



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Der Roman

**Keiter, Heinrich
Kellen, Tony**

Essen, Ruhr, 1912

2. Französische Schriftsteller.

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

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

2. Französische Schriftsteller.

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

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

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

Victor Hugo dichtete schnell, aber er machte nachträglich viele Korrekturen. Er hatte sich eigenes Papier anfertigen lassen, und zwar große grobfezige 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 genügtun 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 weiterentwickelt, wie die Idee sich erweitert oder verdichtet, wie sie sich abklärt, bis sie zu ihrem bestimmten Ausdruck gelangt. Victor Hugo hatte die Gewohnheit, alle seine Einfälle sofort zu notieren auf Blätter, die ihm eben unter die Hände fielen. Sogar nachts schrieb er auf, was ihm einfiel, und morgens hob er rings um sein Bett die zerstreuten Blätter auf, die er in seiner Manuskript-Kiste aufbewahrte.²⁹⁾

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Im Gegensatz zu seinem Vater arbeitete D u m a s S o h n 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 rastete 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 sich mich nicht, bis ich alles gefunden habe. Während dieser geistigen Schwangerschaft brauche ich viel körperliche Bewegung. Ich stehe stets früh auf und arbeite bis Mittag, besonders auf dem Lande. Dann setzte ich mich noch zwei, drei Stunden in der Mitte des Tages an die Arbeit. Die Arbeit unterdrückt bei mir die Ekflust, 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 keinen Tabak mehr, während ich früher viele Zigaretten rauchte. Mit einem Worte wenig Vergnügen bei vieler Arbeit. Damit ist alles gesagt.“

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

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

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

E m i l e R i c h e b o u r g, der namentlich das „Petit Journal“ mit Sensationsromanen versah, die später auch in Lieferungen erschienen, soll eine ganze Romanfabrik betrieben haben, indem er notleidende Schriftsteller in seinem Bureau beschäftigte und sie je nach ihrer Veranlagung bald Greuelszenen, bald sentimentale Schilderungen schreiben ließ, die er für seine Romane verwertete.

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

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

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

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

³¹⁾ Le roman expérimental. S. 207 f.

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

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

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

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

Massis kommt zu dem Schluß: „Die 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 Leitfaden . . . Zola erfindet viel mehr, als daß er beobachtet“. Er war eben viel mehr Romantiker, als er es sein wollte. Er besaß eine doppelte Persönlichkeit: die eine liebte das Romantische und Melodramatische, die andere wollte ganz realistisch sein.³²⁾

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

Auch die beiden G o n c o u r t arbeiteten stets mit Notizen. Sie einigten sich über den Plan eines Werkes und über 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 gegen Abend hatten sich die Gedanken so entwickelt, daß er sie zu Papier bringen konnte.³³⁾ Er ruhte sich jedes Jahr zwei Monate im Sommer aus; die übrige Zeit sammelte er historische Dokumente oder arbeitete an einem Roman. Er ließ seine Manuskripte sorgfältig einbinden, während er und sein Bruder früher ihre gemeinschaftlichen Werke nicht in der Originalschrift aufbewahrt haben. Edmond de Goncourt hatte seine „Faustin“ zuerst im „Voltaire“

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁴⁾ Les personages de roman. Paris, 1898.

Die weitere Ausarbeitung, die Vertiefung der Charaktere, die Verbindung der Szenen, die Erfindung der Nebenpersonen, erfordert dagegen eine lange Arbeit und ein längeres Nachdenken. Manche Schriftsteller ziehen sich in ihr Arbeitszimmer zurück, um dort nachzudenken, und ihre Gedanken sofort zu Papier zu bringen. Andere beeilen sich nicht damit, sondern denken häufig darüber nach, bis die Personen eine greifbare Gestalt angenommen haben. Die Begegnung eines Freundes kann eine unvollständige Rolle ergänzen; während einer Fahrt in einer Droschke kann einem das Ende eines Kapitels einfallen, und in einem Konzerte kann man in eine Träumerei versinken, die uns die Poesie des ganzen Werkes eingibt. Dazu muß dann natürlich noch die verstandesmäßige Arbeit kommen. „Mag diese Arbeit,“ sagt Bazin, „überlegt oder fast unbewußt sein, das gewählte Modell wird dadurch fast immer verändert. Der aus dem wirklichen Leben genommene erste Typus kann wiedererkennbar bleiben; ganz ähnlich ist er nicht. Die Worte, die man ihm zuschreibt, hat er nicht alle gesprochen; die Handlungen, die er vollbringt, sind nicht alle die seinigen, obschon jede durch die Logik befohlen ist und von einer Beobachtung herrührt. Die Intrige selbst, sofern sie gut aufgebaut wird, beseitigt eine Menge gewöhnlicher 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 zu besuchen, die Prinzipalinnen 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 feß . . . 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.“

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

3. Andere ausländische Schriftsteller.

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

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