



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

**Der Roman**

**Keiter, Heinrich  
Kellen, Tony**

**Essen, 1908**

Vierter Abschnitt. Aus der Werkstatt des Dichters.

**urn:nbn:de:hbz:466:1-34214**

Vierter Abschnitt.

Aus der Werkstatt des Dichters.

Handwritten text, likely a title or page number, appearing faintly in the center of the page.

Handwritten text, likely a title or page number, appearing faintly in the center of the page.

## 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 angestrebten 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. 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 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.<sup>1)</sup> 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 Fißibusse 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 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.

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 Weplar), daß er häufig, aus dem Schlafe erwachend, ein ganzes Gedicht bereit hatte, das er jedoch sofort nieder-

---

<sup>1)</sup> Die nachfolgenden Mitteilungen, die sich übrigens nicht auf Romandichter beschränken, sind natürlich von sehr ungleicher Bedeutung. Es sind vorläufig nur aneinandergereihte Notizen. Eine eingehendere Bearbeitung dieses Themas würde den Rahmen dieses Werkes überschreiten. Daß dabei auch Einzelheiten angegeben werden, die an und für sich belanglos sind, geschieht einfach deshalb, weil sie für den betreffenden Schriftsteller kennzeichnend sind.

schreiben mußte, weil er es sonst später nicht mehr zusammenbrachte. „Clavigo“ schrieb er im Sommer 1774 in 7 Tagen nieder. Seine meisten Werke diktirte er und änderte dabei selten etwas in der ersten Niederschrift. „Göz von Berlichingen“, „Werthers Leiden“, „Hermann und Dorothea“ sind in 4 bis 6 Wochen entstanden. Über das letztere Werk schrieb Schiller an Heinrich Meher: „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 Gemüthsverfassung 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.<sup>2)</sup>

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 halbe Stunde lang weitergelesen haben, bis Herr von Anebel, 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.

Rlopstock arbeitete über zwei Jahrzehnte an seiner „Messiade“, und auch Lessing arbeitete langsam; er wollte nur „alle 7 Tage 7 Zeilen“ an seiner „Emilia Galotti“ ge-

<sup>2)</sup> „Goethe an der Arbeit“ (inbezug auf die von ihm benutzten Modelle) zeigt uns z. B. Eugen Wolff (Von Shakespeare zu Zola. Berlin, S. Costenoble, 1902. S. 119—149) im Anschluß an „Werther“ und die „Wahlverwandtschaften“.

dichtet haben. Wieland aber sagte von sich: „Sollte das eine oder andere meiner Werke in Absicht der Sprache und des Stils Klaffigkeit 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.“ Auch Bürger bekennt, daß er seine Gedichte fortwährend mit großer Mühe verbessert hat.

Sean Paul schrieb viel und sehr schnell. Er sammelte ganze Kisten voll Exzerpte, um seine Sprache möglichst blumenreich zu gestalten. Dagegen schrieb Johannes v. Müller nicht leicht, und da er immer so kurz wie möglich sein wollte, schrieb er seine Arbeit oft zwei- bis dreimal um, ehe er sie der Öffentlichkeit übergab.

Börne fiel das Arbeiten so schwer, daß er manchmal einen ganzen Tag über einem einzigen Satze saß. Seine Verse und Prosa erscheinen uns bei der Lektüre so leicht aus dem Ärmel geschüttelt, aber es ist doch bekannt, daß er das Verfaßte noch einer sorgfältigen Feile zu unterziehen pflegte.

Chr. Fr. Gräbe saß in Düsseldorf jeden Tag in der Aneipe. Vor sich hatte er stets einen Becher, in welchem Fidibusse steckten. Hin und wieder ergriff er einen davon und machte Notizen darauf, die er mit nach Hause nahm, um dadurch seinem schon geschwächten Gedächtnis aufzuhelfen. Zu Hause traf man ihn nur im Bett liegend, auf den Knien sein Manuskript.

Von den Romandichtern unserer Zeit besitzen wir mancherlei biographische Aufzeichnungen, aus denen auch interessante Einzelheiten über die Art ihres Schaffens zu ersehen sind<sup>3)</sup>, während wir bei anderen lediglich auf gelegentliche Mitteilungen von Biographen und Kritikern angewiesen sind.

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 Heiterethel“ (1855) bewährt.

<sup>3)</sup> Vgl. z. B. Richter und Dichter. Ein Lebensausweis von Ernst Wichert. Berlin, Schuster und Böffler, 1899.

In seinem Heimatsorte 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.<sup>4)</sup> 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.<sup>5)</sup> Er hat selbst in seinem Bekenntnis über die Art seines Schaffens berichtet, daß die Heiterkeit ebenso wie die Helden seiner anderen bedeutenderen Dichtungen plastisch in einem Farbenspektrum vor ihm stand.<sup>6)</sup>

Konrad 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. Konrad 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.<sup>7)</sup>

Die Novellen Konrad Ferdinand Meyers spielen mit Ausnahme des Fragmentes „Der Gewissensfall“ alle in der Vergangenheit. Er begründet dies Luise von François gegenüber

<sup>4)</sup> August Sauer: Otto Ludwig. Prag 1893. S. 16 f.

<sup>5)</sup> Dr. R. Müller-Gems, a. a. D., S. 23.

<sup>6)</sup> Vgl. Mein Verfahren beim poetischen Schaffen. Otto Ludwigs Werke in 6 Bänden. Herausgegeben von Adolf Bartels. 6. Band. S. 307—312.

<sup>7)</sup> August Langmesser, a. a. D. S. 177 f.

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 mit zu roh und zu nah.“

Ronrad Ferdinand Meher unterschied in seinem Schaffen zwei Phasen: die sammelnde und die gestaltende. Oft lagen 3 bis 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; nichtsdestoweniger ließ er ihn, trotz vieler aufgewandten 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.<sup>8)</sup>

Anders vollzieht sich bei Heinrich Hansjakob der Prozeß des dichterischen Schaffens. Langes Grübeln ist ihm fremd, die Gedanken strömen ihm unablässig zu. Selten, daß er ein Manuskript verbessert. 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

<sup>8)</sup> Langmesser, a. a. O. S. 275 f.

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 seine Lektüre gewaltig beschränken. Von neuerer Literatur liest er so gut wie nichts.<sup>9)</sup>

Hans 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 entlehne, 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.“<sup>10)</sup>

Max Kreker verwertet zumeist seine Beobachtungen des Berliner Volkslebens. Im übrigen sagt er selbst: „Ich kann nicht eher zu arbeiten beginnen, bevor nicht der Titel völlig feststeht.“<sup>11)</sup> Aus ihm heraus muß alles entstehen, um ihn herum sich alles kristallisieren. Was die Einzelheiten betrifft, so verlasse ich mich ganz auf Augenblickseinsfälle — nur der große Zug der Handlung schwebt mir vor.“

<sup>9)</sup> Alfred Bock im Literarischen Echo. III. Jahrgang (1901) Heft 14, Sp. 970 f.

<sup>10)</sup> Wie ich Schriftsteller wurde. Sonntagszeitung für Deutschlands Frauen. 1904. Heft 18, S. 322.

<sup>11)</sup> Kreker wählt immer charakteristische Titel: Der Millionenbauer, Der Holzhändler, Der Mann ohne Gewissen, Die Bergpredigt, Das Gesicht Christi usw.

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<sup>12)</sup> 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 lebhaftes Phantasie die Dinge der Wirklichkeit in ihre starken Arme genommen, so daß sie nun hier 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 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.

---

<sup>12)</sup> Nach dem Abdruck in der Einleitung zu dem Weihnachts-Almanach der G. Grote'schen Verlagsbuchhandlung in Berlin 1903. S. 1—8.

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 drehselt 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, mit dem Weltbild, das ich mir 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 vorher 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 Triefchen zu kommen, welche, der Dithmarscher Bucht weit vorgelagert, in der Richtung nach Helgoland zu, am Rande des Watts entstanden ist. Diese Insel machte, wegen ihrer großen, wüsten Natur, einen tiefen Eindruck auf mich. Das ist das Giland, 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 jene nicht brauchbar wäre, und Hermann Heiberg

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, ändern 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 Bargaquast und Christian Keese 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 ändern: 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 sieht 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 ändern 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 Menschenjacks 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<sup>13)</sup> 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 umher 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, 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 Ginnerk 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

<sup>13)</sup> Frenssen hat inzwischen auf seine Pfarrstelle verzichtet und sich auf ein von ihm erworbenes Landgut zurückgezogen.

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 der Haut, in die er genäht ist. Ginnerk Elsen bleibt dickköpfig, kurz angebunden, stolz. Antje Witt, die Halbirre, wird durch das kleine Ereignis aufgeregert: 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 unstätigen 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 Geburtschein 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 andern 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 Stranding mit seinem Onkel gegen die Brandung von Klackelholm 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 Thür 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 einziges 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; denn 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 Freuden sprung. 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 Freiemplare 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 andern. 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 Tausen in Aussicht sind — das kann ich nämlich von meiner Wurt aus übersehen — und was der Vater Propst in der Kreisstadt für Berichte erwartet, und dann: „Komm her, du Holzmann und Eisenträger, erzähle mir von deiner Liebe und deinem Born.“

---

Als Gegensatz zu dem frei arbeitenden Romandichter sei hier noch auf die Fabrikanten der elenden Kolportage =

romane 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 Kolportageroman-  
dichter kennen gelernt hat, der ihm manches von seinen Hand-  
werksgeheimnissen anvertraute. „Ich war,“ so heißt es in dem  
Selbstbekenntnis, „als ganz junger Mensch Gemeindefschreiber  
und Theaterrezensent in einer kleinen Stadt und schrieb da-  
mals 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,  
seine Seele einem Verleger derartiger Schauerromane — immer  
noch in der Hoffnung, in bessere Verhältnisse zu kommen und  
sich dann als wirklichen Dichter zu betätigen. In je fünf  
Jahren liefert er immer tausend Bogen für seine Brotherren,  
deren einer ihn auf offener Karte frivol seinen „Skaven“  
nennt, und einen Roman, dessen Fortsetzung nicht rechtzeitig  
einläuft, kurzer Hand von irgend jemand anderem, etwa von  
seinem Ladenjungen, vollenden läßt. An drei Romanen zu-  
gleich sieht 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  
Vergrößerungsprozeß 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-Guttenbrunn, habe  
dieser Bedauernswerte einen gewissen Idealismus bewahrt, der  
ihn wenigstens davon abgehalten habe, seiner Phantasie in dem  
Muskflügeln von immer neuen Verbrechen und Niederträchtig-

feiten allzu sehr die Zügel schießen zu lassen; so seien die Erzeugnisse seiner Feder in dieser verwerflichen Gattung immer noch die leidlichsten gewesen.

\*

\*

\*

Wenden wir uns nunmehr den französischen Schriftstellern zu.<sup>14)</sup> Auch hier müssen wir uns naturgemäß auf eine Auswahl beschränken.

J. J. Rousseau gesteht in seinen „Bekenntnissen“, wie mühsam ihm das Schreiben gewesen und wie oft er seine „Nouvelle Héloïse“ verbesserte und umarbeitete. Auch der berühmte Naturforscher Buffon, dessen Schilderungen noch jetzt unübertroffen sind, arbeitete sehr langsam. Er schrieb keinen Satz nieder, als bis er ihn im Kopfe vollständig ausgearbeitet hatte.

Victor Hugo dichtete schnell, aber er machte nachträglich viele Korrekturen. Er hatte sich eigenes Papier anfertigen lassen, und zwar große grobseidige 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 genügen 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

<sup>14)</sup> A. Albalat: Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains. Paris, A. Colin, 1903.

sein Bett die zerstreuten Blätter auf, die er in seiner Manuskript-Kiste aufbewahrte.<sup>15)</sup>

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 2 Monaten, „Louis Lambert“ in 7 Wochen, den „Médecin de campagne“ in 8 Monaten, „Eugénie Grandet“, dieses Meisterwerk, sogar in 3 Monaten. Am schnellsten schrieb er „César Birotteau“, und zwar in 20 Tagen. Von 1827 bis 1848 lieferte er 90 Werke mit 10 816 Seiten in komprimem Druck und außerdem zahllose 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.

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 „Salamambo“ und „Die Versuchung des hl. Antonius“ schrieb, reiste er nach Afrika und in den Orient.<sup>16)</sup> 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 „Salamambo“. Die Vorarbeiten brachten ihn fast zur Verzweiflung, und in dieser Stimmung schrieb er an eine befreundete Dame: „Es ist leichter, ein Millionär zu werden

<sup>15)</sup> Paul Chenay, Victor Hugo à Guernesey. Revue Hebdomadaire. 11e année (1902) Nr. 12, p. 401 s. Ueber das Aussehen der Manuskripte Hugos vgl. in derselben Nummer: Louis Feuquières: L'écriture des manuscrits de Victor Hugo, p. 450—459.

<sup>16)</sup> Ueber 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. 7e année (1900), Nr. 7, p. 599—624.

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 8 bis 10 Stunden, davon mindestens 3 bis 4 des Abends, oft sogar bis 4 oder 5 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 diktierte, denn ihre Manuskripte enthalten nur wenig Korrekturen.

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, während welcher er die Gabe hatte, die ganze Zeit zu schlafen und unbedingt an gar nichts zu denken. 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 Freunden 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 raute 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 begeben 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 setze 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 Anstrengung 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 auch keinen Tabak mehr, während ich früher viele Zigaretten rauchte. Mit einem Worte, wenig Vergnügen bei vieler Arbeit. Damit ist alles gesagt.“

Früher bedienten sich die Schriftsteller 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, mußte 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 Richbourg*, 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 Greuel-*szenen*, 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 an den Schauplatz seines Romans, um das Milieu zu studieren. Er machte sich eine Masse Notizen, entwarf Skizzen, Bruchstücke von Gesprächen usw. Ferner befragte er Personen aus den zu schildernden Kreisen und studierte die einschlägige Fachliteratur. Dann nahm er die Ausarbeitung in Angriff. Abgesehen von der Bearbeitung seiner Notizen mußte er noch die Intrigue 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.“<sup>17)</sup>

Zola arbeitete täglich 4 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. Er schrieb übrigens mit einer Rundschriftfeder Nr. 33 auf weißes, glattes Papier.

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

<sup>17)</sup> Le roman expérimental. S. 207 ff.

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 da sitze. Ich schreibe, wie wenn ich zu mir selbst spräche, und diskutiere über die Leute, die Szenen, auch die nebenfächlichen Ereignisse. 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 nebenfächlichen Vorkommnisse herausgearbeitet. Für „La Curée“ verbrachte ich z. B. viele 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—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—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 Nachtsch.“ 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 Volksitten 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 „Leitsfaden“ verfallen. Ein schreckliches Bild, das seine Moral in sich selbst hat.“

Massis kommt zu dem Schluß: „Die Beobachtung 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 Leitsfaden . . . 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.<sup>18)</sup>

Auch die beiden Goncourt arbeiteten stets mit Notizen. Sie einigten sich über den Plan eines Werkes und über

<sup>18)</sup> Ueber Zolas Arbeitsweise vergl.: Emil Zola. Sein Leben und seine Werke von Ernst Alfred Bizetelly. Einzige autorisierte Uebersetzung 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.

die Hauptscenen. 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 erst gegen Abend hatten sich die Gedanken so entwickelt, daß er sie zu Papier bringen konnte.<sup>19)</sup> 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“ 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.

<sup>19)</sup> Louis Desprez: L'évolution naturaliste. Paris, Tresse, 1884, S. 89.

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

Alphonse Daudet 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. Er hatte die Gewohnheit, sich für seine Romane Notizen in kleine Hefte zu machen, von denen er eine ganze Anzahl aufbewahrt hatte.

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. Er schreibt mit Gänsefedern und zwar seine Artikel für Zeitungen und Zeitschriften auf wassergrünes Papier von Briefformat, seine Romane auf ebensolches Papier von doppeltem Format und seine Theaterstücke auf weißes Schreibpapier. Seine Korrekturen sind der Schrecken der Setzer; er bewahrt sie ebenso auf wie seine Manuskripte, weil er vieles vollständig neu darauf schreibt.

Arsène Houffaye hat nicht die nötige Ruhe, um am Schreibtisch zu arbeiten. Er muß im Zimmer umhergehen, die Arme bewegen und gleichsam all die Bewegungen machen, die er beschreibt. Gleichzeitig diktiert er seine Gedanken einem Sekretär.

Paul Bourget hat 8 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.

François Coppée dichtet nur mit Gänsefedern. Er schreibt nur auf große, zusammengefaltete Blätter und verbessert sehr viel. Seine Schwester sorgt dafür, daß seine Manuskripte eingebunden werden.

René Bazin ist mit Recht der Ansicht, daß man ohne Notizen einen guten realistischen Roman gar nicht schreiben kann.<sup>20)</sup> Allerdings soll man sich nicht verleiten lassen, alles was man aufgezeichnet hat, für ein bestimmtes Werk zu verwenden. Man soll nur das benutzen, was wirklich hineingehört. Viele Einzelheiten, viele Ausdrücke, die uns in einem bestimmten Moment 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 Bil-

<sup>20)</sup> Les personnages de roman. Paris, 1898.

dung begriffene Welt. Man kann sagen, daß in seinen wesentlichen Zügen der Roman das Werk eines Augenblicks ist.“

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 herührt. Die Intrigue selbst, sofern sie gut aufgebaut wird, beseitigt eine Menge gewöhnlicher interesselofer 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 andererseits 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 schüchtern, 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 Nuancen 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 amüßant und zugleich von packendem Interesse. Da hieß es, die ersten wie auch die kleinen Modehäuser in Paris und in der Provinz 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 Frä. 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."

Vazin 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.

\* \* \*

Wenn Turgenjew schrieb, erzählt L. Pietich, 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 Denkmälern 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 Hauptzonen, die Gipfelpunkte des Werkes, die ihn zuerst anlocken und auf deren Bearbeitung und endgültige Ausgestaltung er die erste Blut 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 Tagesblättern, 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 Wołodyjowski“ lagen sogar einige Jahre.

Auch von englischen Schriftstellern sind uns einige interessante Einzelheiten bekannt. Wir wissen z. B., daß der Geschichtschreiber Gibbon oft stundenlang im Zimmer auf und ab ging, bis er einen einzigen Satz so gestaltet hatte, daß er damit zufrieden war; aus seinem Tagebuch ist denn auch zu ersehen, daß er an manchen Tagen nicht mehr als eine Oktavseite seiner Geschichte niederschrieb. Walter Scott dichtete dagegen 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 diktirte, 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 verworf, wie Pickveef, Pickvid, Peekvid, Pickweef usw. Fast alle seine Charaktere traf er auf seinen Wanderungen, und stets machte er sich sofort Notizen darüber.

Am leichtesten unter allen Dichtern des 19. Jahrhunderts hat wohl Lord Byron gearbeitet, der fast nur improvisierte. Die „Braut von Abydos“ schrieb er in 14 Tagen, und zu einem Gesang seines „Don Juan“ brauchte er kaum soviel Zeit.

Diese Leistungen werden allerdings übertroffen von der geradezu fabelhaften Leichtigkeit, mit der zwei spanische Dichter im 17. Jahrhundert arbeiteten. Calderon und Lope de Vega, von denen der letztere nahezu 2000 Stücke für die spanische Nationalbühne lieferte. Calderon mußte geistig sehr früh entwickelt gewesen sein, denn mit 13 Jahren schrieb er sein erstes Schauspiel „Der Himmelswagen“ und mit 19 Jahren hatte er schon festen Fuß auf der Bühne gefaßt. Lope de Vega aber, der schon mit 11 Jahren Theaterstücke schrieb, dichtete einmal in Toledo 15 Akte in nur 15 Tagen, und er versichert, mehr als hundertmal Stücke innerhalb 24 Stunden verfaßt zu haben. Diese Fruchtbarkeit ist seither ausgestorben — zum Glück für die Verleger und die Theaterdirektoren!

Ähnliches wie von Ponson du Terrail wird von dem hervorragendsten japanischen Romandichter der neuen Zeit, Tazikava = Wakui (1767—1848) erzählt, der etwa 290 Werke hinterlassen hat, von denen das gefeiertste „Haffen-

den“ („Die Geschichte der 8 Kunde“) 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 eine 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.<sup>21)</sup>

---

<sup>21)</sup> 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 Guklows entschuldigen: „Es wird eine lange, weite Wanderung werden, lieber Leser, zu der ich dich auffordere. Küste dich mit Geduld, mit geschäftlosen Sonntagmorgen, mit einem gut aushaltenden Gedächtnis! Vergiß nicht morgen, was ich dir heute erzählt habe! Werde nicht müde, wenn du unabsehbare Ebenen erblickst und sich der Weg zwischen gefahrvolle, nicht endende Gebirgspässe zwingt oder die Landstraße sich plötzlich in den Wolken zu verlieren scheint.“<sup>1)</sup> Guklows 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 Besen, Anton Ulrich von Braunschweig, Ziegler, Lohenstein, tun es nun einmal nicht unter mehreren Foliobänden. Beispielsweise hat die „Aramena“ des Herzogs Ulrich einen Umfang von 6822 Seiten! Da behalte einer die Übersicht! Ursés „Astrée“ hat fünf Bände von je 1000 bis 1300 Seiten, Scudéry's „Clélie“ zehn Bände

---

<sup>1)</sup> Die Ritter vom Geiste. Vorwort.

à 1000 Seiten. Ein schönes Maß bewahren die Romane von Scott, Auerbach, Freitag 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 gewaltiges 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 That 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 deshalb 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 „Hans d'Islande“, der doch ein ziemlich kurzer Roman ist, 4 Bände, die 30 Fr. kosteten.

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

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 Collection Charpentier gibt es Bände von über 600 enggedruckten Seiten. Zolas „*Débâcle*“ hat z. B. 636 Seiten à 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 à 40 Zeilen = 9840 Zeilen. *Les Maîtres du Roman* (eben- 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 à 3 bis 4 Mark pro Band.

überhaupt war es in Deutschland lange Zeit Usus, 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 ausgeräumt, 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.“<sup>2)</sup>)

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. Engelhorn's Romanbibliothek (à 50 Pfg.) mit 140 bis 164 Seiten, Goldschmidt's Bibliothek (à 50 Pfg.) mit 100 bis 110 Seiten, Kürschner's Bücherschatz (à 20 Pfg.) mit 128 Seiten, Aus Vergangenheit und Gegenwart (à 30 Pfg.) mit 96 Seiten und noch eine ganze Reihe anderer, die allerdings häufig recht minderwertige Produkte enthalten und häufig nur den Dilettanten als Unterschlupf dienen, die den spekulierenden Verlegern schon ein Romänchen für ein Butterbrot hergeben.

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. Andererseits werden zuweilen umfangreiche Romane geschrieben, deren Stoff sich in völlig erschöpfender Weise in einer Novelle hätte behandeln lassen.<sup>3)</sup>)

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 auch die Romane der besseren Zeitungen durchweg umfangreicher als die deutschen.

<sup>2)</sup> Neue Beiträge. S. 50 f.

<sup>3)</sup> Vgl. die von Ompteda (a. a. O. S. 446) angeführten Beispiele.

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 „Dudi“ („Die Lautenspielerin“) von Fatma Aie hanem nur 4300 kurze Zeilen, „Wüstenabenteuer“ von Ali Kemal Bey nur 2600, der ägyptische Roman „Tabubu“ gar nur 960 Zeilen, der indische Roman „Krischna Singh“ von Natesa Sastri etwa 2500 Zeilen, der koreanische Roman „Tschun-Schang“ annähernd ebensoviel, der chinesische Roman „Die Abenteuer der kleinen Hime“ von Motohosi 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. H. E. Schönbach in einem Artikel „Des Schriftstellers Lebensfahrt“<sup>1)</sup>, indem er den Beobachtungen des Engländers Lorimer<sup>2)</sup> 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 wirklich Originelle, dürfen wir hinzufügen, bereitet

<sup>1)</sup> Hochland, 4. Jahrgang. 1907. 5. Heft. S. 593–601.

<sup>2)</sup> Adam Lorimer: The authors progress. Edinburg and London, William Blackwood and Sons, 1906.

der Aufnahme Schwierigkeiten; 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 laufende 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 vorherzusagen läßt.“

Diesem letzteren Ratsschlag 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 für eine plumpe Reklame aus. In hunderten von Zeitungen 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 Antiquar höchstens ein paar Groschen dafür, wenn dieser sie überhaupt annimmt.

Das ist das unausbleibliche Schicksal eines künstlich herbeigeführten Erfolges.

---