



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Der Roman

**Keiter, Heinrich
Kellen, Tony**

Essen, Ruhr, 1912

4. Die Herkunft des Stoffes.

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

dem Mars, erzählen. Das Ideal unserer frühen Kinderjahre, das Schlaraffenland, bildet offenbar die allgemein-menschliche Voraussetzung, die diesen Romanen ihre großen Erfolge sichert. Freilich finden sich in manchen dieser Werke auch die bittersten Satiren über Denken, Tun und Treiben der Menschen, wie sie u. a. in Gullivers Reisen von Swift, in E. Th. A. Hoffmanns, des Dänen Sören Kirkegaard und des Amerikaners Edgar Poe Romanen vorliegen.²⁹⁾

4. Die Herkunft des Stoffes.

Es erhebt sich nun die Frage: Wo her nimmt der Romandichter seinen Stoff? Wo kann er ihn finden?

Überall! Leben und Geschichte bieten ihm Stoff in unendlicher Fülle! Neue Zeiten, neue Ereignisse! Der Born versiegt nimmer! Der Dichter braucht nur hineinzugreifen ins volle Menschenleben, überall findet er seinen Stoff! Er halte Augen und Ohren offen, und er wird sich der Fülle des andringenden Stoffes kaum erwehren. Er lebe mit! Er achte das Geringste für vornehm genug, beachtet zu werden, er lasse den alten, zitternden Bettler nicht von sich gehen, ohne einen Einblick in seine Geschichte gewonnen zu haben, und nicht gedankenlos blicke er jenem Mädchen nach, dessen verwüstete Gesichtszüge eine ganze Leidensgeschichte erzählen! Wie kam es, daß jenes Kind, einst der Augapfel der reichsten Eltern, jetzt für andere reiche Leute sich abquält um kargen Lohn? Wer trieb das junge schöne Mädchen in die Fluten, wer den alten angesehenen Herrn zum Selbstmord? Das Leben bietet des Außerordentlichen so viel, und stets stehen wir vor einem neuen Geheimnis!

Welche Fülle von Stoff bietet nicht das Reisen! Welche Menge von Charakteren, Situationen, ungewöhnlichen und seltsamen Begebenheiten drängen sich dem Beobachter auf! Aber freilich, der Beobachter muß mit einem anderen Auge sehen, als der Weltenbummler, der das eine Bild über dem

²⁹⁾ D. Fr. Haschagen: Nefanda-Infanda. 2. Auflage. Leipzig, E. Unger, 1911. S. 52 f.

anderen vergift; der nur nach dem Neuen jagt und, blasirt geworden, für das Kleinleben kein Auge mehr hat.

Aber, könnte man einwenden, ist es nicht eine Herabsetzung der Würde des Dichters, ihn einem Schatzgräber gleich zu stellen, der es als einen glücklichen Zufall betrachten muß, wenn ihm ein Klumpen Gold unter die Schaufel gerät? Ist der wahre Dichter nicht ein gottbegnadeter Mensch, der alles aus dem reichen, vollen, nie versiegenden Borne seines Genius schöpft? Mit einem Worte: ist der Dichter denn kein *E r f i n d e r*, sondern nur ein *f i n d e r*?

Es gab eine Zeit, in der man den Dichter für einen Erfinder hielt, der unbekümmert um die Welt und ihren Lauf alle Schätze der Dichtkunst in seinem Geiste trage. Noch heute gibt es Leute, die sich zu dieser Ansicht bekennen und jeden einen Verräter der Dichtkunst schelten, der ihren Glauben nicht teilt. Diesen sei ein Wort Goethes zugerufen: „Man sagt wohl zum Lobe des Künstlers, er habe alles aus sich selbst. Wenn ich das nur nicht wiederhören müßte. Genau besehen sind die Produktionen eines solchen Original-Genies meistens Reminiscenzen; wer Erfahrung hat, wird sie einzeln nachzuweisen wissen.“

Und angenommen auch, der Dichter schöpfe alles aus sich selbst, so bleibt doch die Frage bestehen: woher hat er diesen Reichtum? Angeboren ist er ihm nicht, denn nur *d i e G a b e*, *z u d i c h t e n*, verleiht die Natur. Er hat ihn eben *e r w o r b e n* durch die Erfahrung. Die Eindrücke sind ihm von außen gekommen, das Gedächtnis hat sie ihm mehr oder weniger treu bewahrt; die Phantasie gestaltet sie zum dichterischen Werk.

Leben, Beobachtung, Lektüre führen der Seele eine Fülle von Eindrücken, Bildern und Anschauungen zu; diese regen das Gemüt kräftig an, indem sie Sympathisches, Verwandtes, Vorgeahntes in uns in Bewegung setzen; und gern und freudig beginnt nun die Phantasie des Dichters ihr holdes Amt. Phantasie! Das ist der Begriff, der beim echten Dichter am stärksten in Frage kommt. Es mag ja richtig sein, daß, wie Scherer sich ausdrückt, die Produktion der Phantasie wesentlich eine Reproduktion ist, daß sie sich in unzähligen Fällen an die in die Seele gedruckenen Anschauungen und Vorstellungen anlehnt, sie nach dem persönlichen Bedürfnis des Geistes, Gemüts und

Geschmacks umformt, daß sich an die erste aussprießende Empfindung andere verwandte anschließen, die freilich sich oft mächtiger und wirksamer ausgestalten als der erste Triebfeim; aber das bleibt doch immer nur ein Teil der geheimnisvollen Kraft und Tätigkeit unserer Phantasie; ihr Wesen, ihre Tragkraft, ihr Gebiet ist damit keineswegs bestimmt. Wenn Scherer meint, daß die Phantasie ihre Bilder keineswegs aus dem Nichts hervorruft, daß sie vielmehr nur die schlummernden aus dem Dunkel der Erinnerung weckt, sei es, daß Ereignisse vorschweben, sei es, daß die Phantasiegebilde früherer Dichter die Anregung boten, so kann andererseits nicht geleugnet werden, daß gewaltige dichterische Gebilde ursprünglichen Charakters eine Eingebung des Augenblicks waren, daß sich der Vorgang dichterischen Schaffens blitzartig vollzog, ehe sich das prüfende Urteil, der Geschmack des Dichters des großen Freundes bewußt wurde. Es wird also der Phantasie, ohne Herrschaft des Willens, ohne eine bestimmte und bewußte Richtung auf ein Ziel, im dichterischen Schaffen immerhin eine bedeutsame Rolle zuzuerteilen sein. Das plötzlich wie ein fremdes, Gewaltiges vor der Dichterseele auftauchende Gebild, das sie in weihervollem Erschauern und in Demut begrüßt wie ein unverdientes gnadenvolles Geschenk, — es wird für den forschenden Geist voraussichtlich in seinem eigentlichen Wesen ein dunkles Rätsel bleiben; und das besonders deshalb, weil hier von einer zu erforschenden wirklichen Tätigkeit der Phantasie nicht die Rede sein kann, sondern nur von der Kunst des Anordnens und Formens. Ebenso sicher aber ist, daß nur bei einer sehr kleinen Anzahl dichterischer Schöpfungen diese indirekte Inspiration ausschlaggebend mitgewirkt hat, und daß kaum ein einziges Kunstwerk sich nur aus solchen Eingebungen zusammensetzt; daß vielmehr die durch Bilder der Außenwelt, Beobachtungen und Anschauungen angeregte, auf ein bestimmtes Ziel gerichtete und durch mühsames, zielbewußtes Wollen gestützte Phantasie stets die Hauptquelle der dichterischen Produktionen bleiben wird.³⁰⁾

³⁰⁾ Richard Wulffow: Ein Blick in die Werkstatt des Dichters. Magazin für Literatur. 67. Jahrg. (1898). Nr. 8. Sp. 180 f.

Neben der Phantasie wird immer in erster Linie die Erfahrung in Betracht kommen, denn wie kann der Dichter mit vollkommener Treue darstellen, was er selbst nicht erlebt, d. h. gesehen, gehört oder miterlebt hat? Wer will das Hangen und Bängen in schwebender Pein, das Himmelhochjauchzen und zum Tode betrübt sein der Liebe schildern, der nicht selbst ihre Leiden und Freuden gekostet?

Je reicher demnach der Erfahrungsschatz des Dichters, um so mannigfaltiger sein Werk, um so lebensvoller und lebenswahrer wird er veranschaulichen können. Er muß streben, diesen Schatz stets durch Beobachtung und durch eigene Erlebnisse zu vermehren. „Der Umgang mit der Welt, den der Romandichter zu pflegen hat, muß allgemein sein, d. h. er muß sich auf jeden Rang und Stand ausdehnen, denn wer das vornehme Leben kennt, weiß darum noch nichts von dem niedern und umgekehrt.“³¹⁾

Auf die Frage: Bedarf der Dichter wirklich eines Modells mit derselben Dringlichkeit, mit der der Maler und der Bildhauer eines solchen bedürfen? antwortet Spielhagen³²⁾ nach seiner Erfahrung aus bester Überzeugung unbedingt mit Ja, vorausgesetzt, daß man den Unterschied jener Künste von der Dichtkunst scharf im Auge behält. Dem Dichter als einem Seelenmaler, als einem Bildner des inneren Menschen, kann natürlich die äußere Ähnlichkeit nicht genügen; das Modell muß auch eines Geistes Kind mit dem Helden sein.

Spielhagen bemerkt, daß fast jeder erzählende Schriftsteller damit anfange, sich selbst bei seinem Helden Modell zu setzen aus Mangel an einer äußeren Welt. Um davon frei zu werden, „muß er mit allem Ernst, mit aller Innigkeit, mit leidenschaftlicher Liebe in die Natur eines Wesens sich versenken, welches in jeder Beziehung von ihm möglichst verschieden ist.“³³⁾

Zu allen Zeiten sind in den Romanen — auch abgesehen von den historischen — Modelle benutzt worden, so z. B. von Goethe in seinem „Werther“ und in den „Wahlverwandt-

³¹⁾ Fielding: Tom Jones, IX. 1.

³²⁾ Beiträge. S. 19.

³³⁾ Beiträge. S. 19, 21.

schaften“, von Alphonse Daudet in seinem „Numa Roumestan“, im „Tartarin“ usw.³⁴⁾ Dieses Recht kann keinem Schriftsteller abgesprochen werden, sofern im übrigen sein Werk den dichterischen Anforderungen entspricht und er nicht mit dem Strafgesetz in Konflikt gerät. Es ist schon häufig vorgekommen, daß Schlüsselromane den Gegenstand gerichtlicher Klagen bildeten. Allerdings handelte es sich dabei in der Regel um Machwerke, die auf die Sensationslüsternheit des Publikums berechnet waren und gar keinen literarischen Wert besaßen.

Schlüsselromane sind nicht unter allen Umständen zu verwerfen. Goethes „Werther“ war ein Schlüsselroman für Wezlar, aber es ist zugleich ein Buch, das für immer der Literatur angehört, während „Aus einer kleinen Garnison“ des Leutnants Bille, das ein Schlüsselroman für Forbach war, nur aus ungesunder Neugier gelesen wurde.

Über die Frage, inwieweit die dichterische Behandlung wirklicher Personen und Begebenheiten

³⁴⁾ Die lächerliche Heldengestalt des Tartarin aus Tarascon, in der Alphonse Daudet den gascognischen Bramarbas verewigt hat, hat wirklich existiert. Der Bruder des berühmten Schriftstellers Alphonse Daudet, Ernest, erzählt in der „Revue Hebdomadaire“ (Februar 1912), wie der Dichter zu der Figur seines Tartarin gekommen ist. Das Urbild dieses Mannes hat er tatsächlich in seiner Jugend auf einer Reise in Algier gesehen und sehr aufmerksam beobachtet. Es war ein Südfranzose, der sich auf den Wunsch seiner Eltern sehr früh verheiratet hatte; aber das Leben in der Ehe und in der Provinz kam ihm bald sehr langweilig vor, und um dem abzuweichen, verlegte er sich zunächst aufs Kartenspiel, dann aber griff er zu Büchern, zu erotischen Romanen und Erzählungen blutiger Jagdabenteuer. Das hatte bedenkliche Folgen für ihn. Von dem Gelesenen war er so erfüllt, daß in seiner Phantasie die harmlosesten Vorfälle zu hochromantischen Ereignissen oder gefährlichen Abenteuern wurden. Es kam schließlich so weit, daß er abends zur Versammlung seiner Klubbrüder im bewaffnetem Zustande ging, als gelte es, in einen Urwald einzudringen. Auch in seinem Wohnzimmer tauchten bald die Ergebnisse seiner durch die Lesewut genährten Phantasie auf. Er hängte z. B. ein paar Pfeile an die Wand und schrieb daran: „Vorsicht, nicht berühren, Giftpfeile!“ Eines Tages soll er sich stundenlang damit unterhalten haben, die Raubtierkäfige eines Wanderzirkusses zu beobachten, der durch sein Provinznest kam. Einem Freunde, der ihn nach dem Grunde, seines seltsamen Tuns fragte, erwiderte er, daß er doch nach Algier wolle, um Löwen zu schießen, und sich daher an das Brüllen der Raubtiere gewöhnen wolle.

rechtlich zulässig sei, haben sich in neuerer Zeit die Juristen mehrfach geäußert. Der Geh. Justizrat Prof. Dr. Gareis in München³⁵⁾ stellt zunächst fest, daß ein besonderes Persönlichkeitsrecht, wonach niemand ohne seine Einwilligung erkennbar geschildert werden dürfe, nicht besteht. Die Zulässigkeit dichterischer Personenbeschreibung hat ihre Grenze lediglich in dem gesetzlichen Verbot der Beleidigung. „Unter der Voraussetzung, daß es sich um ein wirkliches Dichterwerk von selbständiger epischer Bedeutung handelt, ist es dem Schriftsteller gestattet, Personen, die gelebt haben oder noch leben, in Schilderungen von Begebenheiten auftreten zu lassen, die sich in dem historischen oder epischen Zusammenhange mit den geschilderten Personen zugetragen haben.“

Wann liegt aber ein wirkliches Dichterwerk vor? Dr. Gareis sagt hierüber: „Der Dichter soll dichten; die Aneinanderreihung von einzelnen wahren und unwahren Ereignissen ist nur dann eine Dichtung, wenn sie einer Idee dient, die sich in einer Entwicklung von bestimmten Anfängen an zu einer motivierten Katastrophe aufbaut. Ich weiß, daß dies heutzutage, wo man Studienbilder und Skizzen für vollendete Kunstwerke ausgibt und Szenen für Dramen, nicht allgemein angenommen wird³⁶⁾; aber in unserer Frage muß der Jurist sich an den älteren Ästhetiker halten, und wenn es keine solchen mehr geben sollte, selbst Ästhetiker werden.“³⁷⁾

³⁵⁾ Deutsche Juristenzeitung, Jahrgang IX, Nr. 1.

³⁶⁾ Rechtsanwalt Dr. Marcus in Charlottenburg vertritt denn auch die Ansicht, daß „die Frage nach dem größeren oder geringeren Kunstwert der literarischen Leistung als völlig unerheblich ausscheiden muß.“ Literarische Praxis. 5. Jahrg. (1904), Nr. 16, S. 125.

³⁷⁾ Als George Ohnet 1903 einen Roman „Marchand de poison“ veröffentlichte, in dem er gegen den Alkoholmißbrauch zu Felde zieht und namentlich vor dem Genuß verschiedener Schnäpfe und Liköre warnte, verklagte ihn ein Likörfabrikant, der sich dadurch getroffen fühlte. Da Ohnet unter den Namen der Liköre auch l'Abri-cotine gebrauchte, d. h. den Namen eines Likörs, den der erwähnte Fabrikant vertreibt und dessen Namen er sich als Warenzeichen hatte eintragen lassen, nahm das Gericht eine mißbräuchliche und gesetzwidrige Benutzung des Namens an und verurteilte den Verfasser zur Zahlung einer Entschädigung von 500 Fr. und untersagte außerdem den weiteren Verkauf des Romans mit dem fraglichen Namen.

Prozeßberichte und vermischte Nachrichten der Tagespresse haben schon manchem Schriftsteller einen Romanstoff geliefert; oft geben sie auch nur einen Anhaltspunkt ab, eine Anregung zu einem verwandten Stoff, so daß es später oft ganz unmöglich ist, dies festzustellen, ganz abgesehen davon, daß heutzutage kein Mensch mehr die ungeheure Masse des Gedruckten übersehen kann.

Es kann niemand verwehrt werden, ein Ereignis zu einer dichterischen Ausarbeitung zu benutzen — natürlich immer vorausgesetzt, daß er die Bedingungen erfüllt, die man an ein dichterisches Werk stellen muß. Benutzt er ein Ereignis, das in irgend einer Weise zu seiner Kenntnis gelangt ist, so wird er doch häufig aus inneren wie aus äußeren Gründen gezwungen sein, die Handlung an einen anderen Ort, als wo der Vorgang sich abgespielt hat, zu verlegen, die Personen zu verändern, neue Figuren hinzuzufügen usw.

Die Erfahrung bleibt stets für den Dichter die wichtigste Stoffquelle. Sie zerfällt in eine innere und eine äußere Erfahrung. Die innere umfaßt das ganze Gebiet menschlichen Fühlens und Denkens. Je reicher sich das innere Leben des Dichters gestaltet, je gründlicher er die Leiden und Freuden des Lebens durchkostet, je mehr Bildungstoff er in sich verarbeitet, desto reicher und intensiver wird seine Dichtung werden. Und je mehr er die Leidenenschaften, die er schildert, an sich selbst erfahren, desto wahrhafter wird er sie darstellen können. Nur wer selbst geliebt, kann wahrhaft Liebe schildern. Nur wer die Qualen der Eifersucht erfahren, wie sie, einem Fünfkchen gleich, in den Falten des Herzens sich festsetzt und von hier aus bald den Menschen mit verzehrender Glut erfüllt, kann sie poetisch wiedergeben.

Daß Goldsmith im „Vikar von Wakefield“ vieles angebracht, was ihm selbst im wirklichen Leben begegnet war, wird allgemein zugegeben. Die Geschichte von George Primrose scheint eine genaue Kopie der Abenteuer und der täppischen Einfalt des Autors in seiner Jugend zu sein.³⁸⁾

³⁸⁾ R. Chambers: Cyclopaedia of english litterature. II. p. 140.

Interessant ist, wie Gustav Freytag die Anregung zu seinem Roman „Die verlorene Handschrift“ empfing:

Der bekannte Philologe Moritz Haupt saß einmal mit Freytag in Leipzig zusammen. Er erzählte ihm, daß in irgend einer westfälischen Kleinstadt auf dem Boden eines alten Hauses die Reste einer Klosterbibliothek lägen und daß die Möglichkeit nicht ausgeschlossen wäre, daß darunter eine Handschrift verlorener Dekaden des Livius, dessen römische Geschichte nur unvollständig auf die Nachwelt gekommen, vorhanden wären. Der Besitzer jener Schätze wäre jedoch ein knurriger, unzugänglicher Mann. Freytag schlug dem Freunde vor, gemeinsam den alten Sonderling aufzusuchen, zu rühren, zu verführen, und nötigenfalls unter den Tisch zu trinken, um den verborgenen Schatz zu heben. Haupt erklärte sich damit einverstanden, und im frohen Vorgefühl, die Lücken von Livius großem Werk schließen zu helfen, kosteten beide Freunde schon alle Freuden des erfolgreichen Forschers und Entdeckers durch. Die Fahrt unterblieb jedoch, aber die Erinnerung an jenen Plan gab das grundlegende Material zu dem Romane. Für die weitere Ausgestaltung des Werkes waren allerdings auch zahlreiche andere Erlebnisse von Bedeutung.³⁹⁾

Fritz Reuter sagt, er habe in seinem Bräsig seine beiden besten Freunde geschildert. „Slus'uhr und Pomuchelskopp indes haben wirklich gelebt, und ich habe sie ganz getreu beschrieben, um sie damit zu geißeln. Mit wahren Vergnügen aber habe ich den alten Moses genau abgezeichnet.“⁴⁰⁾

Mit der inneren Erfahrung muß sich die äußere, die Beobachtung an anderen innig verbinden. Die Beobachtung des häuslichen und geselligen Verkehrs, der Äußerungen der Leidenschaften je nach Alter, Stand und Bildung muß daher eifriges Streben des Romandichters sein.

Die Behandlung der durch die Erfahrung gewonnenen Stoffe ist eine ähnliche, wie die der geschichtlichen. Der Dichter entferne sorgfältig alles, was auf die Quelle deuten könnte. Er mache sich zur Regel, was Goethe von seinen „Wahlverwandtschaften“ sagte, alles in diesem Buche habe er erlebt, nur nicht so erlebt, wie er es dargestellt.

³⁹⁾ Man findet sie aufgezählt in Paul Sommers Erläuterungen zu Gustav Freytags „Die verlorene Handschrift“. Leipzig, Herm. Beyer, o. J. S. 11 ff.

⁴⁰⁾ Gustav Raab: Wahrheit und Dichtung in Fritz Reuters Werken. Urbilder bekannter Reuter-Gestalten. Wismar, Hinstorff, 1895. — Carus Sterne: Poesie und Wirklichkeit bei Fritz Reuter im Sinne innerer Bedingtheit von Physiognomie und Charakter. Magazin für Literatur. 64. Jahrgang (1895). Nr. 4, Sp. 97—104.

Eigentlich ist jeder gute Roman historisch, denn historisch heißt weiter nichts, als daß der Roman nicht isoliert sein soll vom großen Geschichtsleben der Welt. Er soll auf einem wirklichen Raume in dieser Welt und in einer wirklichen Zeit derselben spielen, und das Allgemein-Interessante der Fabel dadurch modifiziert sein. Der Roman bedarf der innigsten Durchdringung des allgemein Menschlichen durch die individuellen historischen Agentien. Man versuche nur, etwas Erlebtes, sei es auch nur eine kleine Anekdote zu erzählen, so wird man nötig finden, zur Erklärung die Zeit, in der sich dies Erlebte zugetragen, zu bezeichnen, wohl sogar noch die Stimmung jener Zeit, weil das zum rechten Verständnis sich notwendig erweisen wird. Manche solche Geschichten wird man sich nur an einem gewissen individuellen Orte vorgegangen erklären können; kennt der Hörer der Geschichte den Ort und was in der Weise dieses Ortes die Geschichte allein erklären kann, nicht, so wird der Erzähler wohl auch noch dieser erst gedenken und zum Behufe der leichtern Glaublichkeit andere Geschichten aus dem Orte (auch aus der Zeit vielleicht) als Pendanten bringen. Das nun ist die poetische Wahrheit des Romans, daß die einzelnen Charaktere und Motive und die einzelnen daraus resultierenden Begebenheiten (unter Einwirkung eines und desselben historischen Agens) sich zusammen verhalten, wie solche erklärende Pendanten.⁴¹⁾

Es ist ohne weiteres klar, daß jeder Dichter mehr oder weniger durch fremde Werke, die er vielleicht eben vor längerer Zeit gelesen hat, beeinflusst wird. Mancher wird daraus Personen oder Motive, wenn auch in freier Umgestaltung entnehmen. Er darf dafür aber noch nicht ohne weiteres des Plagiats beschuldigt werden.

In der Regel kann man beobachten, daß, sobald ein Werk Erfolg hatte, dem Verfasser eine Abhängigkeit von andern Dichtern nachgewiesen wird, obschon er vielleicht nie eine Zeile von ihnen gelesen hat.

Gustav Frenssens „Jörn Uhl“ glaubt man eine Abhängigkeit von George Eliot in „Adam Bede“ und besonders von Charles Dickens in „Copperfield“ nachweisen zu können.

⁴¹⁾ Otto Ludwig, 6. Band, S. 223 f.

Dr. Fr. Hachagen sagt sogar, es müsse jeden Freund des englischen Dichters empören, wenn er inne wird, daß der Verfasser von „Jörn Uhl“ seine Originalität im letzten Grunde nur darin fundtut, daß er die in „Copperfield“ vorgefundenen Charaktere und Vorgänge entweder karikiert oder ins Gemeine, Rohe und Schmutzige herabzertrt.⁴²⁾

Nach andern hat Frenssen sich an Sudermann angelehnt. „Auch von anderen Autoren hat er seine Menschen hergenommen, z. B. aus Freytags „Soll und Haben“, aus Thomas Manns „Buddenbrooks“. Oft wandelt er an den Pfaden Wilhelm Jensens, aber seine stärksten Meister sind Raabe, Storm und Keller.“⁴³⁾ Adolf Bartels führt unter seinen Meistern noch den niedersächsischen Erzähler Nikolaus Fries an. Andere weisen ihm eine Abhängigkeit von Jeremias Gotthelf, Holger Drachmann u. a. nach. Vielleicht am niedrigsten bewertet Bartels die dichterische Persönlichkeit Frenssens, wenn er in einer Besprechung von „Hilligenlei“ u. a. ausführt: „Ein geborener Anempfinder, hatte er sich in der Welt der großen Erzähler des Realismus von Dickens, Reuter, Otto Ludwig, Freytag an bis zu Storm, Keller, Klaus Groth, Wilhelm Raabe und Nikolaus Fries bemächtigt, mit ihren Augen zu sehen und mit ihren Worten zu reden gelernt, und konnte so bis zu einem bestimmten Grade aus der allgemeinen Romansphäre herauskommen.“⁴⁴⁾

Schon aus dieser großen Zahl von Vorbildern oder angeblichen Vorbildern kann man ersehen, daß es sich bei Frenssen keineswegs um Plagiate handelt. Daß Frenssen nicht so schreiben würde, wie er tatsächlich schreibt, wenn all die genannten Dichter nicht gelebt hätten, ist selbstverständlich. Kein Dichter ist Original durch und durch; jeder zehrt mehr oder weniger von dem geistigen Erbe der Vorfahren.

Es ist ein eigenes Ding um die Originalität. Man sollte manchmal zweifeln, ob sie im zwanzigsten Jahrhundert

⁴²⁾ D. Fr. Hachagen, a. a. O. S. 56, unter Hinweis auf eine Besprechung C. de Wyzewas in der Revue des Deux-Mondes.

⁴³⁾ Bernhard Stein: Literarische Bilder aus neuester Zeit. Ravensburg, Friedr. Alber, 1910. S. 194 f.

⁴⁴⁾ Kunstwart, 19. Jahrgang, 9. Heft, S. 485.

überhaupt noch möglich sei, und Marie von Ebner-Eschenbach zustimmen, wenn sie bekennt:

Gesagt ist alles schon, man kann nur wiederholen,
Der ehrlichste Poet hat unbewußt gestohlen.⁴⁵⁾

5. Historische Romane.

Nimmt der Dichter seine Stoffe aus der Vergangenheit, so ist er einerseits auf die Überlieferung und andererseits auf seine Phantasie angewiesen.

Die Überlieferung ist eine mündliche oder eine schriftliche. Alles was durch mündliche Erzählung sich durch die Geschlechter vererbt, hat keine feststehenden Formen. Die Tatsachen werden verrückt, vergrößert, verkleinert, je nach der individuellen Anlage des jedesmaligen Erzählers. So wird aus einem Könige, der einst lange Zeit sein Volk glücklich regierte und seine Feinde besiegte, ein unsterblicher Herrscher, der im Kyffhäuser schlafend harret, bis sein Volk ihn erweckt. Oder aus einem frommen Manne, der viel Gutes tat und sich für seine Mitmenschen aufopferte, wird ein großer Heiliger; Wundertaten knüpfen sich an seinen Namen, und seine Reliquien werden mit frommem Sinne verehrt. So gestaltet die Phantasie des Volkes alles Außergewöhnliche um, und der Dichter sieht sich einem Phantasiegebilde gegenüber, das vielseitige Benutzung und auch Umformung duldet. Der mündlich überlieferte Stoff ist gleichsam formlos, und dem Dichter ist Gewalt über ihn gegeben. Er kann seine eigene Erfahrung mit der Überlieferung derartig vermischen, daß ein neues Ganzes entsteht, das kaum noch Spuren des alten Gewandes trägt. Gleiche Gewalt ist dem Dichter über alles gegeben, was zwar schriftlich fortgepflanzt wird, aber zum Privatleben gehört. Auch hier ist er durch kein Bedenken gebunden. Mag die Genesis dieses oder jenes Ereignisses auch aktenmäßig festgestellt sein, so kann doch nichts den Dichter zwingen, mit Strenge der gegebenen Entwicklung zu folgen. Wenn seine künstlerische Einsicht dieses oder jenes Motiv verwirft, so hat

⁴⁵⁾ Dr. Julius Schwering: Zufällige Übereinstimmung oder Entlehnung? Der Tag. 1906. Nr. 289.