis einer derselben übermächtig wurde und ihn zwang, ihn zu behandeln. Dann ging er ihm eifrig nach, alles herbeiziehend, was ihn bereichern konnte. Dabei war sein Hauptaugenmerk auf das poetisch Wirksame und Plastische gerichtet. Manchmal hatte er sich schon tief in einen Stoff verbissen; nichts-

---

[13]) Vgl. Mein Verfahren beim poetischen Schaffen. Otto Ludwigs Werke in 6 Bänden. Herausgegeben von Adolf Bartels. 6. Band. S. 307—312.

[14]) August Langmesser, a. a. O. S. 275 f.

destoweniger ließ er ihn, trotz vieler aufgewendeten Arbeit, wieder fallen, weil er ihm poetisch nicht reich genug erschien. Erwies sich eine Materie dichterisch fruchtbar, dann wendete er sie nach allen Seiten, um ihrer schöpferisch Herr zu werden. War dies geschehen, so ging das Formen und Bilden an, eine Arbeit, in der der Dichter sich ebenso aktiv wie passiv verhielt: passiv im stillen Ausreifenlassen des in ihm wachsenden Gebildes, aktiv im Formen des Gewordenen. Psychologische Vertiefung der Charaktere war das eigentliche Gebiet seiner Dichtung. War die schöpferische Arbeit mit ihren Geburtswehen abgeschlossen, so begann die schriftliche Fixierung. Festfreude durchpulste des Dichters Herz, während in rascher Niederschrift ein Werk seine künstlerisch vollendete Gestalt erhielt: es war die Freude des Schöpfers und die stille Wonne des Gelingens. Er fühlte, was ein Machiavelli empfand, der Feierkleider anzog, wenn er zu schöpferischem Schaffen sich an seine Arbeit setzte.[15])

Anders vollzieht sich bei Heinrich Hansjakob der Prozeß des dichterischen Schaffens. Langes Grübeln ist ihm fremd, die Gedanken strömen ihm unablässig zu. Selten verbessert er ein Manuskript. Die erste Niederschrift gelangt zum Druck. Die Gestalten, die er schildert, sind nicht erfunden, sondern alle naturwahr, von Fleisch und Blut. Selbst eines Bauern Sohn, kennt er die Bauern genau. Im Vergleich zu Anzengruber, meint Hansjakob, komme er sich wie ein Schneidergeselle vor, aber die naturgetreue Zeichnung der Bauern habe er vor jenem voraus. Er nennt seine Leute offen beim Namen, hebt ihre guten und schlechten Seiten hervor. Die er so porträtiert hat, kommen zu ihm und danken. Ein alter Schwarzwälder hat sein Leben und seine Gedanken für Hochwürden niedergeschrieben, und mancherlei von diesen Aufzeichnungen konnte Hansjakob benutzen. Geistlicher Beruf und Schriftstellerei fließen bei Hansjakob ineinander. Wie ein anderer in seiner freien Zeit Billard spielt, schreibt er alles vom Herzen herunter, sich selbst zum Vergnügen. Seine Augen sind nicht die besten, darum muß er

[15]) Langmesser, a. a. O. S. 275 f. — Vgl. auch Adolf Frey: C. F. Meyer. Sein Leben und seine Werke. 2. Auflage. Stuttgart, Cotta, 1909. S. 285—292.

seine Lektüre gewaltig beschränken. Von neuerer Literatur las er so gut wie nichts.[16])

Wilhelm Raabe sagte über seine Arbeitsweise: „Die Figuren meiner Bücher sind sämtlich der Phantasie entnommen; nur selten ist das Landschaftliche nach der Natur gezeichnet. Das Volkstümliche fasse ich instinktiv auf."[17])

Über die Art, wie Raabe seine Werke schrieb, macht Wilhelm Jensen Mitteilungen.[18]) Darnach bildete die Grundlage eine genaue, bis ins Einzelne ausgearbeitete Totalübersicht seines Planes, die etwa ein Zehntel des vollendeten Werkes darstellte; dieser Entwurf wurde dann auf die Hälfte des Werkes erweitert und erst in einer dritten Bearbeitung sorgfältig zu Ende geführt.

Hanns von Zobeltitz sucht stets eine Anlehnung an irgend einen Vorgang aus dem wirklichen Leben der Gegenwart oder an ein Menschenschicksal, das ihn interessiert. Er bekennt selbst: „Ich kann — gleichviel ob ich einen heiteren Stoff behandle oder tiefer zu schürfen versuche — nur wiedergeben, was ich sah, was ich genau kenne. Für die allermeisten Gestalten, die ich in den seither entstandenen Romanen und Novellen geschaffen habe, könnte ich die Vorbilder in der Wirklichkeit nachweisen; nicht freilich in dem Sinne, daß ich bestimmte Menschen direkt abkonterfeit hätte — bewahre! Das würde mir schon mein Taktgefühl verbieten. Aber ich muß doch stets ein Vorbild haben, dem ich bestimmte Züge entnehme, die ich dann mit denen anderer Gestalten, die mir im Leben begegneten, mische, bis eine neue Figur entsteht, die keine Photographie, aber hoffentlich dennoch lebenswahr ist."[19])

Max Kretzer verwertet zumeist seine Beobachtungen des Berliner Volkslebens. Im übrigen sagt er selbst: „Ich

---

[16]) Alfred Bock im Literarischen Echo. III. Jahrgang (1901). Heft 14, Sp. 970 f.

[17]) Herm. Anders Krüger: Der junge Raabe. Leipzig, Xenien-Verlag, 1911. S. 58.

[18]) Westermanns Monatshefte. 47. Band (1879—80), S. 106 bis 123.

[19]) Wie ich Schriftsteller wurde. Sonntagszeitung für Deutschlands Frauen. 1904. Heft 18, S. 322.

kann nicht eher zu arbeiten beginnen, bevor nicht der Titel völlig feststeht.[20]) Aus ihm heraus muß alles entstehen, um ihn herum sich alles kristallisieren. Was die Einzelheiten betrifft, so verlasse ich mich ganz auf Augenblickseinfälle — nur der große Zug der Handlung schwebt mir vor."

Am interessantesten hat wohl Gustav Frenssen, der Verfasser des vielgelesenen „Jörn Uhl", geschildert, wie ein Roman entsteht. Er tat dies in einem Vortrag, den er 1898 nach Erscheinen der „Drei Getreuen" in Hamburg gehalten hat. Wir geben diese Ausführungen[21]) mit seiner freundlichen Genehmigung hier vollständig wieder:

Wie ein Roman entsteht.

Mein erster Roman ist aus Jugenderinnerungen entstanden; die Landschaften, Personen, Ereignisse in diesem Roman sind alle in meiner Jugend an mir vorübergegangen. Es ist in dem Roman kaum etwas, das nicht auf realem Grunde gemacht ist, dem nicht ein Erlebnis oder eine berichtete Begebenheit zugrunde liegt. Wenn dennoch der Roman nicht so sehr, wie man verlangen kann, den Eindruck der Wahrheit macht, so liegt das daran, daß eine allzu lebhafte Phantasie die Dinge der Wirklichkeit in ihre starken Arme genommen, so daß sie nun hie und da ein wenig in der Luft stehen. Ich habe in dem Roman wohl erzählt, was ich gesehen habe, auch habe ich nirgends mit Absicht anders erzählt, als ich es gesehen habe; aber ich habe wohl zuweilen den Fehler gemacht, den junge Bauern zuweilen machen, daß sie mit allzu jungen Pferden pflügen.

Ich habe dasselbe Schicksal gehabt, das viele Autoren zuerst haben, daß sie, aus Mangel an Selbstvertrauen, nicht sicher und selbständig genug schreiben. Als ich aber an diesem ersten Roman entdeckte, daß das übrige vorhanden war, nämlich die Phantasie (fast zuviel) und die Sprachgewandtheit

---

[20]) Kretzer wählt immer charakteristische Titel: Der Millionenbauer, Der Holzhändler, Der Mann ohne Gewissen, Die Bergpredigt, Das Gesicht Christi usw.

[21]) Nach dem Abdruck in der Einleitung zu dem Weihnachts-Almanach der G. Groteschen Verlagsbuchhandlung in Berlin, 1903. S. 1 bis 8.

und die Technik (welche aber nicht erlernt war): da, während ich so an diesem ersten Roman noch arbeitete, mitten in der Arbeit, kam der Gedanke, wie ein ganz neuer Einfall: Warum in aller Welt holst du dir den Stoff aus Jugenderzählungen, aus den Phantasien deiner Jugend: warum holst du ihn dir nicht lieber aus den Erfahrungen deines Lebens? Du hattest in deinem Leben schon manche Sorge, Angst, Liebe, Freude und Sehnsucht: Was du da selbst gesehen hast, das mußt du erzählen. Das wird ein heißes, lustiges Erzählen werden. Nun wußte ich, was ich wollte.

Ich wollte nun das Leben eines Mannes schildern, der als ein Kind in vollständiger Freiheit aufwuchs, wie ich sie in der ersten Hälfte meiner Jugend genossen, danach heiß entbehrt hatte; ich wollte ihn dann auf die Universität senden und wollte ihn dort Jugend und Weisheit auf seine Weise genießen lassen, wie ich es auch gemacht, doch nicht in seiner Sorglosigkeit, die meiner Natur nicht eigen ist. Ich wollte ihn auf der Hochschule in die große Gefahr kommen lassen, in der ich auch gewesen. Beruf und Heimat, das echt Deutsche, das Ackerbauende im Menschen zu verlieren und ein Undeutscher, ein homo vagans zu werden, der am Ende seines Lebens gestehen muß: ich habe getan und gelassen, was mir im Augenblick so gefiel, darum hat mein Leben, wie ich jetzt erkenne, keinen Ertrag; es geht mit Null auf. Ich wollte dann das Bessere in ihm wach werden lassen, das Strebsame, das Heimatliche, das Gefühl persönlicher Verantwortung, das ein Norddeutscher nicht los wird, selbst wenn er sich dem Teufel verschreibt. Ich wollte ihm dann in der Heimat eine Stelle geben, wie ich sie gern hätte, nämlich als ein freier Mann auf freiem, wenn auch beschränktem Erbe, in seinem kleinen Kreise Gutes zu wirken, nach freier Herzenslust, seinem Trieb und seinen Gaben lebend, die er in sich entdeckt hat. Er sollte mit Walter von der Vogelweide singen und froh sein: Ich han min Lehen, al die Werlt, ich han min Lehen. Dennoch sollte er nicht ganz glücklich sein, und sein Leben sollte nicht ohne Not vergehen, wie kein Leben ohne Last und Leid ist, und drechselt einer 90 Jahre an seinem Glück; sondern er sollte — milde ausgedrückt — seine Fehler,

seine Mühe, doch auch seine Hoffnung bis an sein Ende behalten, wie es mir auch geht und gehen wird. So entstand die Figur von Heim Heiderieter.

An diese Idee trat ich nun heran mit den Hilfsmitteln, welche mir gegeben sind, nämlich mit der Bildung, die ich mir erworben hatte, mit der Phantasie, die mir eigen, mit der Lebenserfahrung, die ich als Mensch und Dorfpastor gemacht habe. Die Idee ist das Eisen. Heiße und fröhliche Lust, aus dem Eisen ein fein Gerät zu machen, ist das lustig aufflackernde Feuer. Die Dinge, die ich vorhin genannt habe, Bildung, Erfahrung, Geist, Weltanschauung, diese sind die Hämmer, mit denen man auf das Eisen schlägt. Und die Heimat ist die Werkstatt.

Die Heimat! Es ist ganz natürlich, daß man die Erscheinungen und Gesichte auf der heimatlichen Erde hat. Da, wo man täglich geht und steht, in den Häusern, auf den Stegen und in der Landschaft, da sieht man sie. Ich kann mir nicht denken, daß ich je einen Roman schreiben könnte, der in Süddeutschland spielte oder in Berlin. Also die Heimat ist der Schauplatz. Man darf das Wesen der Heimat nicht ändern. Das wäre ja auch ein wunderliches Unterfangen. Aber man darf von der Heimat sich das Gebiet auswählen, das einem das liebste ist, und man darf die Dörfer und natürlichen Linien des Heimatlandes, wenn es die Handlung verlangt, zusammen- oder auseinanderziehen.

Von meinem Heimatdorf aus, das in flacher Marsch liegt, machten wir als Kinder Ausflüge, entweder nach der Geest hinauf, welche eine bedeutende ebene Heidefläche, ein kleines Dorf hinter alten Dünen und einen bescheidenen Wald den neugierigen Augen der Marschkinder bot, oder noch auf dem Strande der Dithmarscher Bucht, wo die unendliche Weite des Meeres das Herz des Kindes mit Staunen und Bangen erfüllte. Das ist der Schauplatz der Jugend, und das ist der Schauplatz des Romans geworden. Dazu kam, daß ich vor einigen Jahren Gelegenheit hatte, mehrere Male mit Pferden über das weite Watt nach der Insel Trieschen zu kommen, die, der Dithmarscher Bucht weit vorgelagert, in der Richtung nach Helgoland zu, am Rande des Watts entstanden ist. Die Insel machte, wegen ihrer großen, wüsten Natur,

einen tiefen Eindruck auf mich. Das ist das Eiland, das ich im Roman dargestellt habe, wie ich es mit meinen Augen gesehen habe. Also, zusammengefaßt: die altbekannte, vertraute Heimat wurde zum Schauplatz des Romans gemacht.

Eigentümlich ist es — es hat fast etwas Lächerliches, es andern Leuten zu erzählen, wie das Werk anhebt zu entstehen. Ich habe einmal von einer Dame, die dabei gewesen ist, gehört, daß Theodor Storm und Paul Heyse eines Abends in Hademarschen von Ideen gesprochen hatten, ob diese geeignet wäre, und warum nicht jene brauchbar wäre, und Hermann Heilberg hat mir einmal erzählt, daß Theodor Storm ihm gegenüber über den Mangel an Ideen zuweilen lebhaft geklagt hätte. Diese beiden Novellendichter gingen also von Ideen aus. Eine Idee ergriff sie.

Wenn ich nun von mir reden darf, ich erlebe es anders. Ich gehe eines Tages über die Heide — einerlei, ob wirklich oder in Gedanken — ein trüber Tag, Regen und Westwind, in der Ferne Gehöfte und Nebel. Oder ich gehe — meistens wieder im Regen und bei bewölktem Himmel, wie wir ihn ja so häufig haben — den Deich entlang, der unsere Gemeinde gegen die See schützt; dann kommt es: es erscheinen wie in der Ferne, in dieser Landschaft, die Gestalten von Männern und Frauen, erst einzeln, dann mehrere, undeutlich, in Nebel zurücktretend und wieder hervorkommend. Sie haben Gesichter ohne Bewegung und Ausdruck. Der Gang ist schwer, als hätten sie alte rostige Eisenschienen an den Beinen. Sie sehen aus, wie Adam ausgesehen haben mag, als der liebe Gott ihn im Rohguß fertig hatte und eine Pause machte. Und dennoch kann man von diesen Erscheinungen, die da so gleichgültig und faul im Nebel gehen, die Augen und Gedanken nicht abwenden. Sie haben etwas an sich, als sagten sie: „Sieh uns näher an, du wirst sehen, wie interessant wir sind. In uns ist eine ganze Welt. Mach du uns fertig!“ Je länger man dann hinsieht: immer wieder, durch ein halbes Jahr oder ein ganzes, immer deutlicher werden sie, man erkennt die Augen, dann ihren wechselnden Ausdruck. Die Bewegungen werden leichter, die Gestalten kommen näher, sie gehen neben einem auf allen Wegen. Sie erzählen immer deutlicher und klarer von all dem, was sie erlebt, gedacht,

erfahren haben. Die Gestalten werden immer mehr Persönlichkeiten. Man verkehrt die ganzen Tage mit ihnen, und sie stehen, bis der Schlaf kommt, neben dem Bett. Ja, es ist nicht unmöglich, daß sie auch noch im Schlaf zu uns reden.

Am allermeisten bin ich gefragt worden, ob vorher so etwas wie ein Plan oder ein Gerippe des ganzen Romans fertiggestellt wird. Es ist nach dem eben Gesagten klar, daß man zuerst Erscheinungen, Gesichte gehabt haben muß. Darnach, wenn sich bestimmte Persönlichkeiten, so deutlich wie leibhaftig, und mit einem so interessanten Wesen und Leben, daß es erzählenswert ist, vorgestellt haben: dann mögen wir immer daran denken, einen Plan zu entwerfen. Man braucht ihn aber kaum niederzuschreiben. Man hat auch nicht recht Zeit und Ruhe dazu. Man hat den brennenden Eifer, andern zu erzählen, was man gesehen hat.

Wenn ich Geld und Zeit genug hätte, eine Reise zu machen, dann würde ich alles andere beiseite liegen lassen und würde nach Jowa reisen und die Dithmarscher besuchen, die dort in großer Menge wohnen, und wenn ich mich überzeugt hätte, wie es Hans Muhl und Peter Bargenquast und Christian Reese geht, wie sie hausen, dann würde ich wieder alles beiseite liegen lassen, und, in Dithmarschen wieder angekommen, würde ich die Eltern und die Schwestern und die Gefreundeten der Ausgewanderten zusammenrufen und würde mit leuchtenden Augen sagen und mit ein wenig Wichtigkeit: Hört zu, was ich dort gesehen habe, hört zu! Und ohne lange einen Plan zu machen, würde ich erzählen, was ich mit meinen Augen gesehen habe, nur darauf sehend, daß ich es wahr und so recht anschaulich und mit Behagen erzählte. So geht es mir und ich denke auch andern: Wir erzählen, was wir gesehen haben. Und wir erzählen es gern: Hört zu, hört zu!

Im übrigen würde es auch wenig nützen, einen ausführlichen Plan zu machen. Das Leben der Leute vergeht eben genau so, wie ihr Charakter, ihre Verhältnisse und vor allem ihr Zusammentreffen und Zusammengehen mit anderen Leuten es gestattet. Man sitzt dabei und muß es gehen lassen. Man ist nur Beisitzer, nicht Richter. Richter ist Gott, und das Gericht liegt nur halb auf dieser Seite, zur andern in jenem

Land, das wir nicht kennen, dahin wir auf der Reise sind. Würde man einen ausführlichen Plan machen, man würde ihn bald verlassen müssen, das Schicksal würde ihn beiseite setzen und seinen eigenen wunderlichen Weg gehen.

Man fängt also an zu erzählen, was man gesehen hat. Man schreibt das nieder; natürlich ganz mechanisch, roh, große Buchstaben, ausgestrichen, wieder hineingeschrieben. So eine Manuskriptseite sieht sehr bunt aus, doch glaube ich, nicht häßlich. Man sieht ihr an, daß der Schreiber mit seinem Geist irgendwo anders war, nur nicht beim Schönschreiben. Es liegt aber doch etwas von der Freude des Erzählers auf dem Papier und von der Wärme der Seele dessen, der die Buchstaben malte.

Man kann nicht alles gebrauchen, was die Erscheinungen erzählen. Es ist viel mehr da, als man braucht. Man muß dann zu den Erscheinungen am Schreibtisch sagen: „Das nicht! Anderes!" Oder sie erzählen zu rasch; dann muß man sagen: „Warte, ich kann nicht mitkommen." Oder: „Vergiß dein Wort nicht: ich muß mir eine andere Feder nehmen." Man ist bei dieser Unterhaltung, so sich zwischen dem Protokollführer und dem Delinquenten des Menschenschicksals vollzieht, nicht durchaus höflich. Man sagt einander die Wahrheit. Die Unterhaltung bleibt freilich in leidlich guten Formen; doch werden die Frauen des Hauses zuweilen durch laute Ausrufe erschreckt, die bis in ihr Revier dringen. Diese Ausrufe sind meist plattdeutsch, denn sowohl der Autor, wie seine Gesellschaft sprechen fast immer plattdeutsch. Das Hochdeutsche ist ihnen beiden eine fremde angelernte Sprache.

Aber das sind erst die Anfänge. Ich hause in meinem Pastorat[22]) in einem großen Zimmer, Boden nicht allzu hoch, schwere Balken scheinen von oben her schwer aufzuliegen, als pressen sie die Luft zusammen und machen sie schwerer. Niedrige Türen mit altem Schnörkelwerk, in der Mitte ein großer Tisch, rund herum Altväter Hausrat. In dem Zimmer wird es immer lebendiger. Ich klage Heim Heiderieter an, daß er Leute in die Stube brachte, die ich nicht gebeten hatte,

---

[22]) Frenssen hat inzwischen auf seine Pfarrstelle verzichtet und sich auf ein Landgut zurückgezogen.

darunter solche, die mir nicht sympathisch waren. Aber es ist seine Weise, ich konnte es nicht hindern. Ich erinnere mich noch, wie dieser Mann, der Heiderieter, den Hinnerk Elsen in die Stube brachte, einen Menschen, der seiner und meiner Natur zuwider ist, einen Menschen, vertrocknet und hart wie Sohlenleder, über den wir oft genug bitterböse gewesen sind. Aber er war nun einmal nicht wählerisch in seinem Umgang — im Gegenteil; er hatte eine besondere Neigung, gerade immer wieder mit den Leuten anzubinden, an denen er sich gründlich ärgern konnte. Also: wenn er diese Neigung hatte, konnte ich es nicht ändern, wenn er solche Menschen an den Schreibtisch schleppte und sehr interessant und eifrig und mit strahlenden Augen dabei saß, wenn sie mir ihre Gedanken erzählten, so gut sie konnten. Sie benahmen sich, jeder nach seiner Weise. Wie sollten sie anders? Jeder bleibt in seiner Haut, in die er genäht ist. Hinnerk Elsen bleibt dickköpfig, kurz angebunden, stolz. Antje Witt, die Halbirre, wird durch das kleine Ereignis aufgeregt: Dann überschlagen sich ihre Worte, ihre Arme jagen zwischen den Worten umher, wie in einer Hammelherde, und können sie nicht halten, ihre Augen haben einen unstäten Glanz. Dann ist es schlimm, wenn einer aus der Gemeinde in die Stube tritt und zuerst vom Wetter redet — das tun wir da nämlich alle — (ich habe es heute abend nicht getan, weil es hier nicht Sitte ist, wie ich höre) und dann den Geburtsschein seiner Großmutter haben will und weder weiß, wann sie geboren ist, noch wie sie heißt, und ich weiß es auch nicht.

Am schlimmsten geht es her, wenn es zu großen erschütternden Ereignissen kommt. Dann treten alle anderen zurück und sehen mit großen Augen auf den, der in der schwersten Stunde, im sauersten Kampf seines Lebens steht. Das waren böse, quälige Stunden, als Franz Strandinger mit seinem Onkel gegen die Brandung von Flackelholm in den Tod fuhren, und als Maria Land am Wehl kniete. Ich erinnere mich, daß ich in der Stunde immer an dem Tisch vorbei hin und her ging, weil sie da an der Schwelle der Tür lag und mit der Welt, die zu hart für sie war, den letzten Kampf kämpfte, in dem sie unterlag. Man möchte dann gern helfen; aber man ist machtlos, ganz und gar. Man ist ein

armseliger Zuschauer. Man darf nicht einmal ein einzig Wörtlein dazwischen reden. Denn man ist stumm. Ein stummer Protokollführer ist man. Und man führt das Protokoll um so besser, je kälter und ruhiger Blut man sich in solcher Stunde zu bewahren weiß. Einer, der eine Feuersbrunst mit kaltem Herzen ansieht, sieht mehr, als der, dessen Haus und Pferde in Rauch und Feuer stehen. Ich muß gestehen, daß es mir nicht gelingen wird, kaltes Herz zu bewahren. Es wird ja von den Freunden nicht geglaubt, obwohl es nicht unwahrscheinlich ist, was der Freund von Maria Land behauptet, daß er wegen ihres jammervollen Endes an den Schläfen allzu früh das erste graue Haar bekommen hat.

Wenn dann so in vielen stillen, fleißigen, heißen Stunden die erste Niederschrift gemacht, mit fliegender Feder, während dann und wann neue Gedanken für die zweite Niederschrift nebenbei notiert werden, dann geht es an diese zweite Niederschrift, welche etwa um ein Drittel umfangreicher wird. Da werden die Szenen ausgemalt, Übergänge angebracht, vielleicht noch ganz neue Kapitel eingefügt. Das ganze wird ruhiger, deutlicher, epischer. Endlich wird eine dritte Niederschrift gemacht, welche keine Reinschrift ist; dann noch immer wird geändert, namentlich vieles ausgestrichen. Aber es genügt, daß der Verleger zufrieden ist und, nachdem er das Paket zugeschickt bekam, nach wenigen Tagen schreibt: Zum Verlag nicht abgeneigt; bitte Bedingungen stellen.

Dann . . . ja dann heißt es: Wenn das Werk vollendet ist, tut der Autor einen Freudensprung. Er nimmt sich vor: sobald nicht wieder einen Roman zu schreiben. Er will eine Reise machen und seine Frau beschenken. Wenn das Honorar und die Freiexemplare angekommen sind, freut er sich über den guten Verleger, den er gefunden hat, und hält eine Lobrede auf ihn. Danach geht er seinen Berufsarbeiten nach, in der festen Überzeugung, daß das Romanschreiben hinter ihm liegt: ein überwundener Lebensabschnitt, wie Radfahren, Pfeiferauchen, Tanzen und dergleichen. Er ist nun ein normaler Mensch und wird es auch bleiben, ein Pastor wie die anderen. Er fängt an, Holz zu hacken, und die Ehefrau wundert sich, daß er Interesse am Garten zeigt und von großen Arbeiten spricht, die er da ausführen will. Da . . .

während er eines Tages bei Westwind und Wolkenhimmel den Deich entlang geht . . . was ist das da im Nebel? . . . wieder so ein hölzerner Patron, so ein richtiger Nußknacker, und behauptet, ein interessanter Kerl zu sein, und allmählich . . ., widerwillig erst fängt man an, es zu glauben . . . Und dann übersieht man noch rasch, wieviel Taufen in Aussicht sind — das kann ich nämlich von meiner Wurt aus übersehen — und was der Vater Probst in der Kreisstadt für Berichte erwartet, und dann: „Komm her, du Holzmann und Eisenträger, erzähle mir von deiner Liebe und deinem Zorn."

So weit Gustav Frenssen. Später hat er sich noch weiter über seine Schaffensweise geäußert und dabei betont, daß er vieler Leute Hilfe gebraucht habe. Er habe nicht bloß allerlei Gedrucktes, sondern auch mancherlei persönliche Berichte verwertet. „Ich habe weiter keinen Stolz — es ist ja alles angeboren, nichts eigenes Verdienst — als daß ich meine Augen und Ohren tüchtig gebraucht habe." [23])

Ida Boy-Ed hat sich auch über ihr literarisches Schaffen geäußert und dabei darauf hingewiesen, daß so sehr auch ein Dichter eine Geschichte frei erfindet und jedes Arbeiten nach Modellen vermeidet, doch leicht der Fall eintreten kann, daß man bestimmte Personen und Verhältnisse in der Erzählung wiederzuerkennen glaubt! So berichtet sie: „Ich wollte einmal einige Charaktere, die mich leidenschaftlich interessierten, schildern, sie in ihrer Wirkung aufeinander zeigen und ihrer, durch diese Wirkung bedingten Entwicklung nachgehen. Um auf das sorgsamste zu verhüllen, welche „Modelle" mir dabei vorgeschwebt hatten — sie konnten der Lage der Dinge nach einem engeren Kreise von Bekannten sonst wohl erkenntlich werden, und ich hatte mich selbst auch ein wenig bei dieser Gelegenheit porträtiert — erfand ich ganz besondere Umstände: Ich stellte einen seltsamen verwandschaftlichen Zusammenhang unter den Handelnden her, baute sorgsam ungewöhnliche Konflikte auf, gab allen Personen rare Namen und hatte immer die Furcht, zu „konstruiert" zu wirken mit meinen Erfindungen. Aber als der

[23]) Wie „Peter Moor" entstanden ist. G. Grotes Weihnachtsalmanach. Berlin 1909, S. 3.

betreffende Roman dann erschien, bekam ich eines Tages aus Süddeutschland einen sehr höflichen Brief von einem Herrn aus der ersten Gesellschaft. Der Schreiber sagte mir, daß er mich stets mit Vergnügen und Verehrung gelesen habe, mir vielerlei Anregung und Belehrung verdanke, auch stets das Gefühl gehabt habe, daß ich viel Takt besitzen müsse; aber um so erstaunter sei er nun, daß er sähe, ich bringe seine ganzen Familiengeschichten mit seinem Roman und seinem Beruf unvertuscht und auf das indiskreteste in die Öffentlichkeit; er bäte dringend um Mitteilung, wem ich das Material verdanke. Auf Ehre und Gewissen konnte ich antworten: ich habe keine Quelle gehabt als allein meine Phantasie.

In einem meiner Romane kommt ein Bataillonskommandeur vor, ein Infanterieoffizier, der an beschränktem Horizont, ungebildeten Vorurteilen, kommißhafter Anmaßung in erheblichem Maße leidet. Ich hatte eine ganz bestimmte Persönlichkeit dabei im Auge gehabt, also einmal durchaus nach dem Modell geschaffen. Aus fünf verschiedenen Garnisonstädten bekam ich teils von Männer-, teils von Frauenhand, anonyme Dankbriefe dafür, daß ich dem Major X. einmal gründlich sein Porträt vorgehalten habe. Ich bezweifle aber nicht, daß jenes Modell, wenn es den Roman gelesen haben sollte, sich keineswegs getroffen gefühlt hätte. Denn dies ist bei der Modellschnüffelei das allerputzigste: die wirklichen Originale erkennen sich nicht.

Aber ich wiederhole es: nur in sehr seltenen Fällen zeichne ich eine Gestalt gerade so nach, wie sie das Leben vor mich hinstellt, und selbst dann tut man, mehr wohl noch, als einem bewußt ist, neue Züge dazu. Ja, die Notwendigkeit zu verändern ergibt sich fast immer aus der Handlung. Gesetzt den Fall, ich wollte meinen Vetter X., meine Nachbarin Y. oder meinen Freund Z. genau abkonterfeien; es wäre einfach unmöglich, denn im Roman ständen sie ja in andern Lebensbedingungen und Seelenkämpfen als in ihrer Wirklichkeit; man muß die Charaktere sich aber nach den Bedingungen ihrer Umwelt und nach ihren Erlebnissen entwickeln lassen, und dadurch bekommt dann ein Modell unversehens viele andere Linien, und die Gestalt hat aufgehört, mit dem Modell identisch zu sein.

Für mich wird die Modellsucherei der Leser noch beschwerlicher und bedrängender als für Autoren, die im unübersichtlichen durcheinander wühlenden Gedränge der Weltstadt wohnen. Ich lebe in der Hansestadt selbst, mit deren Rahmen ich gern meine Geschichten umschließe. Und nun denken natürlich die Leser, weil der Rahmen der Wirklichkeit entspricht und alle Linien und Farben von ihr nimmt, daß auch die Figuren des Bildes und ihre Erlebnisse Kopien seien. Die Torheit solcher Vorstellung erhellt schon aus den vorher erwähnten psychologischen Notwendigkeiten des Umgestaltens. Es kommt aber noch etwas anderes dazu. So wenig wie ein Maler einen Baum oder einen Menschen zeichnen kann, wenn er ganz dicht davor steht (denn rechte Standferne muß er haben), so wenig könnte ich die Menschen und die Geschehnisse benutzen, zwischen denen ich lebe — ich hätte keine Standferne zu ihnen. Wenn ich gelegentlich an ganz bestimmte Persönlichkeiten, sie nachschaffend, denke, so sind es fast immer Erscheinungen, von denen Zeit und Leben mich längst räumlich weit entfernt haben.

Aber ich erfinde mir Menschen, die auf diesem meinem Heimatboden erwachsen sein könnten, die in ihm wurzeln, ihre Lebenssäfte aus ihm ziehen, die echt wirken, weil sie von echter hanseatischer oder niedersächsischer Art sind. Und auch ihr Tun und Lassen muß sich aus ihrer Art logisch entwickeln. Manchmal redet man mich darauf an, ob ich an bestimmte Menschen und gewisse Vorkommnisse in der Vaterstadt gedacht habe. Ich empfinde solche Fragen geradezu als lästige Unterstellungen, als Beeinträchtigung des Schaffens. Ich hatte die Freude des freien Fabulierens genossen, und das ist im Grunde eine königliche Freude, denn sie gibt ein Herrenrecht über alles, was da ist. Und dann spürt man: der Philister glaubt nicht daran und reckt und deutelt und dehnt die Geschichte, bis sie auf irgendwen und irgendwas paßt.

Die Naivität, mit der das Publikum unserer Arbeit gegenübersteht, erscheint mir oft unfaßlich. Aus törichten Fragen und Bemerkungen habe ich schon zahllose Male den Schluß ziehen müssen, daß man annimmt, so ein Roman werde von jemand, der nun einmal das Talent hat, einfach aus dem Ärmel geschüttelt. Ein Strom wird von vielen, oft tief ver-

borgenen Quellen gespeist. Und gerade so ist es auch mit einer umfangreichen, schriftstellerischen Schöpfung. Ein Roman würde ein schiefes Monstrum ohne Leben und Fülle, wenn nicht seine Handlung in glaubhaften Verhältnissen sich abspänne; für den Hintergrund und die Umwelt solcher Handlung ist es immer erforderlich, daß der Autor das betreffende Gebiet genau kennt. Das erfordert eine Unsumme von Welterfahrung und Studium der allerverschiedensten Materien. Das Gedächtnis des Autors wird, während er einen Roman schreibt, monatelang in der unerhörtesten Weise angespannt. Man soll sich immer die vielen Gestalten, ihre Charaktere, ihre Schicksale ganz lebendig vor Augen halten, um auch die geringste Episodenfigur nicht etwa mit einem falschen Zuge zu entstellen. Alles, was die Personen denken, sprechen, tun sollen, muß man fortwährend im Kopfe haben; man darf keinen Augenblick die Übersicht über das Ganze verlieren. Was mich betrifft, so kommt mir in solcher Arbeitszeit beinahe völlig der Schlaf abhanden, aus Angst, daß meinem Gedächtnis etwas entgleiten könnte, und oft genug arbeitet das Gehirn im Halbschlafe noch weiter. Ich ergebe mich der Einsiedelei, während ich mich von einer großen Arbeit zu ihrem Sklaven gemacht fühle; aber ganz einsperren kann man sich nicht. Und so führt man dann ein Doppelleben: das eigene und das des Romans.

Ein Talent, das nicht sorgsam, mit nie ermüdendem Fleiß, mit der steten Angst vor Unzulänglichkeit, durchgebildet wird, kann solche Arbeit nicht leisten."[24])

In Frankreich kommt es häufiger vor als in Deutschland, daß zwei Schriftsteller zusammen einen Roman schreiben, wie ja auch dort die Mitarbeit bei Theaterstücken schon fast zu einer Regel geworden ist. Ein deutscher Verleger hatte die Idee, 12 bekannte Schriftsteller einen Roman ohne vorherigen Plan schreiben zu lassen[25]) und zwar in der Weise,

---

[24]) Aus meiner Werkstatt. Die Welt der Frau. (Gartenlaube.) 1910. Nr. 1. S. 1—3.

[25]) Der Roman der XII von Hermann Bahr, Otto Julius Bierbaum, Otto Ernst, Herbert Eulenberg, Hanns Heinz Ewers, Gustav Falke, Georg Hirschfeld, Felix Hollaender, Gustav Meyrink, Gabriele Reuter, Olga Wohlbrück, Ernst v. Wolzogen. Berlin, Konrad W. Mecklenburg, vormals Richter'scher Verlag, 1909.

daß der eine das 1. Kapitel verfaßte und es dem zweiten sandte, der dann das 2. Kapitel hinzufügte, diese beiden Kapitel einem andern sandte, der das dritte hinzudichtete usw. Daß dabei nichts Gescheites herauskommen konnte, war von vornherein zu erwarten, und der Roman hat denn auch bei der Kritik wie beim Publikum eine kühle Ablehnung erfahren, da ein Roman doch eigentlich keine Spielerei sein soll.[26])

Als Gegensatz zu dem frei arbeitenden Romandichter sei hier noch auf die Fabrikanten der elenden Kolportageromane hingewiesen. Adam Müller-Guttenbrunn hat in seinem Buch „Im Jahrhundert Grillparzers" eine Schilderung von einem Fabrikanten dieser schlimmen Sorte entworfen. Der Verfasser erzählt, wie er einst einen jungen Kolportageromandichter kennen gelernt hat, der ihm manches von seinen Handwerksgeheimnissen anvertraute. „Ich war," so heißt es in dem Selbstbekenntnis, „als ganz junger Mensch Gemeindeschreiber und Theaterrezensent in einer kleinen Stadt und schrieb damals Tragödien. Eine von diesen wurde sogar aufgeführt und beklatscht. Da hieß es von allen Seiten: Du mußt nach Wien! Nur dort kann etwas aus Dir werden!" So ging der junge Schriftsteller nach Wien, wo nun bald sein Elend beginnt. Da es ihm auf dramaturgischem Gebiet nicht glückt, verschreibt er, nur um sein und seiner Angehörigen armes Leben zu fristen,

---

[26]) Das hier erwähnte Beispiel, die einzelnen Kapitel eines Romans von verschiedenen Verfassern schreiben zu lassen, hat in Schweden Nachahmung gefunden. Stockholms Dagblad brachte 1911 einen „Roman der Fünf" und redete davon irrtümlich als von etwas ganz Neuem. Die fünf Schriftsteller (Gustaf Janson, Frau Stjernstedt-Nordström, Ludwig Nordström, Sigfrid Siwertz und Gustaf Ullman) hatten sich die Arbeit so geteilt, daß zwei je drei und drei je zwei von den zwölf Kapiteln des Romans geschrieben haben. Eine Besonderheit ist die, daß jeder der fünf aus eigenen Novellen und Romanen Gestalten entnommen hat, und sie in der gemeinsamen Stilübung auftreten läßt. So lieferten Siwertz und Janson je drei Personen, Ullman und Nordström je zwei, Frau Stjernstedt eine. Diese sechs entliehenen Figuren bewegen sich um den eigentlichen Helden, der so den Vorzug hat, die einzige Neuschöpfung zu sein. Mit dieser Spielerei war ein Preisausschreiben verbunden: die Leser sollten die Verfasser der einzelnen Kapitel erraten, und der glücklichste Rater erhielt sämtliche Werke der Fünf!

seine Seele einem Verleger derartiger Schauerromane — immer noch in der Hoffnung, in bessere Verhältnisse zu kommen und sich dann als wirklicher Dichter zu betätigen. In je fünf Jahren liefert er immer tausend Bogen für seine Brotherren, deren einer ihn auf offener Karte frivol seinen „Sklaven" nennt, und einen Roman, dessen Fortsetzung nicht rechtzeitig einläuft, kurzer Hand von irgend jemand anderem, etwa von seinem Ladenjungen, vollenden läßt. An drei Romanen zugleich sitzt dieser Ärmste der Armen; für den Bogen erhält er im besten Fall fünf Gulden, die freilich ihm sofort ausbezahlt werden müssen, sobald das betreffende Manuskript abgeliefert und der Druckerei übergeben ist, wo es dann wohl noch einem Vergröberungsprozeß unterworfen wird; denn in dem, was Effekt macht, kennt sich der Verleger aus; dieser selbst ist es oftmals, der den Reklametitel erfindet und dann irgend wen in Lohn nimmt, um das dazu gehörige Machwerk herzustellen. Im übrigen herrscht nichts weniger als Vertrauen und Achtung zwischen dem Unternehmer und seinem geistigen Sklaven. „Ich verachte ihn," erzählt unser Gewährsmann, „und er mißachtet mich; er grüßt mich, den Verfasser des Romans, kaum, aber er zerfließt in Höflichkeit vor jedem Kolporteur, der diesen Roman verbreitet." Bei alledem, erzählt Müller-Guttebrunn, habe dieser Bedauernswerte einen gewissen Idealismus bewahrt, der ihn wenigstens davon abgehalten habe, seiner Phantasie in dem Ausklügeln von immer neuen Verbrechen und Niederträchtigkeiten allzu sehr die Zügel schießen zu lassen; so seien die Erzeugnisse seiner Feder in dieser verwerflichen Gattung immer noch die leidlichsten gewesen.

2. Französische Schriftsteller.

Wenden wir uns nunmehr den französischen Schriftstellern zu.[27]) Auch hier müssen wir uns naturgemäß auf eine Auswahl beschränken.

---

[27]) A. Albalat: Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains. Paris, A. Colin.

J. J. Rousseau gesteht in seinen „Bekenntnissen", wie mühsam ihm das Schreiben gewesen und wie oft er seine „Nouvelle Héloïse" verbesserte und umarbeitete.[28])

Victor Hugo dichtete schnell, aber er machte nachträglich viele Korrekturen. Er hatte sich eigenes Papier anfertigen lassen, und zwar große grobfetzige Blätter. Er machte sich trotz seiner üppigen Phantasie die Arbeit durchaus nicht leicht. Wir können dies noch jetzt an seinen Manuskripten erkennen. Ihr Aussehen kennzeichnet den ungeheuren Fleiß, den Hugo auf seine Dichtungen verwendet hat, wie er sich nie genugtun konnte, bis er die rechte Form gefunden zu haben glaubte. Zahlreiche Randbemerkungen und Notizen auf der Rückseite der Blätter, sowie auf angefügten Blättern lassen die Entstehung und den allmählichen Fortschritt der Arbeit in Komposition und Stil erkennen. Man kann verfolgen, wie ein Bild im Kopfe des Dichters entsteht, wie es sich befestigt und weiter entwickelt, wie die Idee sich erweitert oder verdichtet, wie sie sich abklärt, bis sie zu ihrem bestimmten Ausdruck gelangt. Victor Hugo hatte die Gewohnheit, alle seine Einfälle sofort zu notieren auf Blätter, die ihm eben unter die Hände fielen. Sogar nachts schrieb er auf, was ihm einfiel, und morgens hob er rings um sein Bett die zerstreuten Blätter auf, die er in seiner Manuskript-Kiste aufbewahrte.[29])

Balzac arbeitete sehr schnell; die große Zahl seiner Romane, Erzählungen und anderen Werke legt davon Zeugnis ab. Den ersten Band der „Physiologie du mariage" stellte er in 70 Tagen fertig, den „Colonel Chabert" in zwei Monaten, „Louis Lambert" in sieben Wochen, den „Médecin de campagne" in acht Monaten, „Eugénie Grandet", dieses Meisterwerk, sogar in drei Monaten. Am schnellsten schrieb er „César Birotteau", und zwar in zwanzig Tagen. Von 1827 bis 1848 lieferte er neunzig Werke mit 10 816 Seiten in kompressem

---

[28]) Wie er diesen Roman schrieb, erzählt er selbst im 9. Buch seiner „Bekenntnisse". Vergl. auch Erich Schmidt: Richardson, Rousseau und Goethe. — Jules Lemaître: Jean-Jacques Rousseau. Calmann-Lévy, 1909. S. 178—212.

[29]) Paul Chenay: Victor Hugo à Guernesey. Revue Hebdomadaire. 11. année (1902) Nr. 12, p. 401 s. Über das Aussehen der Manuskripte Hugos vgl. in derselben Nummer Louis Feuquières: L'écriture des manuscrits de Victor Hugo, p. 450—459.

Druck und außerdem zahlreiche Artikel in Zeitungen und Zeitschriften. Meist verpflichtete er sich den Verlegern gegenüber, mehr Manuskript zu liefern als er tatsächlich schreiben konnte; er blieb deshalb häufig im Rückstand, wurde dabei mit dem Korrigieren niemals fertig und war der Schrecken aller Buchdrucker. Balzac dichtete nicht nur, er lebte auch das Leben seiner Gestalten, und zwar so intensiv, daß er darüber manchmal die Wirklichkeit vergaß. Sie standen so lebhaft vor ihm, daß er von ihnen sprach wie von wirklichen Menschen. Wenn er nach einem der in seinen Romanen erwähnten Orte reiste, sagte er: „Ich reise nach Alençon, wo Fräulein Cormon lebt, nach Grenoble, wo Doktor Bénassis wohnt." Er teilte seiner Schwester in einem seiner Briefe Neuigkeiten aus seiner erdichteten Welt mit: „Weißt Du, mit wem Felix de Vandenesse sich verheiratet? Mit einem Fräulein de Granville. Das ist eine gute Partie, denn die Granvilles sind reich, trotz des Geldes, das Fräulein de Bellefeuille die Familie gekostet hat." Als ihm eines Tages Jules Sandeau von seiner kranken Schwester sprach, unterbrach er ihn, nachdem er ihm eine zeitlang zugehört hatte, mit den Worten: „Ja, das ist alles recht gut, lieber Freund, aber kehren wir zur Wirklichkeit zurück und sprechen wir von Eugénie Grandet."

Flaubert machte stets eingehende Studien für alles, was er schrieb. Er besuchte die Gegenden, die er beschrieb, und wanderte so lange umher, bis er eine Stelle gefunden, die ihm den erwünschten Eindruck machte. Bevor er „Salammbo" und „Die Versuchung des hl. Antonius" schrieb, reiste er nach Afrika und in den Orient.[30]) Er schreckte nicht davor zurück, 20 oder 30 Bände zu lesen, wenn er sich über einen Gegenstand informieren wollte, dem er vielleicht nur ein paar Seiten zu widmen gedachte. So kommt es, daß er nur ein paar Bände hinterlassen hat, zumal er auch seinen Stil mit der peinlichsten Sorgfalt pflegte. Er arbeitete wie ein Galeerensträfling an seiner „Salammbo". Die Vorarbeiten brachten ihn fast zur Verzweiflung, und in dieser Stimmung schrieb er an eine be-

[30]) Über die Art und Weise, wie Flaubert in den beiden Werken die afrikanischen Landschaften beschrieben hat, vgl. Louis Bertrand: Flaubert et l'Afrique. La Revue de Paris. 7. année (1900), Nr. 7, p. 599—624.

freundete Dame: „Es ist leichter, ein Millionär zu werden und in Venedig einen Palast voll von Kunstwerken zu besitzen, als eine gute Seite zu schreiben und mit sich zufrieden zu sein. Ich habe vor zwei Monaten einen antiken Roman begonnen und eben das erste Kapitel beendet; nun, ich finde kein gutes Haar an meiner Arbeit, ich verzweifle darüber Tag und Nacht, ohne zu einer Lösung zu kommen. Je mehr Erfahrung ich in meiner Kunst gewinne, desto mehr wird meine Kunst für mich zur Qual; meine Phantasie bleibt dieselbe, und mein Geschmack wird bedeutender. Da steckt das Unglück . . . Aber wir sind vielleicht nur durch unsere Leiden etwas erregt. Es gibt so viele Leute, deren Freude sehr schmutzig und deren Ideal sehr beschränkt ist, daß wir unser Unglück segnen sollten."

Flaubert las sich häufig die einzelnen Sätze seiner Werke selbst laut vor, um jede Härte, jede Wiederholung eines Wortes, selbst in einer Entfernung von 30 oder 40 Zeilen, auch jedes überflüssige Wort, jedes unangenehme Zusammentreffen von Konsonanten oder ähnlichen Wort- und Satzendungen zu beseitigen.

Während Flaubert mehrere Jahre an einem Roman arbeitete, brauchte George Sand kaum einige Monate dazu. Sie schrieb allerdings täglich acht bis zehn Stunden, davon mindestens drei bis vier des Abends, oft sogar bis vier oder fünf Uhr morgens. Wenn sie anfing, einen neuen Roman zu schreiben, nahm sie weiter nichts als ein dickes Heft, Feder und Tinte. Sie machte im voraus keinen Plan, sie arbeitete ohne Notizen und ohne Bücher. Sie hatte nur eine allgemeine Idee, und während des Schreibens entwickelte sich der Charakter in ihrer Vorstellung. Dabei erzählte sie die Ereignisse mit einer Sicherheit, als ob man sie ihr in die Feder diktiert hätte, denn ihre Manuskripte enthalten nur wenig Korrekturen.

George Sand sagte zu Flaubert, der ebenfalls „die Spaltung des Bewußtseins als Arbeitsmethode benutzte", daß, wenn sie dichtete, sie nicht mehr sie selbst wäre, sondern eine andere — eine Veränderung, durch die ihre Phantasie wie durch einen Sturm aufgepeitscht würde. . . .

Alexander Dumas Vater arbeitete mit einer unglaublichen Schnelligkeit, und selbst wenn er 18 Stunden am Schreibtisch gesessen hatte, versagte ihm seine Phantasie noch

nicht. Er schrieb den ganzen Tag bis zum Diner des Abends, und wenn seine Gäste fort waren oder wenn er von einem Essen nach Hause zurückkehrte, arbeitete er gewöhnlich noch zwei Stunden, ehe er sich zu Bett legte. Er sandte seine Manuskripte meist direkt in die Druckerei und verschenkte sie später an Freunde, die ihn darum baten.

Dumas Sohn erklärte in einem Briefe, wie sein Vater zu arbeiten pflegte: „Mein Vater arbeitete von seinem Aufstehen morgens bis zu seiner Hauptmahlzeit am Abend. Das zweite Frühstück um Mittag war nur eine Parenthese. Wenn er diesen Imbiß allein nahm, was übrigens selten war, trug man ihm ein kleines Tischchen mit der Mahlzeit in sein Arbeitszimmer, und er verzehrte mit sehr gutem Appetit alles, was ihm aufgetischt wurde. Dann schob er den Stuhl wieder an seinen Schreibtisch und griff wieder zur Feder. Er trank nur Wasser oder Weißwein mit Selterswasser, keinen Kaffee, keinen Likör und rauchte nicht. Im Laufe des Tages war Limonade sein Getränk. Zuweilen arbeitete er abends, aber nicht sehr spät in die Nacht hinein. Sein Schlaf war vortrefflich. Er mußte schon viele Tage und sogar viele Monate in dieser Weise fortgearbeitet haben, ehe er Müdigkeit empfand. Dann ging er auf die Jagd oder machte eine kleine Reise. Sobald er in eine interessante Stadt kam, sah er sich alle Merkwürdigkeiten an und machte Notizen. Diese Veränderung der Arbeit diente ihm auch als Ruhe. Mehrere Jahre hindurch sah ich ihn nach solcher täglichen unaufhörlichen Arbeit zwei oder drei Tage an starkem Fieber leiden. Er wußte, was es damit auf sich hatte, ließ ein großmächtiges Glas Limonade auf seinen Nachttisch stellen, legte sich zu Bett und schnarchte bald wie eine Dampfmaschine. Von Zeit zu Zeit wachte er auf, nahm einen Schluck Limonade und schlief wieder ein. Nach 48 oder 72 Stunden war der Anfall vorüber. Er stand auf, nahm ein Bad und machte sich wieder an die Arbeit. Er war immer in guter Gesundheit. Vollkommene Ruhe hatte er nur auf der Jagd. Zu Hause sah ich ihn nie ausruhen. Schlaf brauchte er viel. Zuweilen schlief er am Tage, sozusagen auf Kommando, eine Viertelstunde unter lautem Schnarchen. Dann eilte seine Feder wieder über das Papier. Gestrichen wurde nichts, und dabei hatte er immerfort die schönste

Schrift von der Welt. Außer der Arbeit, wenn er bei Fremden daheim oder in der Stadt war, zeigte er die unerschöpflichste gute Laune; von der Tagesarbeit und Anstrengung keine Spur. Gearbeitet wurde überall, auf der Reise, in der ersten besten Herberge und an der ersten besten Tischecke. Er litt lange an einer Eingeweidekrankheit, die ihn bei Nacht unter lebhaften Schmerzen aufweckte. Wenn er sah, daß er nicht wieder einschlafen konnte, las er, und wenn die Schmerzen stärker wurden, ging er im Zimmer auf und ab. Wurden sie unerträglich, so setzte er sich an den Tisch und arbeitete. Das Gehirn konnte bei ihm alles beherrschen. Die Arbeit war sein Heilmittel für allen Ärger und allen Kummer."

Im Gegensatz zu seinem Vater arbeitete Dumas Sohn sehr langsam und unter großen Mühen. Er überlegte zuerst alles wohl und ordnete die Gedanken in seinem Kopfe, bevor er zu schreiben anfing. Er selbst äußerte sich über seine Tätigkeit wie folgt: „Meine Arbeitsgewohnheiten sind ganz andere als die meines Vaters. Da ich gar keine Phantasie habe, so machen bei mir Beobachtung, Nachdenken und Schlußfolgerung alles aus. Ich raste daher zuweilen Monate lang, d. h. ich schreibe nicht, aber ich wende unausgesetzt einen Gegenstand in meinem Kopfe herum, ohne eine Feder in die Hand zu nehmen. An die Arbeit begebe ich mich nicht, bis ich alles gefunden habe. Während dieser geistigen Schwangerschaft brauche ich viel körperliche Bewegung. Ich stehe stets früh auf und arbeite bis Mittag, besonders auf dem Lande. Dann setzte ich mich noch zwei, drei Stunden in der Mitte des Tages an die Arbeit. Die Arbeit unterdrückt bei mir die Eßlust, fördert dagegen den Schlaf. Wenn ich nicht arbeite, schlafe ich weniger gut. Trotzdem ist die Arbeit eine große Anstregung für mich, und ich muß sie zuweilen während ziemlich langer Zeit unterbrechen. Ich bin ebenso mäßig wie mein Vater, trinke keinen Wein, keinen Kaffee, keine Liköre, und rauche keinen Tabak mehr, während ich früher viele Zigaretten rauchte. Mit einem Worte wenig Vergnügen bei vieler Arbeit. Damit ist alles gesagt."

Früher bediente man sich bekanntlich nur der Gänsefedern. Erst 1834 oder 1835 kamen die Stahlfedern auf. Alexander Dumas Sohn behielt aber die Gänsefedern bei.

Er hatte immer ein ganzes Paket auf seinem Bureau. Es war ihm ein Vergnügen, sie auf dem blauen satinierten Papier, das er, wie sein Vater, mit Vorliebe benutzte, „schreien" zu hören. Er schrieb seine Manuskripte selbst mehrmals ab, bis sie seinen Wünschen entsprachen.

Der Romancier Ponson du Terrail hatte eine Phantasie wie Dumas Vater, nur viel fürchterlicher. Da er in seinen Romanen so viel unglaubliche Gestalten vorführte, wußte er oft selbst nicht mehr Bescheid. Deshalb stellte er vor sich auf seinem Tisch ebensoviel kleine kostümierte Figuren auf, als Personen in seinem Romane waren, und sobald er eine derselben hatte sterben lassen, legte er sie in eine Schublade; hatte er sie nur verschwinden lassen, so kam sie in eine andere Schublade. So konnte er unablässig weiter schreiben, ohne immer wieder nachsehen zu müssen, was aus der einen oder anderen Person geworden war.

Emile Richebourg, der namentlich das „Petit Journal" mit Sensationsromanen versah, die später auch in Lieferungen erschienen, soll eine ganze Romanfabrik betrieben haben, indem er notleidende Schriftsteller in seinem Bureau beschäftigte und sie je nach ihrer Veranlagung bald Greuelszenen, bald sentimentale Schilderungen schreiben ließ, die er für seine Romane verwertete.

Emile Zola wählte zuerst das Milieu, nachdem er sich über die Hauptperson klar geworden. Den Charakter der einzelnen Personen notierte er in ihren Einzelheiten. Dann begab er sich einige Wochen oder einige Monate auf den Schauplatz seines Romans, um das Milieu zu studieren. Er machte sich eine Masse Notizen, entwarf Skizzen, Bruchstücke von Gesprächen usw. Ferner fragte er Personen aus den zu schildernden Kreisen und studierte die einschlägige Fachliteratur. Dann nahm er die Ausarbeitung in Angriff. Abgesehen von der Verarbeitung seiner Notizen mußte er noch die Intrige suchen, aber er brauchte dazu nicht viel Phantasie. Da der Charakter seiner „Helden" von vornherein feststand, mußte der eine so, der andere anders handeln. Zola arbeitete weniger als Dichter, sondern vielmehr wie ein Untersuchungsrichter. Oft dauerte es drei oder vier Tage, bis er die Fortsetzung des Fadens fand. Vor der Fertigstellung eines Kapitels entwarf

er den genauen Plan desselben, und dann schrieb er regelmäßig jeden Tag drei Druckseiten.

Er selbst erklärte seine Methode wie folgt: „Ein naturalistischer Romancier will einen Roman aus der Theaterwelt schreiben. Er geht von dieser allgemeinen Idee aus, ohne noch eine Tatsache oder eine Person zu haben. Seine erste Sorge wird die sein, in Notizen alles zu sammeln, was er über diese Welt erfahren kann, die er schildern will. Er hat diesen oder jenen Schauspieler gekannt, irgend einer Szene beigewohnt. Das sind schon Dokumente, sehr gute sogar, die in ihm gereift sind. Dann zieht er ins Feld; er unterhält sich mit Leuten, die in der Materie möglichst erfahren sind, sammelt Ausdrücke, Geschichten, Porträts. Das ist noch nicht alles: er wendet sich auch den geschriebenen Dokumenten zu, liest alles, was ihm von Nutzen sein kann. Dann besucht er die Örtlichkeit, lebt einige Tage in einem Theater, um dort die kleinsten Winkel kennen zu lernen, bringt seine Abende in der Loge einer Schauspielerin zu, atmet ganz die umgebende Luft. Sind die Dokumente vollständig, so wird der Roman sich von selbst aufbauen. Der Romancier braucht nur die Tatsachen logisch zu verteilen. Aus allem, was er gehört hat, wird sich das Drama, die Geschichte entwickeln, deren er bedarf, um das Gerüst seiner Kapitel aufzurichten. Das Interesse beruht nicht darin, daß diese Geschichte sonderbar sei, im Gegenteil, je banaler und je allgemeiner sie ist, desto typischer wird sie. Wirkliche Personen in einem wirklichen Milieu sich bewegen lassen, dem Leser ein Stück des menschlichen Lebens geben — darin beruht der ganze naturalistische Roman."[31])

Zola arbeitete täglich vier Stunden und lieferte jedes Jahr pünktlich einen starken Band. Sobald er seine Studien gemacht, die einzelnen Kapitel ausgearbeitet und miteinander verbunden hatte, sandte er ein Kapitel nach dem andern in die Druckerei, so daß, wenn er das Wort „Ende" schrieb, fast schon das ganze Werk gesetzt war. Er machte dann aber noch viele und bedeutende Korrekturen. Deshalb maß er seinen Originalmanuskripten keinen Wert bei; er legte sie auf den Speicher zu alten Papieren und wertlosen Büchern.

---

[31]) Le roman expérimental. S. 207 f.

Über seine Arbeitsweise berichtet Zola selbst: „Wenn ich ein Buch beginne, habe ich niemals eine Idee von seinem Plan, sondern nur eine ganz allgemeine Idee von dem Thema. Zuerst bereite ich eine Skizze der Geschichte vor. Das tue ich mit der Feder in der Hand, weil die Gedanken mir nur beim Schreiben kommen. Ich kann nicht denken, wenn ich müßig dasitze. Ich schreibe, wie wenn ich zu mir selbst spräche, und diskutiere über die Leute, die Szenen, auch die nebensächlichen Erzeugnisse. Die Skizze ist eine Art geschwätziger Brief, der an mich selbst gerichtet ist. Dann entwerfe ich den Plan des Buches, die Liste der Charaktere und ein sehr sorgfältig ausgearbeitetes Szenarium. Nunmehr wird jeder Charakter im einzelnen studiert, die zu beschreibenden Szenen werden notiert, die nebensächlichen Vorkommnisse herausgearbeitet. Für „La Curée" verbrachte ich z. B. vier Tage, um die beschriebenen Wagen zu studieren und mehrere erste Wagenbauer zu befragen. Für Saccards Hotel brachte ich Stunden außerhalb des Hotels von M. Menier im Parc Monceau zu. Das Treibhaus von Renée wurde nach dem Treibhaus im Jardin des Plantes beschrieben. Für „Le ventre de Paris" besuchte ich immer wieder die Hallen und studierte die technischen Seiten der Frage in langen Listen, die ich schließlich auf der Polizeipräfektur entdeckte. Nächst „La Débâcle" hatte ich vielleicht die meiste Vorarbeit mit „La Faute de l'Abbé Mouret", denn ich mußte dazu Haufen religiöser Bücher lesen und immer wieder Messen in der kleinen Kirche Sainte-Marie in Batignolles besuchen . . ."

Alle hinterlassenen Papiere Zolas wurden von seiner Witwe der Nationalbibliothek in Paris überwiesen, so daß man jetzt an ihrer Hand genau seine Arbeitsmethode feststellen kann. Dieser Arbeit hat sich Henri Massis unterzogen und zwar hat er den Band herausgegriffen, der die Studien zum „Assommoir" enthält. Dieser Sammelband von Notizen umfaßt 233 große Seiten, die sich folgendermaßen zerlegen: 1. Allgemeiner Plan (S. 1—3). 2. Ausführlicher Plan (S. 4 bis 92). 3. Notizen über den Alkoholismus (93—99). 4. Die Quartiere, die Straßen, die Wirtschaften und Tanzlokale, Pläne und Notizen (100—116). 5. Die Personen (117 bis 138). 6. Notizen aus „Le Sublime" von Denis Poulot und

Argot-Wörter desselben (139—155). 7. Skizze (156—174). 8. Notizen über die Waschanstalten, Wäscherinnen, Zinnarbeiter, Kettenmacher (175—191). 9. Verschiedene Anmerkungen, Zeitungsausschnitte (192—220).

Bemerkenswert ist, daß von den Notizen nur wenige sich auf lebende Typen beziehen. Nur für unbedeutende Nebenpersonen werden Vorbilder genannt. Auf dem ersten Blatt der Notizen steht die Überschrift: „Arbeiterroman. — Der Roman in Batignolles". Dann folgen die Aufzeichnungen: „Eine Wäscherin. Bügelei in Batignolles in einem Laden an der Avenue. Die Waschanstalt an der Avenue. Die Wäscherinnen. Ein Fest bei den Arbeitern (die Wäscherin). Es geht hoch her. Alles Geld geht für ein einziges Festmahl darauf. Offene Fenster. Die Außenwelt nimmt an der Festlust teil. Die Lieder zum Nachtisch." Dieses Festmahl bei der Wäscherin ist die Hauptszene des Romans geworden. Die eigentliche Handlung erfand Zola erst später. Vorerst war es ihm darum zu tun, sich über den eigentlichen Inhalt klar zu werden. In dem etwas ausführlicheren zweiten Plan heißt es: „Der Roman soll folgendes sein: Die Volksmitte zeigen und dadurch die Volkssitten erklären . . . Dem Arbeiter nicht schmeicheln und ihn nicht herabsetzen. Eine absolut exakte Wirklichkeit. Am Ende die Moral sich selbst ergebend. Ein guter Arbeiter Kontrast bildend, oder vielmehr nein, nicht in den „Leitfaden" verfallen. Ein schreckliches Bild, das seine Moral in sich selbst hat."

Massis kommt zu dem Schluß: „Die Bobeachtung Zolas ist nicht die eines Naturforschers, seine Dokumentierung nicht die eines Gelehrten. Ängstlich gewissenhaft und äußerst reichlich, ist sie doch meist ohne Tragweite und oberflächlich. Sie sucht die Wahrheit meist bei verdächtigen Zeugen, bei Zeitungen, Zeitschriften und Leitfaden . . . Zola erfindet viel mehr, als daß er beobachtet". Er war eben viel mehr Romantiker, als er es sein wollte. Er besaß eine doppelte Persönlichkeit: die eine liebte das Romantische und Melodramatische, die andere wollte ganz realistisch sein.[32])

---

[32]) Über Zolas Arbeitsweise vergl.: Emil Zola. Sein Leben und seine Werke von Ernst Alfred Vizetelly. Einzige autorisierte

Auch die beiden Goncourt arbeiteten stets mit Notizen. Sie einigten sich über den Plan eines Werkes und über die Hauptszenen. Dann setzten sie sich beide an denselben Tisch und schrieben jeder für sich den Abschnitt, über den sie sich geeinigt hatten. Hierauf lasen sie sich ihre Arbeiten vor und verschmolzen sie zu einer, indem sie aus jeder das Beste auswählten, oder eine Zusammensetzung von dem bildeten, was in den zwei Kompositionen am wenigsten unvollkommen war. Aber selbst wenn der eine der beiden Versuche völlig geopfert wurde, war doch immer in der definitiven Vollendung und Politur des Abschnittes ein wenig von beiden Arbeiten, ob auch nur durch die Hinzufügung eines Adjektivs, die Wiederholung einer Wendung oder dergleichen. So kam es, daß jede Seite von beiden war. Sie harmonierten so sehr, daß sogar ihre Schrift fast die gleiche war.

Nach dem Tode seines Bruders setzte Edmond de Goncourt die Arbeit allein fort. Hatte er sich zu einem neuen Werk entschlossen, so entwarf er zuerst in wenigen Zeilen die wichtigsten Szenen, deren Reihenfolge er festsetzte. Dann arbeitete er bald diese bald jene Szene aus, ohne Rücksicht auf die Reihenfolge. Den Anfang und den Schluß des Buches redigierte er dann endgültig, und erst nach und nach schaltete er die mittleren Kapitel ein. Während dieser Arbeit schloß er sich tagelang ein und ging in seinem Arbeitszimmer spazieren. Gewöhnlich dauerte es mehrere Stunden, bis er in der richtigen Stimmung war. Meist gegen Abend hatten sich die Gedanken so entwickelt, daß er sie zu Papier bringen konnte.[33]) Er ruhte sich jedes Jahr zwei Monate im Sommer aus; die übrige Zeit sammelte er historische Dokumente oder arbeitete an einem Roman. Er ließ seine Manuskripte sorgfältig einbinden, während er und sein Bruder früher ihre gemeinschaftlichen Werke nicht in der Originalschrift aufbewahrt haben. Edmond de Goncourt hatte seine „Faustin" zuerst im „Voltaire"

Übersetzung aus dem Englischen von Hedda Möller-Bruck. Berlin, Egon Fleischel & Co., 1905. S. 245—253. — Henri Massis: Comment Emile Zola composait ses romans. D'après ses notes personnelles et inédites. Paris, Bibliothèque Charpentier, 1906.

[33]) Louis Desprez: L'évolution naturaliste. Paris, Tresse, 1884, S. 89.

veröffentlicht; er erhielt sein Manuskript nicht zurück und erfuhr später, daß der König von Bayern es für 12 000 Franken gekauft hatte. Er schrieb nur auf großes Konzeptpapier und zwar seine Romane mit Gänsefedern, seine geschichtlichen und kritischen Werke aber mit Stahlfedern.

Prosper Mérimée schrieb seine „Colomba" nicht weniger als 17 mal ab, bis er das Werk als druckreif betrachtete.

Alphonse Daudet schrieb nach starken Gemütsbewegungen, so als er einmal eine Lehrerin weinen sah, die ihr Kind verloren hatte. Er hat lange Zeit hindurch sich täglich Notizen gemacht über alles, was er im Laufe des Tages gesehen, beobachtet, erlebt hatte. Die Notizen hat er später verwertet. Das Zusammengehörige hat er verarbeitet und dann erst dem Werk Leben eingehaucht. Die erste Niederschrift war stets flüchtig, als ob er fürchtete, seine Gedanken nicht schnell genug zu Papier bringen zu können. Dann verbesserte er den Text und schrieb ihn noch zwei oder dreimal ab, bis alles geglättet und gefeilt war. Er brauchte etwa 18 Monate, um einen Roman zu vollenden. Eine zeitlang schrieb er auf das für Victor Hugo angefertigte Papier, das er nach dessen Tode von seinem Sohne, Georges Hugo, erhalten hatte; im übrigen aber war ihm jedes Papier ohne Rücksicht auf Format und Farbe gut genug.

Guy de Maupassant lieferte jedes Jahr einen Roman oder einen Band Novellen. Er arbeitete in ruhigem Tempo, schrieb mit Gänsefedern auf gewöhnliches Papier und verschenkte die abgedruckten Manuskripte an Freunde, die ihn darum baten.

Jules Claretie, der Direktor des „Théâtre-français", war früher Journalist und arbeitet sehr schnell; allerdings weisen seine Manuskripte soviel Verbesserungen auf, daß sie fast nicht zu entziffern sind. Seine Korrekturen sind der Schrecken der Setzer; er bewahrt sie ebenso auf wie seine Manuskripte, weil er vieles vollständig neu darauf schreibt.

Arsène Houssaye hatte nicht die nötige Ruhe, um am Schreibtisch zu arbeiten. Er mußte im Zimmer umhergehen, die Arme bewegen und gleichsam all die Bewegungen

machen, die er beschrieb. Gleichzeitig diktierte er seine Gedanken einem Sekretär.

Paul Bourget hat acht Jahre an „Cosmopolis" gearbeitet. Dagegen hat Georges Ohnet immer mehrere Romane gleichzeitig im Kopf. Er arbeitet jeden Vormittag 3½ Stunden, bis sein Diener ihn daran erinnert, daß es Zeit sei, sich zum Dejeuner anzuziehen. Die Manuskripte seiner Romane bewahrt er eingebunden auf. Die erste Niederschrift ist stets sehr flüchtig, während die folgenden zahlreiche Veränderungen aufweisen.

René Bazin ist mit Recht der Ansicht, daß man ohne Notizen einen guten realistischen Roman gar nicht schreiben kann.[34]) Allerdings soll man sich nicht verleiten lassen, alles was man aufgezeichnet hat, für ein bestimmtes Werk zu verwerten. Man soll nur das benutzen, was wirklich hineingehört. Viele Einzelheiten, viele Ausdrücke, die uns in einem bestimmten Augenblick eingefallen sind, können wir nur dadurch retten, daß wir sie rechtzeitig aufzeichnen und später an der richtigen Stelle zu dem Gesamtbild hinzufügen. Mögen sie auch nicht immer unbedingt notwendig sein, — sie tragen jedenfalls dazu bei, die Farben zu beleben, den Verfasser in die nötige Stimmung zu versetzen, um den richtigen Ton zu treffen. „Nunmehr, fährt Bazin fort, kann die Grundidee des Romans kommen und unter den vielen unbestimmten Figuren die auswählen, die verkörpert werden und Charaktere bilden sollen . . . Sie kommen herbei, so wie sie sind, diese unförmlichen Wesen, noch so fern vom vollständigen Leben. Aber sie sind zum Leben bezeichnet. Ein wenig von ihrer Seele ist schon in ihnen. Die Idee hat sie sich erheben lassen. Sie gruppieren sich, stellen sich gegeneinander, bilden das Gerippe des Dramas, wie Marionetten, die man auf eine Bühne stellen würde, um die zukünftigen Schauspieler darzustellen. Aber noch nicht genug. Der Rahmen, die Landschaft, die Dekoration der Szene ist schon gezeichnet. Eine Atmosphäre umgibt diese kleine, in der Bildung begriffene Welt. Man kann sagen, daß in seinen wesentlichen Zügen der Roman das Werk eines Augenblicks ist."

---

[34]) Les personages de roman. Paris, 1898.

Die weitere Ausarbeitung, die Vertiefung der Charaktere, die Verbindung der Szenen, die Erfindung der Nebenpersonen, erfordert dagegen eine lange Arbeit und ein längeres Nachdenken. Manche Schriftsteller ziehen sich in ihr Arbeitszimmer zurück, um dort nachzudenken, und ihre Gedanken sofort zu Papier zu bringen. Andere beeilen sich nicht damit, sondern denken häufig darüber nach, bis die Personen eine greifbare Gestalt angenommen haben. Die Begegnung eines Freundes kann eine unvollständige Rolle ergänzen; während einer Fahrt in einer Droschke kann einem das Ende eines Kapitels einfallen, und in einem Konzerte kann man in eine Träumerei versinken, die uns die Poesie des ganzen Werkes eingibt. Dazu muß dann natürlich noch die verstandesmäßige Arbeit kommen. „Mag diese Arbeit," sagt Bazin, „überlegt oder fast unbewußt sein, das gewählte Modell wird dadurch fast immer verändert. Der aus dem wirklichen Leben genommene erste Typus kann wiedererkennbar bleiben; ganz ähnlich ist er nicht. Die Worte, die man ihm zuschreibt, hat er nicht alle gesprochen; die Handlungen, die er vollbringt, sind nicht alle die seinigen, obschon jede durch die Logik befohlen ist und von einer Beobachtung herrührt. Die Intrige selbst, sofern sie gut aufgebaut wird, beseitigt eine Menge gewöhnlicher interesseloser Handlungen; sie vereinfacht den Helden, und das ist eine Wirkung der Kunst; sie bringt ihn in Situationen, in denen er dem erwählten Charakter treu bleibt, von denen man aber, da er sie nicht erlebt hat, nur sagen kann, daß er sich darin so verhalten hätte. Und das ist ein Beweis, daß es keinen absoluten Realismus gibt, daß es im Roman kein völlig wahres Porträt gibt, daß die Werke dieser Art zum guten Teil Werke der Phantasie bleiben. Das Modell hat gelebt und lebt vielleicht noch. Sein ganzes Temperament und viele seiner Züge werden in das Buch übernommen; aber jede Komposition bezweckt einen Menschen in einen Charakter zu verwandeln, wobei die Details, die die Einzelzüge vollenden, ihn zugleich umwandeln."

Als Bazin schon lange Zeit die Welt der Modistinnen studiert hatte, kam ihm erst die Idee seines Romans „De toute son âme". Er hatte wohl von vornherein die Absicht, einen Roman zu schreiben, aber die Idee fand er erst, als er durch seine Studien zu der Einsicht gelangte, wie schwierig es für

junge Modistinnen ist zu heiraten; ihr Beruf verfeinert sie und lehrt sie den Luxus einer höheren Klasse kennen; in diese selbst können sie aber nicht gelangen und anderseits können sie sich auch nicht über ihre traurige Lage hinwegsetzen. Da die Landschaften von Paris zu sehr abgenutzt sind, verlegte Bazin die Handlung nach einer ziemlich großen Provinzstadt am Ufer eines Flusses. Die Heldin ist eine erste Modistin, die sich in Gedanken stets über ihre soziale Stellung erhebt. Ein schüchterner, aber leidenschaftlicher Fischer von der Loire verliebt sich in sie. Bei der täglichen Arbeit war sie mit einer Freundin zusammen, einem bedürftigen Wesen, abenteuerlich, aber anhänglich. Zwischen diesen beiden Modistinnen konnten die andern von den verschiedensten Nüancen Platz finden. Die Hauptheldin hat einen Bruder, der Arbeiter ist, einer jener Arbeiter, wie wir sie täglich sehen, roh in seinen Reden wie in seinen Leidenschaften; durch diesen Bruder wird sie täglich an ihren Ursprung erinnert. Damit hatte Bazin alle Hauptpersonen gefunden, die er für seinen Roman brauchte.

„Ich kann nicht verheimlichen," bekennt Bazin, „daß ich die Welt der Mode und ihre Umgebung eifrig studiert habe. Die Reise war lang, sehr amüsant und zugleich von packendem Interesse. Da hieß es die ersten wie auch die kleinen Modehäuser in Paris und in der Provinz zu besuchen, die Prinzipalin befragen, in die Ateliers eindringen und die Angestellten mitten in der Arbeit überraschen, so wie sie da sitzen, müde, nervös, aufmerksam, plaudernd, verschämt, beobachtet zu werden, in ihren Ärmeln aus geglänztem Stoff, sanft, spöttisch oder keck . . . Da hieß es, sich Frl. Irma vorstellen lassen, der Zubereiterin, die gern über ihr Handwerk plaudert, der Künstlerin Fräulein Mathilde, die die hübschesten Hüte von Paris erfindet und mit den Federn und Bändern hantiert wie ein Dichter mit den schönsten Reimen. Ich erhielt auch Briefe und hielt in meinen Händen kleine Hefte verschwundener junger Mädchen, die nichts zurückgelassen haben als kleine, arme, schon aus der Mode gekommene Luxusgedanken und nur diese wenigen Blätter eines Tagebuches, oft banalen, aber auch oft reizenden Inhalts, mit weißen Zwischenräumen, zerknitterten Blättern und zuweilen auch Spuren von Tränen. Ist das nicht rührend und nicht zuweilen zum Lachen? Man

lernt viel aus solchen Informationen und man legt manche Vorurteile ab. Man überzeugt sich u. a., daß es unter den Bescheidenen neben den Lastern, den Verkehrtheiten, den Unvollkommenheiten, die ihrem Stande oder der ganzen Menschheit eigen sind, Schätze von Energie, Zartgefühl und Poesie gibt."

Bazin druckt dann eine Reihe seiner Notizen ab, um zu zeigen, wie ein Verfasser dadurch z. B. Ausdrücke, Einzelheiten, Fragmente einer Geschichte festhalten kann, die er ohne sie vielleicht vergessen hätte. Es sind Farbentöne, die den Grundton des Bildes harmonisch ergänzen.

3. Andere ausländische Schriftsteller.

Wenn Turgenjew schrieb, erzählt L. Pietsch, so geschah es jederzeit unter dem Zwange einer ihn beherrschenden und treibenden, unerklärlichen Macht. Er sah ein bestimmtes Bild, eine Einzelgestalt oder Gruppe in einer gewissen Beleuchtung und Farbenstimmung. Diese Erscheinung kehrte unablässig wieder, peinigte ihn wochenlang, monatelang und verlangte von ihm künstlerische Gestaltung. Immer deutlicher bildeten sich die Figuren in ihrem Benehmen, ihrer Sprache, ihren Erlebnissen zur Klarheit heraus, Wille und Schicksal führten Katastrophe und Lösung herbei. Er litt und stöhnte unter dem innerlichen Zwange des Schreibenmüssens, suchte sich ihm durch Billardspielen mit sich selbst, durch eine Schachpartie, durch eine Hühnerjagd zu entziehen, bis er sich endlich der unentrinnbaren Nötigung beugte und mit einem Ausruf komischer Verzweiflung an seinen Schreibtisch ging.

Wie der polnische Dichter Sienkiewicz arbeitet, wird in einem Artikel erzählt, der in der Zeitschrift „Aus fremden Zungen" (1904, Heft 7) erschienen ist. Es heißt dort: Seine Art zu arbeiten ist eigentümlich. Zwischen der Entstehung eines Planes und dessen Ausführung liegen bei ihm meist beträchtliche Zeiträume. Ist eine Idee zu einem neuen Werk in seinem Geiste aufgetaucht, so vergehen oft Jahre, ehe er an die Niederschrift geht. Inzwischen sammelt er Material oder studiert, bei historischen Romanen, die betreffende Zeit in ihren literarischen und künstlerischen Denk-

mälern und sonstigen Lebensäußerungen. Erst wenn das Ganze, wenigstens in großen Umrissen, lebendig vor seinem Geiste steht, geht er an die Arbeit. Jetzt sind es die Hauptszenen, die Gipfelpunkte des Werkes, die ihn zuerst anlocken und auf deren Bearbeitung und endgültige Ausgestaltung er die erste Glut der Phantasie, die frischeste Schaffenskraft zu verwenden pflegt. Erst dann fängt die eigentliche regelrechte Niederschrift eines Kapitels nach dem anderen an. Sienkiewicz gehört zu den Schriftstellern, die ewig unzufrieden mit ihren eigenen Leistungen sind. In früheren Zeiten hatte er daher die Gewohnheit, jedes fertige Kapitel immer von neuem umzuarbeiten und bis ins Unendliche zu feilen und zu glätten, sodaß er nie fertig wurde. Dies bereitete den Zeitschriften und besonders den Tageblättern, in denen seine Romane unter dem Strich erschienen, nur zu oft arge Verlegenheiten. Schließlich wurde ausgemacht, daß jedes Blatt sofort nach der Niederschrift in die Druckerei zu wandern hatte, sodaß der Verfasser erst die Korrektur ganzer Abschnitte zu sehen bekam, wo größeren Änderungen schon technische Schwierigkeiten im Wege standen. Die gleichmäßige Arbeitsweise, wie sie etwa Zola betrieb, der an bestimmten Stunden jeden Tages unabänderlich eine gewisse Anzahl von Druckseiten fertig brachte — diese Arbeitsweise liegt nicht in der Natur von Sienkiewicz. Er wartet geduldig, bis die Stimmung über ihn kommt. Es passiert daher häufig, daß er mitten drinnen die Arbeit für längere Zeit aussetzt und die Geduld der Leser auf eine harte Probe stellt. So geschah es bei „Quo vadis?", wo der Faden der Erzählung just, wo sie am spannendsten war, riß, um erst nach Monaten wieder aufgenommen zu werden. Zwischen dem zweiten und dem dritten Bande von „Pan Wolodyjowski" lagen sogar einige Jahre.

Auch von englischen Schriftstellern sind uns einige interessante Einzelheiten bekannt. Walter Scott dichtete sehr leicht; viele seiner Werke leiden daher auch an unkünstlerischer Breite. Er änderte nur selten etwas an dem Abgefaßten, obschon er seinem Schreiber so schnell diktierte, daß dieser ihm kaum folgen konnte.

Dickens war ein fleißiger Arbeiter und sammelte jahrelang Material zu einem einzigen Roman. Eines seiner

letzten Werke „Mudfog Papers", war aus einem Material entstanden, das 30 Jahre früher geschrieben war. Dickens ließ kaum einen Tag verstreichen, ohne seinem angesammelten Material etwas neues hinzuzufügen. Traf er eine seltsame Persönlichkeit auf der Straße oder in Gesellschaft, so notierte er die auffallendsten Eigentümlichkeiten; er zeichnete sich außergewöhnliche Namen und Straßenszenen, zufällig gehörte interessante Gespräche auf und konnte so jederzeit auf seine Notizbücher zurückgreifen. Vierzig Jahre lang häufte er seine Notizbücher an. In einem findet man die erste Andeutung von „Pickwick", mit allen möglichen Veränderungen des Namens, die er versuchte und verwarf, wie Pickveek, Pickvick, Peekvick, Pickweek usw. Fast alle seine Charaktere traf er auf seinen Wanderungen, und stets machte er sich sofort Notizen darüber.

Die neueren englischen Romandichter arbeiten durchweg nach der Methode Zolas. Das ersieht man nicht bloß aus ihren Werken, sondern auch aus den Antworten, die verschiedene bekannte Romanschriftsteller auf eine Rundfrage des „Strand Magazine" (1908) erteilt haben. Die meisten Dichter schreiben zunächst einmal in aller Hast den ersten Entwurf ihrer Handlung nieder; aber wo der ältere Autor im wesentlichen fertig war, beginnt erst ihre eigentliche und schwerste Arbeit. Den höchsten Wert legen sie alle auf die bis in die geringsten Einzelheiten genaue Schilderung der Örtlichkeit, und je entlegener die Landschaften sind, in die sie den Leser führen, desto genauer sollen die Schilderungen sein. Voll Stolz erzählt z. B. die Verfasserin exotischer Romane, Winifred Graham, daß sie von einem arabischen Scheik in einem Briefe verflucht worden sei, weil sie das große mohammedanische Heiligtum in Maschad in Persien so lebendig geschildert habe, daß der Moslem annehmen mußte, ihr Fuß, der Fuß einer Ungläubigen, habe es betreten.

Interessant sind die Schilderungen Hall Caines von seiner Schaffensmethode. Caine legt sich zunächst eine leitende Grundidee fest, auf der er seine Handlung aufbauen will und die er gewöhnlich dem modernen Leben entnimmt. Also z. B. die moderne Frauenbewegung. Aus dem Studium dieses ganzen Milieus erwächst ihm dann die Vorstellung

eines Hauptcharakters, um den er die anderen handelnden Personen gruppiert. Hat sich die Handlung in ihren großen Zügen in seinem Geiste geformt, dann schreitet er zur Niederschrift eines ersten Szenariums seines Buches. In aller Hast, ohne Rücksicht auf jede künstlerische Form, diktiert er seinen Stoff einem Stenographen in die Feder, um sich zunächst einmal von der Last der in ihm aufgewachsenen Ideen und Szenen zu befreien. So diktierte er einmal 20 000 Worte im Laufe von zwei Tagen und hatte in vier Tagen die ganze erste Niederschrift des Romans beendet. Das ist aber nur eine vorläufige, flüchtige Skizze; sie wird mit der Schreibmaschine sauber abgeschrieben, mit breiten Rändern und Zwischenräumen zum Korrigieren, und nun verfertigt er ein zweites Szenarium, in dem erst die eigentliche Arbeit geleistet wird. Jetzt beginnt das detaillierte Studium seines Stoffes und seines Milieus. Ist sein Held ein Arbeiterführer, so sucht er die Bekanntschaft von Sozialisten, liest möglichst viel aus der Literatur über die Arbeiterfrage und notiert sich eifrig auf, was er etwa brauchen kann. Als er seinen Roman „Die ewige Stadt" schrieb, erhielt er vom Papst die Erlaubnis, in seinen Privatgemächern zu weilen, und schrieb sich jede Einzelheit in den Räumen auf bis herab zum kleinsten Möbelstück. Sein Ziel ist es, die Umgebung seiner Romanfiguren genau so gut kennen zu lernen wie sein eigenes Studienzimmer in Whitehall Court. So wird ein ungeheures Material aufgehäuft, und das verarbeitet dann Caine in das zweite Szenarium, indem er durch die Hinzufügung zahlreicher Einzelheiten dem Ganzen die farbige und vielgestaltige Stimmung des Lebens verleiht. Erst dann erfolgt die eigentliche Niederschrift des Romans. Caine schreibt ihn nun mit seiner eigenen Hand, Stück für Stück, Tag für Tag. Zwei bis drei Stunden erwägt er die Worte, bis sich die definitive Fügung der Sätze seinem Geiste als notwendig eingeprägt hat, dann schreibt er die Stelle in zwanzig bis dreißig Minuten hin, und sein Tagewerk ist getan. Eine letzte Revision krönt dann die Vollendung des Werkes, bevor es in die Druckerei wandert.[35])

[35]) Aus der Werkstatt des Romandichters. Blätter für Unterhaltung. Beilage zur „Germania". 1908. Nr. 66.

Ähnliches wie von Ponson du Terrail wird von dem hervorragendsten japanischen Romandichter der neuen Zeit, Tazikava-Bakuin (1767—1848) erzählt, der etwa 290 Werke hinterlassen hat, von denen das gefeiertste „Hakkenden" („Die Geschichte der 8 Hunde") 106 Bände zählt — trotz des geringen Umfangs der japanischen Bände immerhin ein kolossales Werk. Man berichtet, der Dichter habe, um sich in der Masse seiner Romanfiguren nicht zu verirren, sie sämtlich in kleinen Puppen zurechtgemacht. Befanden sie sich auf Reisen, so stellte er sie in bestimmte Winkel seines Zimmers; hatte er sie verheiratet, so band er sie zusammen; waren sie tot, so legte er sie in seine Schachtel. Als er einmal in Verlegenheit war, was er mit einer der handelnden Personen anfangen sollte, sah er die betreffende Puppe starr an und schrie: „Soll ich ihn töten oder leben lassen?" Ein Kaufmann, der ihn eben besuchen wollte, erschrak aufs äußerste und machte sich schleunigst aus dem Staube.[36])

[36]) Alexander Baumgartner, S. J.: Geschichte der Weltliteratur. 2. Bd. Freiburg, Herder, 1902. S. 596 f.

II.

Der Umfang des Romans.

Wir haben schon bemerkt, daß der Raum dem Romandichter ein wesentliches Erfordernis ist. Spielhagen meint sogar, ein guter Roman müsse viele Bände haben. Aber dann wächst auch die Schwierigkeit dichterischen Schaffens. Denn die Handlung muß vor allem übersichtlich sein. Nie darf uns aus dem Gedächtnis entschwinden, was bereits geschehen. Der Dichter darf übermäßige Breite nicht mit den Worten Gutzkows entschuldigen: „Es wird eine lange, weite Wanderung werden, lieber Leser, zu der ich dich auffordere. Rüste dich mit Geduld, mit geschäftslosen Sonntagmorgen, mit einem gut aushaltenden Gedächtnis! Vergiß nicht morgen, was ich dir heute erzählt habe! Werde nicht müde, wenn du unübersehbare Ebenen erblickst und sich der Weg zwischen gefahrvolle, nicht endende Gebirgspässe zwängt oder die Landstraße sich plötzlich in den Wolken zu verlieren scheint."[1]) Gutzkows beide Dichtungen „Der Zauberer von Rom" und „Die Ritter vom Geiste" mit je 9 Bänden muten dem Gedächtnisse des Lesers zu viel zu. Man verliert den Überblick, vermag den Bewegungen der Personen nicht mit Aufmerksamkeit zu folgen. Dadurch ähneln sie sehr den epischen Dichtungen des 17. Jahrhunderts, die wahre Monstra an Umfang waren. Solche Autoren, wie Zesen, Anton Ulrich von Braunschweig, Ziegler, Lohenstein, taten es nun einmal nicht unter mehreren Foliobänden. Beispielsweise hat die „Aramena" des Herzogs Ulrich einen Umfang von 6822 Seiten! Da behalte einer die Übersicht! Urfés „Astrée" hat fünf Bände von je 1000 und 1300 Seiten, Scudérys „Clélie"

[1]) Die Ritter vom Geiste. Vorwort.

zehn Bände von je 1000 Seiten. Ein schönes Maß bewahren die Romane von Scott, Auerbach, Freytag und Spielhagen. Einfach und leicht zu übersehen ist die Handlung in Auerbachs Romanen. Mit ungeschwächtem Interesse folgt der Leser der langsamen Entwicklung. Indessen kann nicht allein durch Überfluß der Ereignisse die Übersichtlichkeit verloren gehen, sondern auch durch gewaltsames Auseinanderzerren einer an sich einfachen Handlung, So erzählt Richardson in sieben Bänden auf 4634 Seiten die folgende sehr einfache Geschichte: Lovelace entführt Clarissa, entehrt sie, worauf das junge Mädchen vor Gram stirbt. Der Leser muß sich in der Tat in diesem Romane durch mehrere Quadratmeilen Unterholz hindurchwinden.

Früher hatte man mehr Zeit zum Lesen als heute, und auch mehr Geduld. Dazu kam noch ein äußerlicher Grund, der die Dichter veranlaßte, der Arbeit, die sie einmal unternommen hatten, eine möglichst ansehnliche Ausdehnung zu geben. Früher konnte man nämlich nicht auf einen Massenabsatz rechnen wie heute. Die Schriftsteller waren daher gern geneigt, ihre Werke möglichst stattlich zu gestalten, damit die Verleger auch einen entsprechenden Preis dafür fordern konnten.

Bis Ende der dreißiger Jahre waren z. B. die französischen Romane sehr teuer und fanden deshald ihren Absatz fast nur in Leihbibliotheken. Diese blühten besonders von 1815 bis 1835; in Paris allein gab es mehrere Hundert. Da die Verleger hauptsächlich auf diesen Absatz angewiesen waren, machten sie aus einem Roman möglichst viele Bände, meist zu 7,50 Fr. So bildete z. B. die erste Ausgabe von Victor Hugos „Han d'Islande", der doch ein ziemlich kurzer Roman ist, 4 Bände, die 30 Fr. kosteten.

Da kam Gervais Charpentier, ein einfacher Buchhandlungsgehilfe, auf den Gedanken, eine Sammlung billiger Bände zu begründen, die jedermann kaufen könnte, so daß also die Leihbibliotheken überflüssig würden. Die Schriftsteller unterstützten ihn bei diesem Vorhaben, und 1838 erschien der erste Band zu 3,50 Fr. Charpentier hatte Erfolge, und sein Verlag wurde eines der bedeutendsten Geschäfte in Paris. Sein Sohn Georges brachte die Zahl der Bände der

Bibliothèque Charpentier auf über 400. Diese Sammlung umfaßt jetzt nicht bloß Werke der bedeutendsten französischen Schriftsteller, sondern auch Übersetzungen ausländischer Meisterwerke. Auch andere Verleger führten den Preis von 3,50 Fr. ein, und da gewöhnte sich das Publikum ans Bücherkaufen, so daß bald die Leihbibliotheken abnahmen.

Allmählich entstanden noch billigere Sammlungen, zu 2 Fr., 1 Fr., sogar zu 60 Centimes den Band. Neuerdings sind in Frankreich die illustrierten Romanbände zu 95 Centimes sehr beliebt geworden. Die Wochenschrift Le Monde illustré gibt seit Oktober 1907 ihren Abonnenten sogar jeden Monat einen broschierten Romanband gratis.

Natürlich ist der Umfang verschieden. In der Bibliothèque Charpentier gibt es Bände von über 600 enggedruckten Seiten. Zolas „Débâcle" hat z. B. 636 Seiten zu 35 Zeilen, also mehr als 22 000 Zeilen.

In den Auteurs célèbres zu 60 Centimes haben die Bände über 200 Seiten. Einer dieser Bände zählt z. B. 246 Seiten zu 40 Zeilen = 9840 Zeilen. Les Maîtres du Roman (ebenfalls zu 60 Centimes) weisen ebenfalls über 200 Druckseiten auf, sind aber in größerer Schrift gesetzt.

Die französischen Romane sind kompresser gedruckt als die deutschen. Ein französischer Roman zu 3,50 Fr. bildet im Deutschen häufig 2 oder 3 Bände zu 3 bis 4 Mark pro Band.

Überhaupt war es in Deutschland lange Zeit Brauch, daß auch die deutschen Original-Romane ein paar Bände umfassen mußten.

Die Zeit der vielbändigen Romane ist jetzt aber wohl für immer vorbei. Am ehesten haben damit die Franzosen aufgeräumt, bei denen heute der einbändige Roman die Regel ist. In England sind mehrbändige Romane dagegen noch ziemlich häufig, und auch in Deutschland kommen sie noch vereinzelt vor. Spielhagen sagt darüber: „Es ist kein halbes Jahrhundert her, da durfte Karl Gutzkow Romane in neun Bänden schreiben, ohne seine Leser — sie hätten denn zu dem Konventikel der „Grenzboten" gehört — zur haarsträubenden Verzweiflung zu bringen. Als ich in den sechziger Jahren den gewagten Ausspruch formulierte: gute Romane

müssen lang sein, und mit Feuereifer die Theorie praktisch durch vierbändige Romane zu erhärten suchte, nannte mein lieber Berthold Auerbach das unbändig, und meinte, alle guten Dinge seien ihrer drei, weil er selbst sich mit drei Bänden begnügte. Heute herrscht unumschränkt der Einbänder, den man auf dem Bahnsteig für eine Mark erstehen, bequem in die Tasche stecken und ebenso zwischen Anfangs- und Endstation der Fahrt durchblättern kann."[2])

Außer den normalen Romanbänden im Umfang von 300 bis 500 Seiten, die 3 bis 5 Mark kosten, gibt es in Deutschland auch eine ganze Reihe billiger Romansammlungen. Wir haben z. B. Engelhorns Romanbibliothek (zu 50 Pfg.) mit 140—164 Seiten, Goldschmidts Bibliothek (zu 50 Pfg.) mit 100—110 Seiten, Kürschners Bücherschatz (zu 20 Pfg.) mit 128 Seiten, Aus Vergangenheit und Gegenwart (zu 30 Pfg.) mit 96 Seiten und noch eine ganze Reihe anderer, die allerdings häufig nur den Dilettanten als Unterschlupf dienen.

Es gibt Stoffe, die für einen Roman zu eng, zu dürftig sind, und wiederum andere, bei denen man das Gefühl hat, daß sie Erweiterung, größere Breite verlangen, in Gestalt einer Novelle nicht zu ihrem Recht kommen. Ist nun ein Erzähler Novellist, so packt er leicht in der ihm lieben Form etwas an, das eigentlich den großen Atem des dickleibige Bände produzierenden Romandichters verlangt hätte. Anderseits werden zuweilen umfangreiche Romane geschrieben, deren Stoff sich in völlig erschöpfender Weise in einer Novelle hätte behandeln lassen.[3])

Ein normaler deutscher Zeitungsroman hat heutzutage 8000 bis 10 000 Druckzeilen, also den Umfang eines gewöhnlichen Bandes.

In Frankreich ist der Umfang durchschnittlich wohl etwas bedeutender. Auch abgesehen von den Sensationsromanen der volkstümlichen Blätter, wie Petit Journal und Petit Parisien, die später einen Kolportageroman von hundert oder mehr Lieferungen oder 2 bis 3 Bände bilden, sind

---

[2]) Neue Beiträge. S. 50 f.

[3]) Vgl. die von Ompteda (a. a. O. S. 446) angeführten Beispiele

auch die Romane der besseren Zeitungen durchweg umfangreicher als die deutschen. Das kann man schon aus den Buchausgaben ersehen, denn die französischen Romanbände zählen in der Regel 400 bis 500 Druckseiten, die zudem viel kompresseren Satz aufzuweisen pflegen als die deutschen.

In fremden Literaturen gibt es Romane, die wir schon ihres geringen Umfanges wegen kaum als solche bezeichnen würden. So enthält der türkische Roman „Gudi" („Die Lautenspielerin") von Fatma Alie hanem nur 4300 kurze Zeilen, „Wüstenabenteuer" von Ali Kemal Bey nur 2000, der ägyptische Roman „Tabubu" gar nur 960 Zeilen, der indische Roman „Krischna Singh" von Natesa Sastri etwa 2500 Zeilen, der koreanische Roman „Tschun-Hyang" annähernd ebensoviel, der chinesische Roman „Die Abenteuer der kleinen Hime" von Motoyosi Saizau etwa 1700 Zeilen. Wenn all diese Geschichten als Romane bezeichnet werden und doch hinter dem bei uns üblichen Umfang erheblich zurückbleiben, so ist dies dem Umstand zuzuschreiben, daß der für einen Roman an und für sich ausreichende Stoff nicht so gründlich behandelt wird, wie wir dies verlangen. Die Orientalen haben zu viel Phantasie, als daß sie sich mit komplizierten Intrigen und langatmigen Schilderungen abgeben wollten.

III.

Der Erfolg der Romane.

In den seltensten Fällen läßt sich der Erfolg eines Romans voraussehen. Es gibt Romane, die ganz unerwartet eine Auflage von 100 000 Exemplaren und mehr erreicht haben, während andere, von denen der Verfasser sich goldene Berge versprochen hatte, kaum einen Buchverleger fanden und völlig unbeachtet blieben.

Einen interessanten Vergleich zwischen deutscher und englischer Schriftstellerei zieht der bekannte Kritiker Professor Dr. A. E. Schönbach in einem Artikel „Des Schriftstellers Lebensfahrt"[1]), indem er den Beobachtungen des Engländers Lorimer[2]) seine eigenen gegenüberstellt. Was den Roman als buchhändlerischen Zugartikel angeht, herrschen in Deutschland und England ähnliche Verhältnisse. „Nichts entscheidet die Übernahme eines Werkes durch einen tüchtigen Verleger als dessen Wert, das heißt, die Verwertbarkeit auf dem Büchermarkte. Welche Qualitäten ein Roman besitzen muß, um den Buchhändler, der sein Geld dabei riskiert, zur Annahme des Manuskriptes zu bestimmen, darüber bietet Lorimer etliche sehr gute Bemerkungen. Gewiß muß ein Roman, sagt er, originell sein, aber doch nicht zu originell. Es gibt Leute, meint er mit einem echt englischen Vergleich, die so sehr an konservierte Milch gewohnt sind, daß sie frische Milch von der Kuh weg gar nicht mehr vertragen, weil ihnen der Geschmack der Borsäure fehlt. Alles wirkliche Originelle, dürfen wir hinzufügen, bereitet der Aufnahme Schwierig-

[1]) Hochland, 4. Jahrgang. 1907. 5. Heft. S. 593—601.

[2]) Adam Lorimer: The authors progress. Edinburgh and London, William Blackwood and Sons, 1906.

keiten; man muß sich damit erst abfinden, es den Organen assimilieren; das überraschende dabei wird zuerst als unangenehm empfunden; es fordert Anstrengungen. Das erklärt sowohl den Widerstand, den alle großen Neuerer in der Kunstentwicklung finden, als auch den Erfolg, der Werken beschieden ist, welche gerade die dem Gaumen des Publikums genehme Mischung von Altem und Neuem aufweisen. Ein Roman, will er die Massen der Leser gewinnen, muß der Hauptsache nach in den herkömmlichen Geleisen verlaufen; er soll freilich auch an hübschen Punkten vorüberführen, die noch nicht bekannt sind, und darf gelegentlich eine interessante Wendung plötzlich nehmen, allein nicht zu oft; denn dadurch würde die angenehme kleine Spannung gestört, mit welcher das kaufende große Publikum dem Laufe der Erzählung folgt. Starke Gemütsbewegungen sind unbequem, und das Widerstreben, das z. B. dem bedeutenden Buche „Jesse und Maria" entgegengebracht wurde, versteht sich gewiß daraus, daß die Verfasserin auf diese Bedürfnisse der großen Lesermasse keinerlei Rücksicht nahm. Lorimer behauptet sogar, ein gewisser Durchschnittserfolg werde einem Roman dadurch gesichert, wenn ein originelles Werk, das dem Publikum gefällt, darin nachgebildet sei; er empfiehlt daher dem Anfänger, seine Erzählung dem Verleger des Autors anzubieten, den er eben nachgeahmt habe. Da werde es sich sofort weisen, ob die Prozentsätze von Überlieferung und Originalität bei der neuen Arbeit sich in dem richtigen Verhältnis befinden, das guten Absatz vorhersagen läßt."

Diesem letzten Ratschlag vermögen wir allerdings weniger beizustimmen, da jeder Autor sich bemühen soll, etwas Selbständiges zu schaffen. Es werden ohnehin viel zu viel Romane geschrieben, und da wäre es töricht, die Schriftsteller auch noch zu Nachahmungen zu ermuntern. Höchstens soll sich die Nachahmung auf die Form, auf die Art der Darstellung erstrecken. Hierbei kann man natürlich guten Vorbildern folgen.

Ein großer Erfolg eines Romanes ist heutzutage auch schon deshalb selten, weil bei der massenhaften literarischen Produktion nur selten ein Werk die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken vermag.

Man hat in neuester Zeit die Beobachtung machen können, daß einzelne Schriftsteller und Verleger durch eine wüste Reklame ihre Romane dem Publikum geradezu aufzudrängen versuchten. Dies ist auch in wenigen Fällen gelungen. Der Verfasser hat sein Buch gratis an alle möglichen Personen geschickt, die einigermaßen bekannt sind. Die also Beehrten glaubten ihm dafür danken zu müssen, da sie nicht annahmen, daß das wohlwollende Urteil, das sie aus Höflichkeit spendeten, weiter bekannt würde. Autor und Verleger nutzten aber diese Antwortschreiben als eine plumpe Reklame aus. In hunderten von Anzeigen erschienen Anzeigen, in denen es hieß, den Roman So und So müsse jeder lesen. So fielen Tausende von Neugierigen herein. Aber wer spricht noch jetzt von einem solchen Roman? Er ist vergessen und versunken in dem großen Bücher-Ozean, und wer die dicken Bände aus seiner Bibliothek los sein will, erhält beim Antiquator höchstens ein paar Groschen dafür, wenn dieser sie überhaupt annimmt.

Das ist das unausbleibliche Schicksal eines künstlich herbeigeführten Erfolges.
