

Erich Köhler: Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur
Herausgegeben von
Henning Krauß
und Dietmar Rieger
Band 6,2

Erich Köhler

Das 19. Jahrhundert II

Herausgegeben von
Dietmar Rieger

Freiburg i. Br. 2006

Zweite Auflage

Digitale Bearbeitung: Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau

Vorwort

Mit den drei dem 19. Jahrhundert geltenden Bänden wird die Publikation von Erich Köhlers »Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur« abgeschlossen. Bei ihnen ist von den Herausgebern in ganz besonderer Weise auf den Vorlesungscharakter des Publizierten hinzuweisen. Die große Quantität und Diversität der in einer Geschichte der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts zu behandelnden Gegenstände vermag nicht in eine Vorlesung übernommen zu werden, die nicht nur wichtige Fakten vermitteln, sondern auch bei Einzelnem verweilen und das individuelle »Verhältnis« des Vorlesenden zu diesem zum Ausdruck bringen will. Hier besonders spielt die persönliche Auswahl eine große Rolle. Diejenige von Erich Köhler haben wir zu respektieren. Für wertvolle Mithilfe bei der redaktionellen Arbeit an diesen drei Bänden ist vor allem Frau Heidi Matthiessen, Herrn Dr. Manfred Hinz (Augsburg), Frau Sibylle Bieker und Frau Eva Seidenfaden M.A. (Gießen) zu danken.

Besonders verpflichtet sind die Herausgeber für die Publikation nicht nur dieser drei, sondern aller Bände der »Vorlesungen« Frau Käthe Köhler, die mit nie ermüdendem Einsatz uns die Arbeit nicht nur wesentlich erleichterte, sondern in vielen Fällen geradezu erst ermöglicht hat.

Henning Krauß
Dietmar Rieger

Zur Neuausgabe

Durch die freundliche Genehmigung von Frau K. Köhler war es möglich, eine digitale Publikation der gesuchten, im Buchhandel seit längerem vergriffenen Vorlesungsreihe auf dem Server der Universitätsbibliothek Freiburg zu veranstalten.

Der leichten Lesbarkeit halber sind die Anmerkungen jetzt nicht als End-, sondern als Fußnoten untergebracht, wie es bei einer digitalen Publikation einzig sinnvoll ist. Ansonsten ist die Ausgabe ein neugesetzter, sachlich aber unveränderter Nachdruck der Erstausgabe.

Universitätsbibliothek Freiburg i.Br.

Vorwort	5
Zur Neuauflage	5
Stendhal.....	11
Stendhals Biographie im Zeichen Napoleons	11
Die Programmschrift des Antiklassizismus: Stendhals »Racine et Shakespeare«.....	15
Physiologie und Temperamentenlehre in Stendhals »De l'amour«.....	16
»Armance«, die Ohnmacht des Romantikers	18
»Le Rouge et le Noir« als Analyse sozialer Heuchelei	21
Julien Sorel und die Problematik des sozialen Aufsteigers.....	24
Die Theorie des Realismus: Stendhals Spiegelmetapher	33
»Le Rouge et le Noir« als Roman der Ambition	37
Honoré de Balzac	44
Balzac, Biographie und Werk.....	44
Konzeption und Aufbau der »Comédie Humaine«	47
Die Darstellung sozialer Schichten in der »Comédie Humaine«	53
Die nach-napoleonische Zeit in »Le Colonel Chabert«	56
Der Konflikt zwischen Aristokratie und Kapital in »La Cousine Bette«.....	66
Die Selbstverleugnung des Bürgertums »Le Père Goriot«	67
Die Beziehung von Geld und Literatur: »Illusions perdues«	70
»Splendeurs et misères des courtisanes«, idealtypische Darstellung des Monomanen.....	81
Zufall und Determination in der »Comédie Humaine«	85
Der Sozialroman bei Sue und Sand	88
Théophile Gautier und die Entstehung des »l'art pour l'art«	91
Gustave Flaubert	94
Gustave Flaubert, Biographie und literarische Freundschaften	94
»Madame Bovary«: Wunschvorstellung und Desillusion	99
Zur Struktur des Romans.....	116
Die Nebenfiguren des Romans: Inkarnationen historischer Allgemeinheit	120
»Bovaryismus« als Lebenseinstellung: die verführerische Macht der Literatur	123

Flauberts Rache an der bürgerlichen Trivialisierung des Lebens: impassibilité – impartialité – impersonnalité	125
»L'Éducation sentimentale« als »éducation politique«: ein Manifest des Pessimismus.....	128
Zur Komposition des Romans: die Verquickung von persönlichem Schicksal und politischen Ereignissen als Bauprinzip.....	138
Frédéric Moreau und Madame Arnoux	140
»Passion inactive« und »circonstance fortuite«: Energielosigkeit als Ausdruck des geschichtlichen Augenblicks	144
Empfindungsfähigkeit und »impassibilité«	147
Frédéric und Madame Arnoux: ein ödipales Verhältnis.....	151
Schüler und Freunde Flauberts.....	155
Die Brüder Goncourt: klinische Fallstudien und literarischer Impressionismus.....	155
Champfleury, Murger und Duranty.....	162
Realisten und Halbrealisten: Maxime du Camp, Eugène Fromentin, Ernest Feydeau und Dumas fils	163
Guy de Maupassant.....	173
»Boule de suif« : die Entlarvung der Ehrenmänner und der falschen Patrioten.....	173
»Sauvée«, »Le signe« und »Un million«.....	182
»Bel-Ami«	188
Der Realismus Maupassants: »Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai«.....	190
Emile Zola und der Naturalismus	198
Leben und Werk Zolas	198
»Les Rougon-Macquart«: die Macht der Vererbung und die Gesellschaft des Second Empire	201
»Nana« und der Mythos des Untergangs	206
Zolas Arbeitstechnik und die theoretischen Grundlagen des Naturalismus	209
»Germinal«	214
Bibliographie	224
Literaturgeschichten allgemein	224
Literatur des 19. Jahrhunderts	224
Romantheorie und -geschichte	225
Novelle und conte fantastique.....	225
Sozialgeschichte und französische Gesellschaft	225
Romantik.....	226
Der romantische Roman	227
Der Realismus	227
Der Naturalismus	228
Der Feuilletonroman	229

Der Sozialroman	229
Der Populärroman	230
Der historische Roman	230
Dekadenz und »Fin de siècle«.....	231
Stendhal.....	231
Balzac.....	232
Gautier	234
Sand	235
Eugène Sue	235
Flaubert.....	236
Die Brüder Goncourt.....	240
Maupassant	241
Zola.....	243

Stendhal

Stendhals Biographie im Zeichen Napoleons

Als Nietzsche Stendhals Roman *Le Rouge et le Noir* kennengelernt hatte, da nannte er ihn enthusiastisch das letzte große Ereignis des französischen Geistes. In Frankreich selbst war bis gegen 1870 niemand auf den Gedanken gekommen, Stendhal könne ein großer Autor sein. Nur Balzac hatte Stendhals Bedeutung erkannt, wie seine umfangreiche kritische Würdigung der *Chartreuse de Parme* zeigt. Stendhal hat die Nichtbeachtung durch seine Zeitgenossen mit Würde ertragen, jedoch nur, weil er fest davon überzeugt war, daß sein Werk später, freilich erst lange nach seinem Tode, die verdiente Aufmerksamkeit finden werde.

Diese Zuversicht hat nicht getrogen. »Seit Jahrzehnten gibt es« – wie Hanns Heiss in Walzels *Handbuch der Literaturwissenschaft* schreibt – »da und dort in Europa verstreut, am dichtesten in Frankreich, eine schwärmerische Gemeinde mit Stendhalianern, denen jeder Zettel von ihm zur Reliquie wurde und die am liebsten seine Hosenbunde und Hosenträger ediert hätten, auf die er Aufzeichnungen verschiedenen Inhalts, nicht nur Tag und Stunde eines galanten Abenteuers zu kritzeln pflegte.«¹ Als Stendhal aber am 23. März 1842 in einer Pariser Straße zusammenbrach und an diesem Schlaganfall in der folgenden Nacht starb – 59 Jahre alt –, nahm nur sein engerer Freundeskreis von seinem Tod Notiz.

Der Name Stendhals – nach der deutschen Stadt, in der Winckelmann geboren wurde – ist ein Pseudonym, das heißt es ist nur der bekannteste von den insgesamt 62 Decknamen, hinter denen der Autor sich zu verbergen liebte. Sein wirklicher Name war Henri Beyle. Auf seinen Grabstein wünschte sich dieser 1783 in Grenoble geborene Franzose, der seine zweite geistige Heimat in Italien gefunden hatte, die Inschrift: »Qui giace Arrigo Beyle Milanese« – Hier ruht Henri Beyle aus Mailand. Es ist ein sehr komplexer Charakter, dieser Henri Beyle, immer irgendwie auf der Flucht vor der Wirklichkeit und doch leidenschaftlich um die Erkenntnis ihres Wesens und seiner selbst bemüht. Eine »Doppelnatur«, wie Klemperer zutreffend sagt, ein »Mann des Geistes, des 18. Jahrhunderts, der Aufklärung und ebenso sehr Gefühlsmensch, Nachkomme des ihm verhaßten René«.² Stendhal suchte sich selbst in der Kunst und im Elan der Napoleonischen Ära ebenso wie in Byron, den er in Italien kennenlernte, liebte und verehrte. Eine zerebrale, besessene Analytik legt sich in allen seinen Schriften ernüchternd über ein tumultuarisch

¹ Hans Hess, »Stendhal«, in: O. Walzel (Hrsg.), *Handbuch der Literaturwissenschaften*, Bd. 1, *Die Romanischen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Potsdam 1930, S. 282.

² Victor Klemperer, *Geschichte der französischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Berlin 1956, Bd. 1, 5.180.

bewegtes Gefühlsleben. Stendhal ist ein Romantiker, der sich aus einem tiefen gegensätzlichen Instinkt heraus unverdrossen und unaufhörlich entromantisiert und um Klarheit ringt. Die Mathematik, die er ursprünglich studieren wollte, war ihm eine Entsprechung des erhellenden und heilenden Intellekts.

So schreibt er in der autobiographischen *Vie de Henri Brulard* gegen Ende seines Lebens:

Mon enthousiasme pour les mathématiques avait peut-être eu pour base principale mon horreur pour l'hypocrisie.³

Die Antagonismen seines Charakters sind vielfältig: er haßt das Ancien Régime und liebt seine Gesellschaft, er begeistert sich für die Revolution, ist Republikaner und verachtet die Menge.

Da er die Despotie verabscheut, und den Kondottiere, den Macht- und Tatmenschen bewundert, ist sein Verhältnis zu Napoleon immer zwiespältig. Nichts fasziniert ihn so wie das Tatmenschentum, und doch verfällt er dem romantischen Leiden an der Welt und streift mehrfach den Entschluß zum Selbstmord.

Stendhal wurzelt im 18. Jahrhundert, in der Aufklärung, dem Sensualismus und Materialismus, der Salonkultur, ist Skeptiker, Pessimist, ist Atheist, der niederschreibt, daß es die einzige Entschuldigung Gottes sei, nie existiert zu haben. Stendhal hat, und darin ist er wiederum ein echter Nachfahre der Aufklärer, den Menschen immer konkret als Gesellschaftswesen gesehen, und darin ist er alles andere als romantisch. Er ist Aufklärer, aber ein Aufklärer, der den Glauben an den Fortschritt verloren hat, daher das Thema der Desillusion. Die in seinem Werk überall spürbare Spannung zwischen gesellschaftlichem Geltungsbedürfnis und Streben nach Authentizität der Persönlichkeit spiegelt eine in seiner Zeit zugespitzte Problematik, die zugleich seine persönliche ist. Sie wird von den Romantikern zur Flucht in das fatale Leiden des einsamen Genies gewendet, bei Stendhal aber, in seinem Werk, wieder mit dem Leben selbst konfrontiert und in die gesellschaftliche Wirklichkeit hereingeholt.

Um zu ermessen, in welcher Weise Stendhal diese geschichtliche Situation zu spiegeln vermochte, ist es nicht unwichtig, über ihn selbst etwas zu erfahren. Das Porträt, das der Zeichner Monnier 1827 von ihm anfertigte, zeigt einen Mann mit respektablem Spitzbauch, dünnen Beinen, kurzem Hals und leuchtender Glatze. Letztere hatte er bereits als junger Mann, verdeckte sie aber durch eine Perücke. Nach seiner Ankunft in Paris nahm er Sprachunterricht, um seinen Provinzdialekt loszuwerden. Solche Eigenschaften nun gehörten einem Mann, der ein Don Juan sein wollte, der die Eleganz der gesellschaftlichen Eroberernaturen bewunderte und selber überaus linkisch und schüchtern war. Um diese Schwächen zu verbergen, gerierte er sich als Dandy, künstlich verjüngt, mit gefärbtem Bart; er gab sich als Lebemann und Zyniker, kaltschnäuzig und arrogant. Er spielte immer einen anderen als er war. Hinter dieser Maske verbarg er die Anfälligkeit eines höchst sensiblen, feinnervigen Menschen, der immer voller Angst war, lächerlich zu wirken.

³ Stendhal, *Vie de Henri Brulard*, in: *Œuvres intimes* (hrsg. V. del Litto), Paris 1981, Bd. 2, S.853.

Seine Manie, sich hinter Decknamen zu verbergen, vieles durch fremdsprachliche Wörter und Sätze oder mit Hilfe von Buchstabenumstellungen zu verdunkeln, gehört mit zu dieser Maskierung, unter der ein unausrottbares Mißtrauen steckte. Dieses ständige Sich-Verschanzen entspringt einem Kindheitstrauma, den Jugendjahren im klerikal bestimmten, engstirnigen Vaterhaus in Grenoble. Stendhal ist ein klassischer Fall von Ödipuskomplex, des Hasses auf den Vater und einer sinnlich betonten Bindung an die Mutter, die er nach ihrem Tod erst recht verklärt. Dazu kommt, daß der junge Stendhal gegen den Vater, gegen eine böse Tante und einen bornierten Beichtvater sich bereits ein System der Abwehr durch perfektioniertes Lügen zurechtlegen muß, eine Strategie der Heuchelei, wie wir sie einerseits in dem Grafen Mosca der *Chartreuse de Parme*, 1839, andererseits monumental in dem Julien Sorel von *Le Rouge et le Noir*, 1830, wiederfinden werden.

Blutjung, mit siebzehn Jahren, kommt Stendhal nach Italien mit dem Heer Napoleons. Ein Verwandter hat ihm, der keine Ahnung vom Reiten und vom Militär überhaupt hat, eine überzählige Stelle als Dragonerleutnant verschafft.

Stendhal versieht keinen ernsthaften Dienst, genießt aber in vollen Zügen das höchst annehmliche Leben siegreicher Besatzungsoffiziere, denen sich – wie immer und überall in solchen Fällen – sowohl die einschlägigen wie auch bessere Damen in obligater Heldenverehrung großzügig offerieren. Stendhal holte sich bei dieser Gelegenheit eine Lues, von der man nicht weiß, ob sie jemals völlig ausgeheilt wurde. Wir kommen mit dieser Frage auf ein delikates Kapital, das unumgänglich ist, weil es in die Mitte seines Werks führt: sein Verhältnis zum anderen Geschlecht. Stendhal hat offenbar sehr oft versagt, wenn es darauf ankam. Der Held seines ersten Romans, *Armance*, 1827, ist impotent. Wenige Jahre zuvor, 1822, schrieb Stendhal sein Buch *De l'amour*. Was fleißige Biographen ermitteln konnten, zeigt, daß Stendhal immer dort abgewiesen wurde, wo er wirklich liebte. Seine Äußerungen über die Frauen sind oft sehr zynisch. Und doch huldigte er einer trobadoresken Auffassung der Liebe insofern, als ihm offenbar der Zustand des Verliebtseins wichtiger war als die Erfüllung. Sein Schüler Prosper Mérimée (1803-1870) schreibt, daß er Stendhal nie anders als im Zustand des Verliebtseins gesehen habe oder doch immer in dem Glauben, verliebt zu sein. In seiner Jugend nennt Stendhal als seine Vorbilder Saint-Preux und Valmont – ein seltsames literarisches Gespann. Die Heranziehung des ersteren zeugt für eine vorübergehende Rousseau-Schwärmerei, die Nennung des letzteren aber entspricht einer lebenslänglichen Verehrung für Choderlos de Laclos (1741-1803), den Verfasser der *Liasons dangereuses*, 1782, dem er in der Mailänder Oper begegnete. Das Kapitel Liebe gehört zu den delikatesten, aber wichtigsten bei der Behandlung Stendhals; wir werden darauf zurückkommen müssen. Es ist überdies nicht zu trennen von der hedonistischen Moral, die er vertritt, und von seiner Lehre des Egotismus, einer Art Religion des Ich, die doch alles andere ist als der Egoismus, den er an seinen besitzgierigen Zeitgenossen so verachtet.

Stendhal hat seine Leutnantsuniform nicht lange getragen. 1802 quittierte er – jetzt neunzehnjährig – den Dienst und kehrte nach Paris zurück, lernte Englisch, begann sich im Komödienschreiben zu üben und versuchte sich, wieder nicht sehr glücklich, in der Liebe. Anlässlich der Schauspielerin Melanie Guilbert trägt er einmal in sein Tagebuch ein:

J'ai tant senti ce soir que j'ai un fort mal à l'estomac. ⁴

Dann klagt er, je mehr er sie liebe, desto schüchterner werde er. Dann wieder holt er Vernunft und Willen heran zur Analyse, die ihm schließlich wichtiger wird als das Gefühl selbst. Er befiehlt sich selbst, nur nüchterne Sachen zu lesen. Nach dem Sieg sei noch Zeit genug, sich Zärtlichkeiten zu widmen. Bis dahin müsse er ein gewöhnliches Weib in ihr sehen, ihr Herz zergliedern.

Wenn wir an die romantischen Romane denken, so scheinen wir hier das gleiche Phänomen vor uns zu haben: Analyse des Gefühls bei völliger Absorbierung des Willens durch die Analyse und Unfähigkeit zur Selbstbestimmung. Und doch ist *ein* wesentlicher Unterschied vorhanden. Ein Constant und sein Held Adolphe analysieren sich selbst, Stendhal und seine Helden analysieren auch den anderen Menschen.

Der bereits genannten Melanie Guilbert wegen ging Stendhal nach Marseille und lebte ein Jahr lang als Angestellter in einer Lebensmittelgroßhandlung. Dann folgte er mit seinem Verwandten Daru dem kaiserlichen Heer nach Deutschland, wohnte dem Einzug Napoleons in Berlin bei und wurde 1806 in Braunschweig Beamter der kaiserlichen Heeresverwaltung. 1809 nimmt er an dem Feldzug nach Österreich teil, wird zum Inspektor des kaiserlichen Mobiliars ernannt, nimmt 1812 im Hauptquartier am Zug nach Moskau teil und gerät in die Katastrophe des Rückzugs.

Mit der Abdankung Napoleons verliert auch Beyle seine Stelle; er reist wieder nach Italien, wo er sich immer mehr zu Hause fühlt und ernsthafte Studien über italienische Kunst und Geschichte, vornehmlich der bewunderten Renaissance, betreibt. Was er zuerst produziert und 1815 veröffentlicht, ist eine bloße Kompilation, um nicht zu sagen ein Plagiat: Die *Vies de Haydn, de Mozart et de Métafaste*, 1814, gibt nur anderer Leute Meinung wider. Drei Jahre später, 1817, publiziert er die Reisebriefe *Rome, Naples et Florence 1817*.

In diesen Jahren erlebte er in Mailand seine wohl größte und unglücklichste Liebe. Mehrere Jahre hindurch stand er völlig im Bann von Matilda Visconti, der allein lebenden Frau eines napoleonischen Generals. In dieser Zeit schrieb er sein Buch über die Liebe: *De l'amour*, das er 1822 veröffentlichte und von dem trotz seines vielversprechenden Titels bis zum Jahre 1837 ganze siebzehn Exemplare verkauft wurden. Ein Jahr später, 1823, gibt er den ersten Band seiner Schrift *Racine et Shakespeare* heraus, mit welcher er in die Auseinandersetzung zwischen Romantik und Klassizismus eingreift: *für die Moderne, für Shakespeare, gegen Racine*.

Stendhal hatte inzwischen Italien verlassen müssen, da ihn die geheime österreichische Staatspolizei als ein verdächtiges Subjekt ansah, das mit den Carbonari konspirierte. Er kehrte 1830, nach der Juli-Revolution, wieder zurück als Konsul in Civitavecchia. Sein Roman *Armance* von 1827 hatte keinen Publikumserfolg. Als er 1831 *Le Rouge et le Noir* herausgab, durfte er ein gewisses Interesse buchen, das freilich mehr vom Stoff her als vom Verständnis für die literarische Qualität des Werks zu erklären ist. 1837 gab er einen Teil seiner italienischen Novellen heraus, zwei Jahre später die *Chartreuse de Parme*. Beides blieb, abgesehen von der be-

⁴ Stendhal, *Journal*, 21 Février 1805, in: *Œuvres intimes* (hrsg. V. del Litto), op. cit., Bd. 1, S. 231.

geisterten Besprechung der *Chartreuse* durch Balzac, im Publikum ohne jede ernstliche Resonanz. Die Arbeit an seinem letzten Roman, *Lamiel*, unterbrach der Schlaganfall, der 1842 dem Leben Stendhals ein Ende setzte. *Lamiel* ist das Werk, in dem die desillusionierte Frage der Stendhalschen Helden an das Leben, das »est-ce tout« – »Ist das alles« ? – seine dichteste Formulierung fand.

Die Programmschrift des Antiklassizismus: Stendhals »Racine et Shakespeare«

Stendhals Werk als Ganzes zu übersehen oder gar darzustellen, ist fast so unmöglich wie bei Balzac. Wir müssen uns beschränken bzw. eine Auswahl treffen. Unentbehrlich zur richtigen Situierung ist freilich ein wenigstens kurzer Blick auf zwei Schriften nicht erzählerischer, sondern theoretischer Natur: *Racine et Shakespeare* und *De l'amour*. Die erste dieser Schriften ist für uns wichtig wegen Stendhals Stellung zur Romantik, die zweite wegen der dort vorgetragenen Theorie der Kristallisation der Liebe, die der Stendhal-Leser kennen muß.

Stendhal hatte sich schon 1814 mit dem Problem des Schönen beschäftigt in einer Schrift mit dem Titel: *Le beau, idéal moderne*. Dort vertritt er in deutlicher Wendung gegen den Klassizismus und dessen Konzeption vom *beau absolu* die These, das Schöne sei relativ und jede Epoche habe ihren eigenen Schönheitsbegriff, der in jedem Moment ein Produkt der jeweiligen Gesellschaft sei. Unverkennbar ist er bei diesen Darlegungen einerseits von Montesquieu, andererseits von den Ideologen ausgegangen. Wenn er vom Dichter nicht bloß fordert, er müsse die Gesellschaft seiner Zeit und ihre Konflikte wirklich miterlebt haben, sondern auch verlangt, der Schriftsteller müsse zugleich Physiologe sein, so steht dahinter die Lektüre der Schriften Lavaters und Cabanis. Stendhals Theorie vom *beau relatif* ist nun nicht eigentlich revolutionierend neu, sie stammt bereits aus dem 18. Jahrhundert. Wichtig ist jedoch erstens, daß er sie aufnimmt, und zweitens, daß er ihr eine für sein eigenes Werk ausschlaggebende Wendung gibt, die auch sein Verhältnis zur Romantik beleuchtet.

Wenn das Schöne immer nur relativ ist, so kann es höchste, dichteste und vollständigste Kunstgestalt nur annehmen, wenn der Künstler die Epoche, und das heißt die jeweilige Gegenwart, die ihm entspricht, in der Ganzheit ihres Wesens miterlebt. Eine solche Dichtung nun, die sich gegen die literarische Tradition eines *alten* Schönheitsideals, des klassizistischen kehrt und sich der Gegenwart zuwendet, ist für den Stendhal jener Jahre eben die romantische.

So schreibt er im 3. Kapitel seiner in zwei Teilen 1823 und 1825 publizierten Schrift *Racine et Shakespeare* folgendes:

Le romanticisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible.

Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères.⁵

Aus dieser Passage wird ohne weiteres deutlich, was Stendhal unter »Romantik« versteht: nämlich die jeweils *moderne* Kunst, modern insofern, als sie dem gegenwärtigen Zustand der Gesellschaft entspricht. Jede Epoche verlangt einen neuen Stil, neue Formen und neue Themen. Es ist daher kein Wunder, daß Stendhal sich nicht mit der romantischen »Schule« identifizierte, die ihrerseits den Absolutheitsanspruch erhob. Und so darf es uns auch nicht sonderlich erstaunen, daß er über die deutsche Romantik, die er freilich nicht gut kannte, den Stab bricht:

L'esprit français repoussera surtout le galimatias allemand que beaucoup de gens appellent *romantique* aujourd'hui.⁶

Die romantische Kunst ist für Stendhal die jeweils modernste, aktuellste Kunst, die nur schön ist in dem Maße, als sie die Entwicklung der Gesellschaft mitvollzieht. Und in der Tat hat Stendhal sich in seinen Romanen, vor allem in *Armance*, *Le Rouge et le Noir* und *Lucien Leuwen* in dieser Hinsicht konsequent verhalten.

Physiologie und Temperamentenlehre in Stendhals »De l'amour«

Bevor wir darauf eingehen, bleibt uns noch übrig, einen Blick auf das Buch *De l'amour* von 1822 zu werfen. Die Entstehung dieses Werks ist sicherlich in erster Linie biographisch zu erklären. Sie fällt in die Jahre der großen, schmerzlichen Liebe zu Matilda Visconti. Vor ihr will er sich rechtfertigen, will sich zugleich über die eigenen Gefühle klar werden und durch theoretische Bemühung wieder die Kontrolle über seine Gefühle erlangen, nicht, um sie zu unterdrücken, sondern um ihren Wahrheitswert zu erforschen, denn nichts ist ihm so verhaßt als das *vague*, in dem die Romantiker mit Vorliebe ihr Seelenbad nehmen. So schreibt er bei dieser Gelegenheit:

Je fais tous les efforts possibles pour être sec. Je veux imposer silence à mon cœur qui croit avoir beaucoup à dire. Je tremble toujours de n'avoir écrit qu'un soupir, quand je crois avoir noté une vérité.⁷

Das Buch wurde, wie schon angedeutet, ein ausgesprochener Mißerfolg. Man kann es verstehen, daß der Verleger erbost an den Autor schrieb:

On peut dire qu'il est sacré, car personne n'y touche.⁸

⁵ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, in: *Œuvres complètes* (hrsg. V. del Litto), Genève 1970, Bd. 37, S. 39.

⁶ Ebd., S. 47.

⁷ Stendhal, *De l'Amour*, in: *Œuvres complètes* (hrsg. V. del Litto), op. cit., Bd. 3, S. 47.

Stendhal unterscheidet in *De l'amour* vier Arten der Liebe: »amour physique«, »amour de vanité«, die einzige Liebesart, zu der nach Stendhal die Franzosen seiner Zeit fähig sind (eine Herzogin ist für den Bürger nie älter als dreißig Jahre!), »amour-goût«, »amour-passion«. Praktisch reduziert er diese vier Arten auf zwei: »amour-goût«, die präziöse, galante, konventionelle, unernste Liebe, und »amour-passion«, die ihn vor allem und schließlich ganz allein interessiert. Nur für diejenigen, die der »amour-passion« fähig sind, will er sein Buch geschrieben haben. »Amour-passion« ist in niedrigen Seelen nicht möglich. Die »amour-passion« ist die Liebe von der Art derjenigen zwischen Abälard und Héloïse. Auch hier zeigt sich nun wieder ganz deutlich der Einfluß der Sensualisten, Ideologen und Physiologen. Die vier Liebesarten werden kombiniert mit den Temperamenten, mit Milieu, Nationalität, Alter. Bestimmte Kombinationen ergeben mit Sicherheit bestimmtes Handeln. Von einem deutschen Adligen der Zeit etwa, welcher der *amour de vanité* huldigt, monarchistische Überzeugungen hat, von melancholischem Temperament ist und im Alter von dreißig Jahren steht, ist ein ganz bestimmtes Reagieren auf eine bestimmte Situation und damit ein ganz bestimmtes Handeln zu erwarten. Ob diese Theorie stimmt oder nicht, ist für den Moment gleichgültig, wichtig ist, daß Stendhal in seinen Romanen mehrfach nach diesem Prinzip verfahren ist.

Dasselbe gilt, und ist aus dem gleichen Grund hervorhebenswert, für den Entstehungsprozeß der »amour-passion«. Er verläuft im wesentlichen in drei Phasen: 1. *admiration*, 2. *espérance* und 3. *cristallisation*. Das wichtigste Stadium ist das dritte, bei dem zwei Phasen zu unterscheiden sind: die erste und die zweite Kristallisation; bei beiden spielt die Imagination die entscheidende Rolle.

La première cristallisation commence.

On se plaît à orner de mille perfections une femme de l'amour de laquelle on est sûr; on se détaille tout son bonheur avec une complaisance infinie. Cela réduit à s'exagérer une propriété superbe, qui vient de nous tomber du ciel, que l'on ne connaît pas, et de la possession de laquelle on est assuré.

Laissez travailler la tête d'un amant pendant vingt- quatre heures, et voici ce que vous trouverez: Aux mines de sel de Saltzbourg, on jette, dans les profondeurs abandonnées de la mine, un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver; deux ou trois mois après, on le retire couvert de cristallisations brillantes: les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'un mésange, sont garnies d'une infinité de diamants, mobiles et éblouissants; on ne peut plus reconnaître le rameau primitif. Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce que l'objet aimé a de nouvelles perfections.⁹

An zahlreichen Beispielen in Gesprächsform, Reflexionsform oder kurzen Erzählungen wird diese Theorie dann illustriert. Im 4. Kapitel, 2. Beispiel sagt Stendhal:

⁸ Stendhal, *De l'Amour*, »Préface«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. V. del Litto), op. cit., Bd. 3, 5.6.

⁹ Ebd., S. 19.

Dans une âme parfaitement indifférente, une jeune fille habitant un château isolé au fond d'une campagne, le plus petit étonnement peut amener une petite admiration, et s'il survient la plus légère espérance, elle fait naître l'amour et la cristallisation,¹⁰

Gerade diesen theoretischen Fall hat Stendhal zu einer Art von Musternovelle ausgestaltet und dem Buch später zur Demonstration beigegeben: *Ernestine ou la naissance de l'amour*.

Im zweiten Teil wird diese Theorie ergänzt durch eine Geographie der Liebe, die schon deswegen sehr reizvoll ist, weil sie zu ebenso boshaften wie geistreichen, wenn auch einseitig belichteten Blitzlichtern führte, mit denen die Nationalcharaktere bzw. nationalen Lebensformen beleuchtet werden. So heißt es im Kapitel »Frankreich«:

L'homme passionné est comme lui et non comme un autre, source de tous les ridicules en France; et de plus il offense les autres, ce qui donne des ailes au ridicule.¹¹

Das ist durchaus im Geist der Kritik der Mme de Staël. Das könnte aber auch Rousseau gesagt haben. Stendhal rechnet die Heldin der *Nouvelle Héloïse* – Julie d'Etanges – zu den Repräsentantinnen der »amour-passion«. In Italien hingegen gibt es, wie Stendhal meint, nichts Lächerliches. Wohl aber in Deutschland. Hören wir noch ein Stück aus diesem Kapitel. Stendhal berichtet von einem Schneider aus Leipzig, der aus Eifersucht seinen Rivalen erdolchte und dafür hingerichtet wurde:

Il y a quelques années, un tailleur de Leipsick, dans un accès de jalousie, attendit son rival dans un jardin public et le poignarda. On le condamna à perdre la tête. Les moralistes de la ville fidèles à la bonté et à la facilité d'émotion des Allemands, (faisant faiblesse de caractère), discutèrent le jugement, le trouvèrent sévère, et, établissant une comparaison entre tailleur et Orosmane, s'apitoyèrent sur son sort. On ne peut cependant faire réformer l'arrêt. Mais le jour de l'exécution, toutes les jeunes filles de Leipsick vêtues de blanc, se réunirent et accompagnèrent le tailleur à l'échafaud, en jetant des fleurs sur la route.¹²

Stendhal fügt dann noch zahlreiche Beispiele aus der Geschichte an: die Troubadours, die Araber, Andreas Capellanus, den Theoretiker der Liebe aus dem 12. Jahrhundert, den er breit zitiert.

»Armance«, die Ohnmacht des Romantikers

De l'amour ist durch und durch dezent, auch da, wo es um heikle Dinge geht. Es ist das Buch eines Mannes, der sich für einen Kenner in Dingen der Liebe hielt und dem selber diese Kennerschaft recht wenig nützte. *De l'amour* ist aber für uns vor

¹⁰ Ebd., S. 29.

¹¹ Ebd., S. 231.

¹² Stendhal, *De l'Amour*, in: *Œuvres complètes* (hrsg. V. del Litto), op. cit., Bd. 4, S. 23.

allem ein wichtiger Schlüssel für die Romane. Das erste Werk, an dem sich das erweist, ist der Roman *Armance*, von 1827.

Der Held dieses Romans ist Octave de Malivert, Sohn eines Marquis, zwanzig Jahre alt, schön, von feinem Betragen und Gegenstand allgemeiner Bewunderung der Damen. Zu alledem hat er etwas Geheimnisvolles an sich, das ihn selbst freilich düster, reizbar und traurig, oft auch wütend werden läßt. Unbegreiflich für alle ist es, daß er ein Tugendbold bleibt, daß er inmitten einer durchaus lebensfreudigen Gesellschaft zum Sonderling wird, daß er die Gesellschaft verachtet. Sein Vater möchte ihn verheiraten; die Auserwählte ist eine arme, aber schöne, gebildete und charakterfeste Kusine: Armance de Zohiloff. Sie liebt Octave, und in allmählicher Kristallisation erwächst auch in Octave eine starke Liebe zu Armance, die, obwohl sie unausgesprochen bleibt, durch zahlreiche gegenseitige Mißverständnisse und Eifersucht zur Qual wird, zumal Octave sich einst geschworen hat, nie zu lieben, und nun die Achtung vor sich selber verliert. Octave lebt in dem Bewußtsein, daß er unabänderlich dazu verurteilt ist, kein Glück zu finden. Weder der Leser noch Armance erfahren, warum.

Octave wird in einem sinnlos provozierten Duell verwundet, erklärt in einem Anfall von Leidenschaft und in der Überzeugung, er werde ja doch bald sterben, Armance seine Liebe und sagt ihr, daß diese Liebe bloße Freundschaft bleiben müsse. Armance, selber streng erzogen, sieht darin nichts als den Beweis von Octaves Tugendhaftigkeit. Nachdem sie ihm erklärt hat, nie von einer Ehe sprechen zu wollen, blüht Octave wieder auf und genest in kurzer Zeit. Als er infolge einer Verleumdung an Armances Tugend zweifeln muß, schlägt er selbst die Ehe vor, bereut aber seinen Entschluß wieder und erklärt Armance in der Hoffnung, daß sie selber die Bindung auflöse, er sei ein »monstre«. Armance mißversteht ihn, sie glaubt, er habe ein Verbrechen begangen, und ist entschlossen, auch den Verbrecher zu lieben. Die Delikatheit beider Geister verhindert eine wirkliche Aussprache. Die Heirat findet statt, die Ehe als solche wird – ohne daß es zu Schwierigkeiten kommt – *nicht* vollzogen. Nur wenige Tage nach der Trauung reist Octave, ein altes Gelöbnis zur Teilnahme am Freiheitskampf der Griechen gegen die Türken vorschützend, ab. Die immer noch ahnungslose Armance läßt ihn ohne Widerrede ziehen. Bei der Ankunft an der griechischen Küste nimmt Octave Gift. Armance, der er sein ganzes Vermögen vermacht hat unter der Bedingung, daß sie sich bald wieder verheiratet, geht in ein Kloster.

Der Leser erhält keinerlei direkten Hinweis, worum es sich bei dem Geheimnis Octaves handelt. Aber selbst wenn er es nicht doch *vermuten* könnte, so gäbe ihm die Vorgeschichte des Romans Gewißheit.

Um 1825 hatte eine damals vielgelesene Romanschriftstellerin, die Duchesse de Duras (1778-1828), einen kleinen Roman verfaßt mit dem Titel *Olivier ou le Secret*. Der Titelheld Olivier ist impotent. Weil die zeitgenössische Gesellschaft – die der Restauration – außerordentlich prude tat, ließ die Verfasserin das Werk nur im Manuskript von Hand zu Hand gehen. Dabei fiel es dem nicht sehr skrupulösen Modeschriftsteller Henri de Latouche (1785-1851) in die Hand, der es umschrieb und 1826 anonym in der Ausstattung der Werke der Duchesse de Duras drucken ließ. Dieses Buch – ebenfalls mit dem Titel *Olivier* – wurde ein Skandalerfolg. Stendhal bekam den Auftrag, es für eine Zeitschrift zu besprechen. Das Thema faszinierte

nierte ihn aus persönlichem und psychologischem Interesse. Er schrieb es gleichfalls um, verschleierte aber das Thema, indem er es nie beim Namen nannte, dem Helden einen *anderen* Namen gab und überdies nicht den männlichen Protagonisten, sondern dessen Partnerin zur Titelfigur erhob, obwohl die Rolle der Armance hinter derjenigen Octaves weit zurückbleibt.

Stendhal griff auch aus persönlichem Interesse zu diesem Thema. Wie schon angedeutet, liegt bei Stendhal selbst möglicherweise ein Fall von partieller Impotenz vor. Er hat diesem Phänomen ein ganzes Kapitel von *De l'amour* gewidmet. Autobiographische Züge sind in *Armance*, wenn nicht sehr stark, so doch unverkennbar. Octave besucht das Polytechnikum, wie Stendhal eine Zeitlang; das Verhältnis zu Vater und Mutter ist ähnlich, die Einstellung zu Gesellschaft und Politik ist ebenso vergleichbar. Das alles erklärt die Wahl des Themas und seine Durchführung jedoch nur zum kleineren Teil. Die Duchesse de Duras und Latouche litten sicherlich nicht am gleichen Übel und schrieben trotzdem darüber. Und so kommen wir einer Deutung sicherlich näher, wenn wir zunächst einmal den Umstand herausstellen, daß dieses Thema zu jener Zeit offenbar in der Luft lag. Auch das hat natürlich nichts mit einer absonderlichen *Häufigkeit* des genannten medizinischen Phänomens zu tun, sondern ist entweder aus einem besonderen Interesse für psychologische Komplikationen des Versagens zu erklären, oder es ist die physische Impotenz als eine Konkretisierung eines allgemeineren Befunds, einer geistig-seelischen Impotenz zu verstehen. Besser gesagt: wahrscheinlich gilt beides.

Wir kommen weiter, wenn wir einen vergleichenden Blick auf die spezifisch romantischen Helden werfen. Auf den ersten Blick scheint auch Octave zu ihnen zu gehören: Er ist jung, schön, düster, traurig, mit einem bohrenden Wurm im Herzen, er begeht Selbstmord wie Werther und andere seinesgleichen; sein Schicksal ist es, die geliebte Frau dem Unglück auszuliefern, wie die Renés, die Adolphen, wie der Octave Mussets, René und Adolphe sind letztlich unfähig zur wirklichen, beglückenden Liebe, ihr Leiden an der Welt zieht alle in Mitleidenschaft, die mit ihnen in Berührung kommen. Bei dem Octave Stendhals liegt – nur anders gewendet, verkörpert und konkretisiert – *dasselbe* vor. Sollte er und sollte damit der ganze Roman wie sein Thema nur eine neue Variante des romantischen Romans und der romantischen Problematik sein? Es scheint uns in der Tat so zu sein, aber mit einer Einschränkung, die eine Weiterführung der Thematik meint. Der romantische Held ist der zur Tatenlosigkeit verurteilte und von der Gesellschaft isolierte junge Mann der nachnapoleonischen Zeit, und zwar derjenige, der resigniert, über den sich das Zeitschicksal als persönlich-geheimnisvolle Fatalität legt. Ein Julien Sorel wird sich in dieser Lage anders verhalten. Der Octave der *Armance* kennt indessen das »trotzdem« und »erst recht« des Helden von *Le Rouge et le Noir* noch nicht. Aber sein körperliches Leiden gibt eine Erklärung, wie sie das spezifisch romantische Leiden an der Welt nicht preisgibt. Mit ihm ist das Stendhal so verhaßte Unbestimmte, das »vague« der Romantiker überwunden. Insofern ist dieses körperliche Leiden real und präzise als das zu nehmen, was es ist. Es ist darum nicht weniger – und zwar ganz im Sinne von der bereits charakterisierten Auffassung des »Romantischen« als des Modernen durch Stendhal –, es ist darum nicht weniger eine Inkarnation der zur geistigen, politischen und moralischen Impotenz verurteilten Jugend dieser Zeit: eine Inkarnation, die ein neues literarisches Motiv in

die Literatur einführt, das wir von nun an bis in die neueste Literatur, etwa bis zu Hamsun, zu Kafka, Thomas Mann und zu Faulkner verfolgen können.

Das Motiv der Impotenz hat das Thema der Fatalität selbst in unüberbietbarer Weise konkretisiert. Dafür, daß Octaves Geschichte *mehr* repräsentiert als nur einen partikulären klinischen Fall, der ohne exemplarische Bedeutung wäre, dafür gibt es etliche Indizien. Es ist nicht zufällig, daß der volle Titel unseres Romans lautet: *Armance, ou quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*. Der besondere Fall Octave soll also zugleich etwas Typisches beinhalten. Und in der Tat: sieht man von den vorhin angeführten romantischen, mit seinem Leiden verknüpften Zügen ab, so trägt Octave doch bereits die Energieelemente der untergegangenen heroischen Epoche weiter, wie später Julien Sorel. Octave bringt zwar die Kraft nicht auf, sich der sinnvollen Beschäftigung zuzuwenden, die er ersehnt, aber sein ursprünglicher Entschluß, am Freiheitskampf der Griechen teilzunehmen, ist echt und als moderne Verpflichtung seines Standes gedacht. Er verabscheut – viel konkreter und gezielter als die romantischen Helden – die Restaurationsgesellschaft, die Stendhal treffend dadurch charakterisiert, daß sie den Zugang zwar nur Leuten mit Titeln eröffnet, aber auch diesen nur, wenn sie reich sind. Das muß Octave selbst erfahren. Er verachtet das jetzt allein herrschende Geld einerseits aus ererbtem Adelsstolz, andererseits aber – wie Stendhal – aus Abscheu vor der geistfremden Profitgier, in der sich unter der Restauration die Spekulanten aus allen Lagern zusammenfinden. Zwei Jahre vor *Armance* – 1825 – hatte Stendhal selbst ein wütendes Pamphlet gegen diese Zustände geschrieben: *D'un nouveau complot contre les industriels*. Sein Octave repräsentiert – hier das Thema der Impotenz wieder einbegreifend – den Untergang der alten, unfruchtbar gewordenen Aristokratie, nimmt aber in seiner Abscheu vor der Restaurationsgesellschaft im Ansatz bereits den Protest des »roturier« Julien Sorel vorweg.

»Le Rouge et le Noir« als Analyse sozialer Heuchelei

Damit kommen wir zu dem bedeutendsten und tiefsten Roman Stendhals: *Le Rouge et le Noir*, 1830. Dem Roman hat Stendhal den Untertitel gegeben: *Chronique de 1830*; und er ist vollinhaltlich so zu verstehen. Am Schicksal des Helden Julien Sorel soll sich das Wesen seiner geschichtlichen Zeit offenbaren. Noch im Angesicht des Todes kommt der Held zu der Ansicht, daß er die Heuchelei, die ihm die Gesellschaft aufzwang, nicht überwunden hat, daß diese Heuchelei seine Substanz selbst vergiftete:

L'influence de mes contemporains l'emporte, dit-il tout haut et avec un rire amer. Parlant seul avec moi-même, à deux pas de la mort, je suis encore hypocrite... O dix-neuvième siècle!¹³

¹³ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, in: *Romans* (hrsg. H. Martineau), Paris 1952, Bd. 1, S. 692.

Der Protagonist stirbt, wegen Mordversuchs in der Kirche zum Tode verurteilt. Dieses Ende schließt an ein Vorkommnis an, das Stendhal den Grundriß für seine Fabel geliefert hat. Stendhal war ein eifriger Zeitungsleser. Im Jahre 1828 las er in der *Gazette des Tribunaux* von einer Gerichtsverhandlung in Grenoble. Ein junger Seminarist bäuerlicher Herkunft namens Antoine Berthet hatte in der Kirche eines kleinen Ortes in der Dauphiné während der vollbesuchten Messe auf die Frau eines Gerichtsrats aus Grenoble namens Michoud geschossen, sie schwer verletzt und sich anschließend selbst vergeblich zu töten versucht. Berthet war der Hauslehrer der Familie Michoud gewesen. Er wurde zum Tod verurteilt und im Februar 1828 in Grenoble geköpft. Dieser *fait divers* bildet den Ausgang für die Fabel von *Le Rouge et le Noir*.

Der Inhalt des 1830 erschienenen Romans ist kurz folgender:

Julien Sorel, der Sohn eines geizigen, harten Sägemüllers aus Verrières, einem Städtchen in der Bourgogne, lebt von napoleonischen Idealen voller Ehrgeiz, aber nicht wissend, wie er diesen Ehrgeiz realisieren soll. Dem Tatendrang sind durch die neue Gesellschaft der Restauration enge Grenzen gesetzt: wer früher seinen Weg zum Ruhm auf der Seite Rot, das heißt in der Armee suchen konnte, dem bleibt jetzt zur Verwirklichung seines Geltungsdrangs nur noch Schwarz, das Priesterkleid.

Eine solche Karriere eröffnet sich in der veränderten Welt nur dem, der seine eigene abgründige Verachtung der Gesellschaft und seinen unbändigen Ehrgeiz zu zügeln und durch ein perfektes System der Heuchelei zu verbergen weiß. Julien ist begabt, er wird Hauslehrer bei dem Bürgermeister von Verrières, M. de Rênal. Die Kinder lieben ihn, die sanfte, großherzige Mme de Rênal, eine dreißigjährige Schönheit, bringt Julien zunächst nur mütterliche Gefühle entgegen. Da sie nie geliebt hat – sie ist eine »femme incomprise«, ohne es recht zu wissen –, lernt sie etwas ganz Neues kennen. Julien beschließt, sie zu erobern, aus Ehrgeiz. Er hält es für seine Pflicht, diese Frau zu verführen, als wichtige Station für seinen eigenen Aufstieg, zugleich vor allem als ein entscheidendes Probestück für seine Kraft und Fähigkeit. Julien stellt sich selbst vor die Alternative: entweder Mme de Rênal zu erobern oder sich zu erschießen. Von Liebe kann bei ihm noch keine Rede sein. Sein Plan gelingt. Mme de Rênal lebt fortan zwischen Glück und Gewissensqualen, weiß aber die Gefahr, die durch eine anonyme Verdächtigung droht, abzuwenden mit einer Geschicklichkeit, die auch harmlosen Frauen in der Not zu Hilfe kommt. Julien muß indessen, um nicht weiteren Verdacht zu erregen, das Haus verlassen.

Er wird Schüler im Priesterseminar von Besançon, erwirbt sich, obwohl ein Einzelgänger, sehr bald durch seine Fähigkeiten wie durch seine mit unglaublicher Willensanspannung betriebenen Verstellungskünste die Achtung und das Vertrauen seiner Lehrer, die ihn dem Bischof empfehlen, der ihm wiederum eine Sekretärstelle bei einem einflußreichen Aristokraten in Paris verschafft, dem Marquis de la Mole. Wieder bewähren sich Begabung und Energie des jungen Mannes. Er steigt schnell in der Gunst des Marquis, bekommt immer schwierigere und verantwortlichere Aufgaben übertragen. Der Marquis de la Mole will sich dieses Mitarbeiters versichern; es gelingt ihm, Julien einen Orden zu verschaffen, mit dem ein Adelsti-

tel verbunden ist, zumal ein inzwischen entstandenes Gerücht Julien als illegitimen Sohn eines hochgestellten Aristokraten hinstellt.

Inzwischen hat Julien festgestellt, daß er sich die Achtung der hochmütigen Tochter seines Herrn erworben hat. Mathilde de la Mole, adelsstolz und voller Verachtung, ja Ekel für die Korruption und Kriecherei auf ihre unheroische Zeit blickend, durchschaut den Haß Juliens auf die Gesellschaft, die er in ungeheurer Willensanstension zu täuschen und zu erobern im Begriffe ist. Sie sieht in ihm einen Vulkan der Energie aus dem Plebejertum, einen neuen Danton; seine ungewöhnliche Erscheinung und Begabung und sein Stolz nötigen ihr Bewunderung ab. Juliens Ehrgeiz treibt ihn dazu, sich Mathilde zu unterwerfen. Es beginnt ein Ringen zweier gleich stolzer Naturen; bei Mathilde setzt ein Kristallisationsprozeß ein, der sie soweit bringt, Julien eine Art von Mutprobe zu stellen, nachdem dessen wohlberechnete Kälte ihr ein schriftliches Liebesgeständnis abgezwungen hatte. Im hellen Mondschein soll er über eine hohe Leiter in ihr Zimmer einsteigen. Julien tut es. Sie wird seine Geliebte; ihr Stolz erträgt es jedoch nicht, unterlegen zu sein. Das Verhältnis ist abwechselnd eisig und leidenschaftlich. Während Julien für eine Zeitlang in Straßburg weilt, setzt bei Mathilde eine Dekristallisation ein, die Julien nach seiner Rückkehr durch geschickt erregte Eifersucht wieder rückgängig zu machen versteht. Mathilde offenbart ihm, daß sie schwanger ist. Sie gesteht es ihrem Vater, der nach einem begreiflichen Wutausbruch dem Chevalier Julien Sorel de Vernay gesicherte Einkünfte und ein Patent als Husarenleutnant verschafft.

Julien ist also praktisch am Ziel seiner ehrgeizigen Wünsche, als plötzlich die Katastrophe hereinbricht. Unter dem Druck ihres Beichtvaters schreibt die verlassene Mme de Rênal an den Marquis de la Mole einen Brief, in dem Julien als übler Heuchler und gewissenloser Verführer dargestellt wird. Der Marquis macht alles rückgängig, was er zugunsten Juliens unternommen hat. Julien eilt nach Verrières, findet Mme de Rênal in der Kirche und schießt sie dort nieder. Im Gefängnis erwartet er den Tod, völlig gefaßt, ja, er erwartet den Tod als eine letzte Bewährungsprobe seines Willens. Ein plötzliches, bisher unbekanntes Glücksgefühl erfüllt ihn, als er hört, daß Mme de Rênal nicht lebensgefährlich verletzt ist. Mathilde, an die er nur wenig denkt, versucht alles Erdenkliche, um sein Leben und seine Freiheit zu erwirken. Julien jedoch bezichtigt sich selbst des vorsätzlichen Mordversuchs und weigert sich, ein Gnadengesuch einzureichen. Der Besuch der ihren Brief bitter bereuenden Mme de Rênal im Gefängnis bringt ihm die glücklichste Stunde seines Lebens, während Mathilde die schlimmsten Qualen der Eifersucht erfährt. Ruhig geht Julien in den Tod:

Jamais cette tête n'avait été aussi poétique qu'au moment où elle allait tomber...
Tout se passa simplement, convenablement, et de sa part sans aucune affectation.¹⁴

Mathilde folgt dem Beispiel der Königin Margarete von Valois, die, einer Legende zufolge, ihren im 16. Jahrhundert enthaupteten Vorfahren Boniface de la Mole geliebt haben soll. Sie läßt sich vom Henker den abgeschlagenen Kopf des Geliebten

¹⁴ Ebd., S. 697.

aushändigen, um ihn zu küssen und mit eigenen Händen zu bestatten. Mme de Rênal stirbt drei Tage nach Juliens Tod.

Warum hat dieser Roman kein happy end? Hätte es nicht in der Konsequenz der Fabel und des Charakters des Helden gelegen, Julien triumphieren zu lassen, geadelt, reich, als Schwiegersohn des Marquis de la Mole mit allen Aussichten auf eine triumphale Karriere? War es berechtigt, daß Stendhal diesen bis dahin so erfolgreichen Weg seines Helden plötzlich in eine Katastrophe umschlagen läßt, deren Ursache ein *Zufall* ist: der Zufall, daß Mme de Rênals von ihrem Beichtvater veranlaßte Enthüllungsbrief gerade in *dem* Augenblick eintrifft, da sich Juliens Leben endgültig im Sinne seiner ehrgeizigen Pläne entscheidet? Wir stellen diese etwas naiv anmutende Frage, um einen Zugang zu einem möglichst richtigen Verständnis eines Romans zu erhalten, über dessen Deutung bisher keine wirkliche Einigkeit besteht. Die Antwort auf unsere Frage erfordert indessen einige Umwege.

Julien Sorel und die Problematik des sozialen Aufsteigers

Der Titel *Le Rouge et le Noir* bedarf nicht der Rätselkünste, die man auf ihn angewandt hat: Rot, das ist die Revolution und das Empire in der Bedeutung, die beide für die junge Generation haben, die in der Restauration zu ersticken glaubt. Rot, das ist der heroische Elan der Heere der Revolution und des Kaisers, ist der Aktivismus der napoleonischen Ära, das Symbol des Napoleon-Mythos, des realisierten Erlebnisdrangs, ist die Karriere eines Ney, des Marschalls, der es vom *roturier* zum »Brave des Braves« gebracht hat und dessen Grab Julien Sorel in schwärmerischer Verehrung aufsucht. Rot ist die Farbe der jetzt Unterdrückten, zu denen jene Ausnahmemenschen gehören, denen Julien sich zurechnet. *Schwarz* dagegen ist die Farbe der geistlichen Karriere, des Klerikalismus – man hört Alfred de Mussets Antwort auf die Frage der Jugend nach den Möglichkeiten des Erfolgs:

Faites-vous prêtres... Faites-vous prêtres!¹⁵

Schwarz, das ist die Restauration, das Neureichtum, die Engstirnigkeit, die Hypocrisie, die »canailles« – wie Julien ausruft.

Erich Auerbach hat in einem der besten Kapitel seines bekannten Buches *Mimesis, dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* an einer Einzelszene von *Le Rouge et le Noir* gezeigt, wie hier jeder Satz und erst recht die Gesamtheit jeder Episode »nahezu unverständlich wäre ohne die genaueste und detaillierteste Kenntnis der politischen Lage, der gesellschaftlichen Schichtung und der wirtschaftlichen Verhältnisse eines ganz bestimmten geschichtlichen Moments, nämlich Frankreichs kurz vor der Juli-Revolution, entsprechend dem Untertitel *Chronique de 1830*«. ¹⁶ »Charaktere, Haltungen und Verhältnisse der handelnden Perso-

¹⁵ Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, in: *Œuvres complètes en prose* (hrsg. Maurice Allem und Paul Concant), Paris 1960, S. 68.

¹⁶ Erich Auerbach, *Mimesis*, Bern 1959/2, S. 423.

nen sind« – wie Auerbach betont – auf's engste mit den »zeitgeschichtlichen Umständen verknüpft und so genau in die Handlung verwoben«, ¹⁷ wie dies bisher noch in keinem Roman der Fall war. Die Frage erhebt sich für uns: Gilt diese Entsprechung, diese Adäquatheit, nur für das Detail, nur für die Atmosphäre, nur für die Episode? Oder bestimmt sie auch die Fabel, den Ausgang, das Thema als solches und ganzes?

Zunächst ist darauf zu antworten, daß Stendhal seinen Helden einen Weg führt, der ihn drei Etappen durchlaufen läßt, in denen die geistig-moralische Entwicklung Juliens genau mit dem Durchgang durch drei für die Epoche repräsentative und typische Gesellschaftsschichten zusammenfällt, sie bestimmt und damit auch eine kompositorische Schichtung des Romans konstituiert. In *Verrières* ist es, verkörpert vor allem in der Person des Bürgermeisters Rênal, die durch Spekulation reich gewordene Großbourgeoisie der Provinz.

Julien macht hier die ersten großen Fortschritte in der Schule der Heuchelei und der vorgetäuschten Unterwürfigkeit. In *Besançon* ist es das Priesterseminar, in dem Julien soweit gelangt, daß er auch noch das letzte spontane Aufbegehren seines eigenen Denkens hinter einem rechtzeitigen frommen Augenniederschlag verbergen kann. In Paris ist es die Aristokratie, die sich zu den aufklärerischen Traditionen des 18. Jahrhunderts nicht mehr zu bekennen wagt, der die Revolution und das Empire die Existenzlegitimation entzogen haben und die ahnt, daß auch die Restauration ihr privilegiertes Dasein nur so lange noch schützen wird, als das Bürgertum des Bündnisses mit Monarchie und Kirche noch bedarf.

Aus dem Provinzbürgertum und der alten Aristokratie stammen die beiden Frauen, die in Juliens Leben eine bestimmende Rolle spielen. Bei beiden ist die Liebe zu dem jungen, entschlossenen Mann aus dem Volke dadurch bestimmt, daß die begrenzte soziale Welt, in der sie leben, ihre Individualität nicht zur Entfaltung kommen läßt. Mme de Rênal hat neben ihrem ungeliebten Mann und in der bornierten Kleinstadtgesellschaft keinerlei Chance zur Verwirklichung ihres Wesens. Mathilde de la Mole lebt im beständigen Protest gegen die Stupidität und Entheroisierung ihres Standes.

Stendhal hat in einem selbst verfaßten Artikel über seinen Roman die beiden Frauengestalten charakterisiert. Er geht aus von der Person Mathildes:

L'auteur a osé bien plus, il a osé peindre le caractère de la femme de Paris qui n'aime son amant qu'autant *qu'elle se croit tous les matins sur le point de le perdre...* ¹⁸

Cette jeune fille de Paris se fera enlever sans amour, uniquement pour se donner le plaisir de croire avoir une grande passion... ¹⁹

Cette peinture de l'amour parisien est absolument neuve. Il nous semble qu'on ne la trouve dans aucun livre. Elle fait un beau contraste avec l'amour vrai, simple, *ne se*

¹⁷ Ebd., S. 425.

¹⁸ Stendhal, *Projet d'Article sur >Le Rouge et le Noir<*, in: *Romans* (hrsg. H. Martineau), op. cit., Bd.1. S. 703.

¹⁹ Ebd., S. 713.

*regardant pas soi-même, de Mme de Rênal... Tel est l'amour de tête, tel qu'il existe à Paris chez quelques jeunes femmes.*²⁰

In der Tat gibt es kaum einen größeren Gegensatz als den zwischen diesen beiden Frauen: die sanfte, opferbereite, tugendhafte Mme de Rênal, von der, nachdem sie sich einmal dem elementaren Erlebnis der Liebe ergeben hat, gesagt wird:

elle ne pensait à rien; elle se laissait vivre.²¹

Und die stolze, wilde, machtdurstige Mathilde de la Mole, die fast mannweibhaft ihre Umgebung von Hohlköpfen herausfordert:

Je veux voir un homme; amenez-le-moi...²²

Nun, sie kriegt ihn zu sehen!

Mme de Rênal vertritt die »amour-passion«, sie trägt Züge der Rousseauschen Héloïse Julie d'Etanges, und ihr Hauslehrer Julien Sorel hat nicht alle Züge eines Saint-Preux abgelegt. Mathilde de la Mole vertritt die »amour de vanité«, freilich in einer Steigerung, die der Exaltierung ihres Geistes entspringt: eine Exaltierung des Geistes, nicht des Herzens. Mathilde kämpft unablässig einen Kampf zwischen Stolz und Liebe, zwischen Machtbegier und Unterwerfungstrieb. Ihre Liebe aber entsteht aus der Kraft der Fiktion, der Berausung am heroischen Leben, dem Traum von einer Größe, für die sie ihren Vorfahren Boniface zum Vorbild nimmt. Während ihr Kopf glüht, ist sie in Wahrheit – wie Stendhal einmal sagt – eine »âme sèche«.²³ Die sanfte, zarte Madame de Rênal ist ängstlich, scheu; erst der Beweis, daß Julien sie wirklich liebt, läßt sie alle Rücksichtnahme auf die Umwelt vergessen. Mathilde liebt die Gefahr, das Risiko, das sie provoziert. Sie ist ein Willensmensch. Auf sie anspielend, zitiert Stendhal das Beispiel eines Engländers, der seinen gezähmten Tiger liebte, aber dabei immer eine geladene Pistole bereit hielt. Dies entspricht durchaus dem Verhältnis Julien – Mathilde. Mathilde ist eine ebenbürtige Gegnerin, aber darin hat sich ihr Wert für Julien erschöpft. Nach ihrer endgültigen Bezwingung vermag sie ihm nichts mehr zu bedeuten. Mme de Rênal ist das Herz, Mathilde der Geist. Julien selbst ist gleichsam beides, weil er, der eine glühende, leidenschaftliche Seele unterdrücken muß, alle Kraft des Geistes aufbieten muß, um zu bestehen. Und so heißt es von ihm einmal:

brûlant d'amour, mais sa tête dominant le cœur.²⁴

Damit ist psychologisch der Zwang umschrieben, unter dem sein Leben steht. Erst am Ende, nach dem Scheitern seiner Pläne und nach der Einsicht in deren Eitel-

²⁰ Ebd., S. 712 f.

²¹ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, in: *Romans* (hrsg. H. Martineau), op. cit., S. 268.

²² Ebd., S. 491.

²³ Ebd., S. 640.

²⁴ Ebd., S. 621.

keit, kann seine verschüttete Seele sich zur Liebe bekennen und eine erste und letzte Stunde wirklichen Glücks finden.

Juliens Charakter selbst ist – sieht man es einmal mechanistisch-positivistisch oder deterministisch – ein Produkt aus Jugendalter, plebejischer Herkunft, Zeiterlebnis, Napoleonkult, Willenskraft, Revolte gegen die Gesellschaft und Intelligenz. Die einzigen Lektüren seiner Jugend sind die *Confessions* Rousseaus und vor allem das Mémorial de *Saint-Hélène*, sein Evangelium. Später lernt er den *Tartuffe* auswendig, denn er weiß, daß in dieser Welt Heuchelei und Verstellung der einzige Weg sind, es zu etwas zu bringen.

Revolution und Empire waren für Stendhal und seinen Helden die große geschichtliche Ausnahmesituation, in welcher die ungebrochene Individualität sich die Möglichkeit der Entfaltung in einzigartigem Antrieb erkämpfte. Julien ist nicht zufällig ein roturier: er verbindet den Impuls des jakobinischen Revolutionäres mit der Erinnerung an die säkulare Erscheinung Napoleons. Juliens Kampf aber ist unter den gewandelten Verhältnissen der Kampf um die Perfektion in der Heuchelei und um den Willen zum Durchhalten. Das nennt er seinen »devoir«, seine Pflicht. Der Pflichtbegriff hat somit einen neuen Inhalt: Selbstverwirklichung unter Bedingungen, die sie eigentlich ausschließen. Das erfordert neue Mittel, eine neue Strategie und eine unablässige Anspannung aller Kräfte. Auch sein Verhältnis zu Mme de Rênal und zu Mathilde steht anfangs völlig in diesem Zeichen. Er erobert sie aus Geltungsdrang, Eitelkeit, Machttrieb und aus Haß gegen den Stand, dem sie angehören.

Sehen wir uns die berühmte Szene an, in welcher Julien den ersten Angriff auf Mme de Rênal unternimmt. Der Hochsommer ist herangerückt. Mme de Rênal verbringt die Abende plaudernd mit ihrer Freundin Mme Derville und mit dem Hauslehrer Julien unter den Linden in der Nähe des Hauses:

Un soir Julien parlait avec action, il jouissait avec délices du plaisir de bien parler et à des femmes jeunes; en gesticulant, il toucha la main de madame de Rênal qui était appuyée sur le dos d'une de ces chaises de bois peint que l'on place dans les jardins.

Cette main se retira bien vite; mais Julien pensa qu'il était de son *devoir* d'obtenir que l'on ne retirât pas cette main quand il la touchait. L'idée d'un devoir à accomplir, et d'un ridicule ou plutôt d'un sentiment d'infériorité à encourir si l'on n'y parvenait pas, éloigna sur-le-champ tout plaisir de son cœur.

Ses regards, le lendemain, quand il revit madame de Rênal, étaient singuliers; il l'observait comme un ennemi avec lequel il va falloir se battre. Ces regards, si différents de ceux de la veille, firent perdre la tête à madame de Rênal; elle avait été bonne pour lui, et il paraissait fâché. Elle ne pouvait détacher ses regards des siens.²⁵

Dieser junge Mann hatte das ganz natürliche Gefühl verspürt, daß es angenehm sei, die Hand einer zarten und schönen Frau zu berühren. Weil sie ihm wieder entzogen wird, erwacht sogleich der Ehrgeiz: es ist seine *Pflicht* zu erreichen, daß die Hand *nicht* zurückgezogen wird. Das Wort »devoir« ist durch Kursivdruck hervor-

²⁵ Ebd., S. 265 f.

gehoben. Mit der Pflicht aber ist das natürliche Vergnügen, der Zauber solcher Berührung, sogleich abgetötet. Die Frau wird zum Feind, gegen den eine Schlacht zu schlagen ist. Juliens Analogie zu Napoleon verbindet sich mit der Vorstellung und dem Vokabular der Liebesstrategie der *Liaisons dangereuses*, die Stendhals Lieblingsbuch waren. Ein schlachtbereiter Soldat aber sieht anders drein als ein Liebender.

Der veränderte Blick Juliens, sein Fremdwerden, aber läßt bei Mme de Rênal die Kristallisation fortschreiten. Tags darauf liest Julien seine Bibel, Napoleons *Mémoires*, sein »livre inspiré«.²⁶ Das Ergebnis:

il décida qu'il fallait absolument qu'elle permît ce soir-là que sa main restât dans la sienne.²⁷

Die Nacht bricht herein. Man setzt sich wieder unter die Linden. Das Gespräch bleibt dünn, denn Julien ist völlig von seinem Vorhaben absorbiert. Er hat furchtbare Angst, hofft hundertmal, Mme de Rênal möge ins Haus gerufen werden und er damit für diesmal von seiner selbstauferlegten Pflicht befreit sein. Die Zeit vergeht. Julien setzt sich eine letzte Frist, den letzten Zehn-Uhr-Glockenschlag:

L'affreux combat que le devoir livrait à la timidité était trop pénible pour qu'il fût en état de rien observer hors lui-même. Neuf heures trois quarts venaient de sonner à l'horloge du château, sans qu'il eût encore rien osé. Julien, indigné de sa lâcheté, se dit: Au moment précis où dix heures sonneront, j'exécuterai ce que, pendant toute la journée, je me suis promis de faire ce soir, ou je monterai chez moi me brûler la cervelle.

Après un dernier moment d'attente et d'anxiété, pendant lequel l'excès de l'émotion mettait Julien comme hors de lui, dix heures sonnèrent à l'horloge qui était au-dessus de sa tête. Chaque coup de cette cloche fatale retentissait dans sa poitrine, et y causait comme un mouvement physique.

Enfin, comme le dernier coup de dix heures retentissait encore, il étendit la main et prit celle de madame de Rênal, qui la retira aussitôt. Julien, sans trop savoir ce qu'il faisait, la saisit de nouveau. Quoique bien ému lui-même, il fut frappé de la froideur glaciale de la main qu'il prenait; il la serrait avec une force convulsive; on fit un dernier effort pour la lui ôter, mais enfin cette main lui resta.

Son âme fut inondée de bonheur, non qu'il aimât madame de Rênal, mais un affreux supplice venait de cesser.²⁸

Julien hat allen Grund, mit sich zufrieden zu sein, und er ist es auch. Er denkt kaum an Mme de Rênal selbst, sondern an die vollbrachte Aufgabe:

Il avait fait son devoir, et un devoir héroïque.²⁹

²⁶ Ebd., S. 266.

²⁷ Ebd., S. 266.

²⁸ Ebd., S. 267.

²⁹ Ebd., S. 269.

Er schließt sich in sein Zimmer ein und versenkt sich in die Bulletins der *Grande Armée*. Anderntags ist Mme de Rênal *noch* freundlicher als sonst. Julien aber ist dadurch *verletzt*, er sieht darin nur die Herablassung der Wohlhabenden:

Voilà bien les gens riches!³⁰

Sofort rächt er sich. Er versteht es, Mme de Rênal den Verdacht zu suggerieren, er habe ein Verhältnis mit deren Zimmermädchen Elisa. Ergebnis bei Mme de Rênal:

toutes les horreurs de la jalousie.³¹

Julien wird auch aufsässig gegen Monsieur de Rênal. Weil aber der zweite Mann im Städtchen, M. Valenod, dem Bürgermeister schon längst seinen Hauslehrer ausspannen will – denn ein Hauslehrer ist etwas Feines –, erzwingt Julien von Rênal ein höheres Saläre, indem er geschickt die Eifersucht der zwei Stadthonoratoren ausspielt:

J'ai gagné une bataille, se dit-il... j'ai donc gagné une bataille.³²

Während solcher Hochgefühle erblickt er einen Sperber:

L'oeil de Julien suivait machinalement l'oiseau de proie. Ses mouvements tranquilles et puissants le frappaient, il enviait cette force, il enviait cet isolement. C'était la destinée de Napoléon, serait-ce un jour la sienne?³³

Das Händchen-Halten und -Drücken geht weiter. Julien drückt sogar seine Lippen darauf, vier Schritte vom Ehemann entfernt. Angst, Zuneigung und Eifersucht kristallisieren sich bei Mme de Rênal zur »passion«. Auch Julien wird plötzlich vom Gefühl mitgerissen, wie andere Männer seines Alters auch. Für kurze Zeit ist er glücklich, kurze Zeit vermag der »devoir« die Spontaneität seines Herzens nicht zu zähmen. Wie ein romantischer Held verliert er sich in eine

rêverie vague et douce si étrangère à son caractère...³⁴

Aber es war doch nur ein »plaisir«, keine »passion«. Und die Vertiefung in die Siege Napoleons gibt ihm seinen Willen zur Macht zurück. Während Mme de Rênal allen Qualen einer tugendhaften Frau ausgeliefert ist, die eine große Leidenschaft erlebt, beschließt Julien, von Rênal einen Urlaub zu erzwingen. Er gewinnt auch diese »bataille«. Am Abend vor seiner Abreise zu einem Freund spricht Mme de Rênal von ihren Kindern als »enfants si aimables et si *bien nés*«³⁵ Und die zarte Hand der umworbenen Frau bleibt diesmal ohne jeden Reiz:

³⁰ Ebd., S. 270.

³¹ Ebd., S. 272.

³² Ebd., S. 275.

³³ Ebd., S. 277.

³⁴ Ebd., S. 279.

³⁵ Ebd., S. 279.

le mot *bien nés* pesait encore sur son cœur. On lui serra la main, ce qui ne lui fit aucun plaisir.³⁶

Ohne Freude, jedoch mit eisernem Willen verfolgt Julien seine Verführungspläne weiter, aber so ungeschickt, daß er Mme de Rênal vor den Kopf stößt und schließlich zu einem Punkt gelangt, wo er glaubt, eine Entscheidung herausfordern zu müssen. Er flüstert Mme de Rênal ins Ohr:

Madame, cette nuit, à deux heures, j'irai dans votre chambre, je dois vous dire quelque chose.³⁷

Mme de Rênal antwortet auf diesen direkten Angriff ziemlich indigniert. Julien wäre am liebsten geflohen in dem Gefühl, alles verdorben zu haben. Der Tag wird grausam. Aber Julien nimmt seinen ganzen Mut zusammen und macht sich nächtlings auf die Socken – das gilt buchstäblich. Wie schön, wenn Monsieur de Rênal in seinem Zimmer wach gewesen wäre, dann hätte er vor sich selbst die Entschuldigung, daß widrige Umstände seinen Plan verhindern. Aber der Ehemann schnarcht laut und vernehmlich. So folgt Julien heroisch seinem Entschluß.

Enfin, souffrant plus mille fois que s'il eût marché à la mort, il entra dans le petit corridor qui menait à la chambre de madame de Rênal. Il ouvrit la porte d'une main tremblante et en faisant un bruit effroyable.

Il y avait de la lumière, une veilleuse brûlait sous la cheminée; il ne s'attendait pas à ce nouveau malheur. En le voyant entrer, madame de Rênal se jeta vivement hors de son lit: Malheureux! s'écria-t-elle. Il y eut un peu de désordre. Julien oublia ses vains projets et revint à son rôle naturel; ne pas plaire à une femme si charmante lui parut le plus grand des malheurs. Il ne répondit à ses reproches qu'en se jetant à ses pieds, en embrassant ses genoux. Comme elle lui parlait avec une extrême dureté, il fondit en larmes.

Quelques heures après, quand Julien sortit de la chambre de madame de Rênal, on eût pu dire, en style de roman, qu'il n'avait plus rien à désirer.³⁸

Als Julien in sein Zimmer zurückkehrt, bricht er in die Worte aus, die für Stendhals Helden so charakteristisch sind:

Mon Dieu! être heureux, être aimé, n'est-ce que ça?³⁹

»Ist das alles! « Nur der nächste Gedankenschritt bringt ihn über die erste große Desillusion hinweg: die Kontrolle über die Richtigkeit seiner Strategie:

Comme le soldat qui revient de la parade, Julien fut attentivement occupé à repasser tous les détails de sa conduite. – N'ai-je manqué à rien de ce que je me dois à moi-même? Ai-je bien joué mon rôle?⁴⁰

³⁶ Ebd., S. 290.

³⁷ Ebd., S. 296.

³⁸ Ebd., S. 297 f.

³⁹ Ebd., S. 299.

⁴⁰ Ebd., S. 299.

Nun, er hat seine Rolle gut gespielt. Das Hochgefühl des Triumphes verbindet sich mit dem begreiflichen Ehrgeiz junger Männer:

Et quel rôle! celui d'un homme accoutumé à être brillant avec les femmes.⁴¹

Er fühlt sich als Napoleon der Liebe.

Ich kann es mir nicht versagen, nach der Analyse von Juliens Verhältnis zu Mme de Rênal auch noch einen Blick auf die Geschichte seiner Verführungsstrategie im Hause des Marquis de la Mole zu werfen. Für unseren Helden ist diese zweite Schlacht auf dem Felde der Liebe noch ungleich strapaziöser als die erste, weil sie jeden Tag erneuert werden muß und vor allem weil der Gegner ebenbürtig ist. Julien, durch das Geschwätz der im Salon de la Mole verkehrenden Aristokraten verletzt, hat ziemlich offen seine wahre Meinung über die Zeitläufte geäußert. Mathilde bewundert ihn, lobt ihn in Gegenwart ihres Bruders, der sie vor solcher Energie Juliens warnt und den Gedanken äußert, daß Julien bei der nächsten Revolution imstande wäre, sie alle auf die Guillotine zu schicken. Dieser Gedanke nun frappiert Mathilde erst recht:

Ce serait un Danton! ... Quels rôles joueraient alors les Croisenois et mon frère!⁴²

Selbst Juliens offenkundiger Mangel an Distinktion und Geschmack erhält jetzt eine heroische Beleuchtung. Seine Heuchelei erscheint ihr groß, und da er noch gar nicht den Eindruck macht, sie zu verehren, beschließt sie, ihn zu lieben, und damit hat ihr Leben einen neuen Sinn:

Du moment qu'elle eut décidé qu'elle aimait Julien, elle ne s'ennuya plus.⁴³

Ein probates Mittel! Die Wendung zu dem Plebejer entzieht sie dem öden Leerlauf ihres Milieus.

Mathilde spricht mit den anderen Bewohnern des Hôtel de la Mole mit Vorliebe von Julien. Wenn dieser hinzukommt, stirbt das Gespräch ab. Sofort vermutet Julien eine Verschwörung, den Plan einer Demütigung. Die freundlichen Blicke Mathildes hält er für Komödie, für einen Teil des Plans der Intrige, der ihn lächerlich machen soll. Er wird eisig zu ihr. Ergebnis: Mathilde schreibt ihm einen Brief. Julien ist außer sich vor Freude, vor Triumph; er hat einen Rivalen aus dem Adel ausgestochen und das Liebesbekenntnis einer Aristokratin erzwungen:

Moi, pauvre paysan du Jura, se répétait-il sans cesse, moi, condamné à porter toujours ce triste habit noir! Hélas! vingt ans plus tôt, j'aurais porté l'uniforme comme eux! Alors un homme comme moi était tué ou général à trente-six ans.⁴⁴

Sogleich aber erwacht wieder sein Argwohn. Wenn auch dieser Brief nur ein Teil des üblen Spaßes war, den man ihm spielen wollte! Sein Blick wird wild, sein Gesicht verzerrt sich vor Haß:

⁴¹ Ebd., S. 299.

⁴² Ebd., S. 514 f.

⁴³ Ebd., S. 517.

⁴⁴ Ebd., S. 525.

C'était l'homme malheureux en guerre avec toute la société.⁴⁵

Er ist finster entschlossen:

Aux armes! s'écria Julien.⁴⁶

Er deponiert den Brief bei einem Freund zu späterer Verwendung. Er geht in die Oper:

Jamais la musique ne l'avait exalté à ce point. Il était un Dieu.⁴⁷

Wir haben indirekte Rede vor uns, und zwar im Indikativ: Stendhals Mittel, einen subjektiven Befund als solchen zu belassen und doch zugleich als objektive Wahrheit hinzustellen. Kein Leser zweifelt, daß es so ist, auch ohne daß der Autor besondere Versicherungen abgibt.

Julien erhält noch einen zweiten Brief, antwortet kühl und erhält einen dritten mit dem Wortlaut:

»J'ai besoin de vous parler: il faut que je vous parle, ce soir; au moment où une heure après minuit sonnera, trouvez-vous dans le jardin. Prenez la grande échelle du jardinier auprès du puits; placez-la contre ma fenêtre et montez chez moi. Il fait clair de lune; n'importe. «

Ceci devient sérieux, pensa Julien...⁴⁸

Er hat nicht unrecht: es wird ernst. Warum zum Teufel soll er bei Mondlicht über eine Leiter einsteigen, wenn er doch jederzeit bequem und ungestört mit Mathilde in der Bibliothek des Hauses sprechen kann. Er vermutet eine Falle:

Diable! par le plus beau clair de lune du monde monter ainsi par une échelle à un premier étage de vingt-cinq pieds d'élévation! ... Je serai beau sur mon échelle!⁴⁹

Bei dem Gedanken an die mögliche Blamage ist ihm gar nicht wohl. Aber der Blick auf eine Marmorbüste des Kardinals Richelieu gibt ihm den Mut zurück. Er kopiert Mathildes Briefe, versteckt sie an einem sicheren Ort, bewaffnet sich mit zwei Pistolen – und greift zur Leiter.

Mit der Pistole in der Faust klettert er ins Fenster, das bereitwillig geöffnet wird. Es wird ein höchst peinlicher Auftritt zunächst:

Julien était fort embarrassé, il ne savait comment se conduire, il n'avait pas d'amour du tout. Dans son embarras, il pensa qu'il fallait oser, il essaya d'embrasser Mathilde. – Fi donc! lui dit-elle en le repoussant.⁵⁰

⁴⁵ Ebd., S. 526.

⁴⁶ Ebd., S. 526.

⁴⁷ Ebd., S. 527.

⁴⁸ Ebd., S. 532f.

⁴⁹ Ebd., S. 533.

⁵⁰ Ebd., S. 539.

Nun, Julien bleibt Sieger, aber nur, weil beide Beteiligten glauben, sie hätten ihre Pflicht zu erfüllen. Daß er glücklich gewesen sei, vermag sich Julien erst nachträglich und allmählich einzureden, mit dem Erfolg freilich, daß er nun wirklich verliebt tut, weil er meint, er sei es, und damit bei Mathilde prompt äußerste Kälte und beleidigende Worte hervorruft. Auf seine Frage:

Ainsi, vous ne m'aimez plus?⁵¹

erhält er die Antwort:

-J'ai horreur de m'être livrée au premier venu.⁵²

Dieses »le premier venu«, das ihn zum hergelaufenen Plebejer stempelt, treibt Julien zur Raserei, und er tut in diesem Zustand das Beste, was er tun kann: Er reißt ein altes Schwert von der Wand, um Mathilde zu töten. Er besinnt sich, während Mathilde ihn anstarrt, fasziniert von dieser plötzlichen Leidenschaft und von dem unerhörten Erlebnis, fast das Opfer ihres Geliebten zu werden. Dazu wäre keiner der adligen Flachköpfe ihrer Umgebung fähig, deren blaues Blut wie geronnen durch die Adern schleicht. Aber Julien begeht in den folgenden Tagen weiterhin den Fehler, seine Liebe – die freilich mehr verletzte Eitelkeit ist – zu zeigen. Mathilde ignoriert ihn völlig. Julien irrt verzweifelt im Garten herum, Selbstmordgedanken im Kopf. Da schlägt es ein Uhr. Bevor er sich umbringt, will er es noch einmal versuchen. Er holt die Leiter, besteigt sie, klopft ans Fenster, das sich sogleich öffnet:

Il se jette dans la chambre plus mort que vif: – C'est donc toi! dit-elle en se précipitant dans ses bras ...⁵³

Mathilde, hingerissen durch Juliens Tat, kann nicht genug tun, um ihre Unterwerfung zu zeigen. Sie wirft sich vor ihm nieder und schneidet sich einen ganzen Haarschopf ab, um ihn als Zeichen ihrer Demut Julien zu geben. Umgedrehte Dalilah! Sie will seine »servante«⁵⁴ sein.

Tags darauf noch passiert es ihr im Gespräch, vor allen anderen, ihn »mon maître«⁵⁵ zu nennen. Einige Tage später beginnt der Kampf von neuem.

Die Theorie des Realismus: Stendhals Spiegelmetapher

Mitten in der soeben geschilderten Episode, unmittelbar vor dem zweiten Fensterln Juliens, wendet sich der Autor plötzlich an seine Leser, rechtfertigt ironisch die Charaktere seiner Figuren und gibt dann seine berühmte Definition des Romans,

⁵¹ Ebd., S. 546.

⁵² Ebd., S. 546.

⁵³ Ebd., S. 559.

⁵⁴ Ebd., S. 560.

⁵⁵ Ebd., S. 561.

die er in der kürzeren Form eines Zitats schon als Motto über ein Kapitel gestellt hatte:

Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former.⁵⁶

Die berühmte Spiegelmetapher steht im 19. Kapitel des II. Buches. Viel Tinte ist schon über sie vergossen worden, hat Stendhal doch offensichtlich mit ihr seine Konzeption realistischen Erzählens verdeutlichen wollen, und steht sie doch ebenso offensichtlich für einen ganz wesentlichen, wenn nicht überhaupt für den *zentralen* Aspekt dessen, was Realismus ist oder sein soll.⁵⁷

Nicht der Spiegel ist schuld, wenn er mehr Schlamm als blauen Himmel reflektiert, sondern die Straße mit ihren Pfützen, oder vielmehr derjenige, der für den Zustand der Straße verantwortlich ist. Was gemeint ist, ist klar. Klar ist auch – aber hervorhebenswert –, daß der Roman als Spiegel Wirklichkeit so wiedergibt, wie sie *ist*, unverfälscht, unidealisiert, objektiv. Der Mann, der den Spiegel die Straße entlang trägt, der Romancier, hat demnach nur diese Aufgabe der *Bewegung* des Spiegels, unter Verzicht auf eigene Einflußnahme. Die Konsequenz dieser Theorie wäre, daß der Autor sich jeder Art von Eingriff enthält, daß er die Wirklichkeit sich gleichsam selbst bzw. nur in der Perspektive seiner Personen darstellen läßt. Die Praxis zu dieser Theorie wird indessen erst Flaubert liefern. Stendhal selbst nimmt als Autor noch häufig unmittelbar Stellung, er kommentiert. Auch die Spiegelmetapher, mit welcher er seine Romanästhetik umreißt, steht im Zusammenhang eines solchen Kommentars, auf den wir jetzt zurückkommen wollen.

Stendhal glaubt, den absonderlichen Charakter und das Verhalten Mathildes dem Leser gegenüber rechtfertigen zu müssen – in dem Abschnitt, welcher der Spiegelmetapher vorausgeht:

Ce personnage est tout à fait d'imagination, et même imaginé bien en dehors des habitudes sociales qui parmi tous les siècles assureront un rang si distingué à la civilisation du XIXe siècle.⁵⁸

⁵⁶ Ebd., S. 557.

⁵⁷ Für die neue Diskussion über die Bedeutung von Stendhals Spiegelmetapher verweise ich auf das Kapitel »L'esthétique du miroir« in dem Buch von G. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris 1954, und auf den Aufsatz von H. R. Jauß, »Nachahmungsprinzip und Wirklichkeitsbegriff in der Theorie des Romans von Diderot bis Stendhal«, in: *Nachahmung und Illusion*, München 1964, p.157ff. (Poetik und Hermeneutik 1). Für den Zusammenhang mit der ersten Phase des Selbstverständnisses des Realismus in Frankreich ist zu vergleichen: W. Engler, »Vorbereitung der französischen Realismuskritik im 19. Jahrhundert«, in: Winfried Engler (Hrsg.), *Der französische Roman im 19. Jahrhundert*, Darmstadt 1976.

⁵⁸ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, S. 556.

Seltsame Rechtfertigung eines Charakters, der zum Fremdling und zum Produkt der Imagination erklärt wird in einem Roman und im engen Zusammenhang mit einer Romantheorie, nach der sich die konkrete geschichtliche und gesellschaftliche Realität objektiv spiegeln soll. Nicht genug damit: im Anschluß an die Spiegelmetapher erklärt der Autor, er gestehe gerne ein, daß ein Charakter wie Mathilde in dieser Zeit »unmöglich« sei und daß er nach diesem Eingeständnis unbeschwerter fortfahren könne, die Torheiten Mathildes zu erzählen:

Maintenant qu'il est bien convenu que le caractère de Mathilde est impossible dans notre siècle, non moins prudent que vertueux, je crains moins d'irriter en continuant le récit des folies de cette aimable fille.⁵⁹

Das ist natürlich Ironie. Trotzdem muß man sich fragen, wie sich diese Stelle mit der Theorie des »miroir« verträgt. Hier liegt offenbar ein Widerspruch vor. H. R. Jauß⁶⁰ versuchte, ihn zu lösen, mit der Hypothese, die Absonderlichkeit von Mathildes Charakter sei nicht objektiv gegeben, sondern bestünde nur in der subjektiven, und das heißt falschen Perspektive Juliens, also einer Romanperson, deren Perspektive sich möglicherweise auch dem Leser aufdrängt. Dann freilich hätte Stendhals Kommentar den Leser davor warnen müssen, sich diese falsche subjektive Perspektive zu eigen zu machen. Dem ist aber nicht so, und es hieße, den Ernst der Romandefinition durch die Spiegelmetapher schlechthin in Frage stellen, wenn man dieser Erklärung folgte. In der Diskussion, die sich an den Vortrag von Jauß anschloß, hat denn auch Werner Krauss diese Erklärung zurückgewiesen. Jedoch hat auch seine Vermutung, Stendhal sei hier in die romantische Position zurückgefallen, keine bessere Begründung. Sie hilft indessen weiter, wenn man einen späteren Beleg für die Spiegelmetapher heranzieht. 1836 schreibt Stendhal in seinem Vorwort zu *Lucien Leuwen*:

Mais l'auteur pense que, excepté pour la passion du héros, un roman doit être un miroir.⁶¹

Das deutet darauf hin, daß die Theorie des Romans als Spiegelbild der zeitgenössischen Realität eine große Ausnahme zuläßt: die große Leidenschaft. Wir haben uns zu fragen: liegt hier auch ein Widerspruch zum literarischen Realismus vor, gar ein Verstoß? Erst für Flaubert war die bürgerliche Welt so sehr zur banalen Herrschaft kleiner Geister verkommen, daß er statuierte, in ihr sei auch keine große Leidenschaft mehr möglich. Doch noch bei Balzac war es anders. Sein Werk kennt Riesen der Leidenschaft und des Willens, in denen sich die Dynamik des Zeitalters individuell artikulierte. Gilt dies auch für Stendhal?

⁵⁹ Ebd., S. 557.

⁶⁰ Hans Robert Jauß, »Nachahmungsprinzip und Wirklichkeitsbegriff in der Theorie des Romans von Diderot bis Stendhal«, in: *Nachahmung und Illusion*, München 1964, S. 157ff.

⁶¹ Stendhal, *Lucien Leuwen*, »Préface«, in: *Romans* (hrsg. H. Martineau), op. cit., Bd. 1, S. 761.

Mit unserem Problem beschäftigt sich auch ein gehaltvoller Aufsatz von Peter Bürger: »Aktualität und Geschichtlichkeit Stendhals.«⁶² Er vertritt die These, daß es gerade die Einführung des außerordentlichen Helden aus der Unterschicht sei, die es Stendhal erlaubt, die Gesellschaft der Restaurationszeit kritisch darzustellen. Entsprechendes würde dann auch für Mathilde de la Mole gelten. Der Ironie, die bei Stendhal ja sehr stark ist, kommt dabei – so Bürger – die Funktion zu, die »Außerordentlichkeit« der Figuren und mit ihr Motive des Unterhaltungsromans zuzulassen und zugleich zu verhindern, daß der Roman zu einem Unterhaltungsroman wird. Die Ironie verhindert, daß die »Hochschätzung«, die der Erzähler und mit ihm der Leser für einen Julien Sorel aufbringt, »sich zu einer Ideologie des >großen Individuums< verfestigen kann«.

Kommen wir noch einmal auf die Spiegelmetapher zurück!

Der Spiegel, den man einen Weg entlang führt, müßte, so meint man, Sonne und Schmutz, Licht und Schatten genau in der Weise und Folge ihres Erscheinens widerspiegeln, in materieller Treue. So gesehen, würde es sich um ein naturalistisches Programm handeln. Aber ein solches ist nicht gemeint, sondern gemeint ist Totalität der Wirklichkeitsspiegelung in einem anderen, konzentrischen Sinne. Emile Zola, der immer dann ein mäßiger Schriftsteller war, wenn er seine eigene naturalistische Theorie exakt befolgte, und der immer dann große Werke schrieb, wenn er diese Theorie vergaß, hat Stendhal die Überdurchschnittlichkeit seiner Personen vorgeworfen: sie seien keine Typen und repräsentierten daher nicht das Leben und die Wirklichkeit als solche.

Stendhal war, wie die zitierte Stelle zeigt, auf solche Einwände gefaßt. Er war sich völlig klar darüber, daß seine Hauptpersonen ausgesprochen singuläre Erscheinungen sind, aus der Durchschnittlichkeit herausgefallen, Personen, wie sie eben nicht ohne weiteres tatsächlich vorkommen. Einen Fall wie den der Mathilde de la Mole würde man sicher in dem Jahr 1830, dessen Chronik der Roman doch sein will, vergebens suchen. Wie kann Stendhal dann trotzdem an seiner Widerspiegelungstheorie festhalten? Die Antwort führt mitten in die Frage nach dem Wesen des Realismus.

Es ist Stendhal durchaus ernst, wenn er sagt, die Gestalt der Mathilde sei, wenn man die Alltagswirklichkeit der Epoche ansähe, völlig »impossible«, die »folie« ihres Verhaltens habe kein Beispiel in jener Wirklichkeit. Stendhal hat also gar nicht die Absicht, die Wirklichkeit so darzustellen, wie sie sich dem Auge darbietet. Er hat vielmehr verstanden, daß das *Wesen* dieser Wirklichkeit verloren geht, wenn der Autor sich an die bloße Durchschnittlichkeit ihrer Erscheinungswelt hält. Er hat verstanden – ganz im aristotelischen Sinne –, daß das »impossible«, das »Unmögliche«, im Sinne des Wesens der Wirklichkeit »wahrscheinlicher« ist als das in der Wirklichkeit jederzeit Vorkommende. Hinzu kommt, daß Stendhal zeit seines Lebens eine besondere Liebe zu kraftvoll leidenschaftlichen Menschen hatte, zu Gestalten, wie sie die Renaissance darbot.

⁶² Peter Bürger, »Aktualität und Geschichtlichkeit Stendhals«, in: P. Bürger, *Aktualität und Geschichtlichkeit. Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel der Literatur*, Frankfurt/ Main 1977.

Stendhal war sich freilich auch klar darüber, daß solche »unmöglichen« singulären Figuren und Handlungen mit ganz besonderer Sorgfalt aufgebaut und motiviert sein müssen, wenn sie nicht ganz und gar unglaublich sein sollen. Glaubwürdigkeit im Sinne der Romanfabel ist *conditio sine qua non* des Außergewöhnlichen. Um sie herzustellen, hat sich Stendhal mit Erfolg seiner Theorie der Kristallisation bedient, verbunden mit einem psychologischen Mechanismus der Anziehung und Abstoßung, dessen Resultat eine unerhörte Steigerung der Leidenschaften ist, von denen die Fabel ihrerseits ihre Glaubwürdigkeit erfährt. Dazu kommt die allseitige Sättigung der Szenen und Charaktere mit konkreter Zeitgeschichte. Wenige Autoren haben so verbissen nach der »Wahrheit« ihres Werks gesucht; Wahrheit und Schönheit – »vérité und beauté« – waren für ihn identisch. Und trotzdem hat Stendhal mehrmals formuliert:

tout ouvrage d'art est un beau mensonge.⁶³

Wie verträgt sich das? Die schöne Lüge ist die Entfremdung von der Wirklichkeit, die notwendig ist, damit die Kunst die Wirklichkeit nicht in ihrer undurchschaubaren Oberflächenfülle wiedergibt wie ein Abziehbild, sondern ihre Wesenszüge. Die »schöne Lüge«, das heißt die künstlerische Fiktion, kommt mit zustande durch die Auswahl und Neufügung der charakteristischen Wahrheiten. Stendhal wußte dies ganz genau: In seinen *Pensées* stehen die Sätze:

Voilà la première qualité d'un écrivain, c'est de faire *du style vrai*.

Gemeint ist ein alles Nebensächliche und Mißverständliche ausscheidender Stil.

La deuxième [qualité] est de ... choisir celles qu'il faut dire et trouver l'ordre où il faut les dire...⁶⁴

Auswählen also! Was Stendhal hier nicht sagt, aber tut, ist: auswählen aus der unübersichtlichen Fülle und neufügen zu konzentrischer Aussagekraft in außerordentlichen Figuren, Handlungen und Situationen.

»Le Rouge et le Noir« als Roman der Ambition

Im Zentrum des psychischen, zu außerordentlichen Handlungen führenden Auftriebs steht in *Le Rouge et le Noir* das unablässige Widerspiel von Wille und Empfindung, das jene Prozesse im Verhältnis der Menschen untereinander speist, die wir an den beiden Beispielen Julien – Mme de Rênal und Julien – Mathilde aufzuzeigen versuchten. Der Stoff dieses Widerspiels, sein Material, an dem es sich in

⁶³ Stendhal, zitiert in: Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, op. cit., S. 24, Fußnote 4.

⁶⁴ Stendhal, *Pensées*, Filosofia Nova, Liechtenstein 1968, Bd. 28, S. 199.

gerade explosiver Weise immer wieder konfliktreich entzündet, ist der durch Herkunft, Alter, Veranlassung und Zeitverhältnisse bestimmte Charakter der Personen. Damit es zu jenen Kollisionen mit der Umwelt, den anderen Menschen kommen kann, mußte in den Personen die gesellschaftliche Lage, die daraus hervorgehende Ideologie und die persönliche Veranlagung in ein Proportionsverhältnis gebracht werden, das Denken und Handeln der Personen so bestimmt, daß dadurch die außergewöhnliche Fabel in allen Teilen, erst recht aber in ihrem Abschluß, glaubhaft konstituiert wird. Der Abschluß affirmiert retrospektiv die ganze Fabel, legitimiert sie. Stendhal hat dabei mit unvergleichlicher Exaktheit gearbeitet. Er hat die Besonderheit der Personen und Ereignisse in allen erforderlichen Aufbau-schichten lückenlos so begründet, daß sie mit innerer Notwendigkeit und psychologischer Kausalität auseinander hervorgehen. Er ist in dieser Beziehung ein gelehriger Schüler der Moralisten des 17. und 18. Jahrhunderts.

Die Frage, die wir jetzt stellen müssen, ist die: entspricht diese an und für sich wohlbegründete Singularität von Personen, Ereignissen und Fabel auch der totalen Konzeption des Romans, die wir in Stendhals Widerspiegelungstheorie formuliert finden? Damit kommen wir auf die zu Anfang unserer Interpretation gestellte Frage zurück, warum der Roman kein *happy end* hat. Mit ihr hängt eng zusammen unsere zweite Ausgangsfrage, ob die von Auerbach mit Recht hervorgehobene Tatsache, daß jeder Satz und jede Episode gesättigt sind mit den zeitgeschichtlichen, politischen, wirtschaftlichen und geistigen Verhältnissen, ob diese permanent fühlbare Entsprechung auch für die Fabel und deren Ausgang und damit für die Gestaltung des Romanthemas überhaupt gilt. Anders gesagt: ob die Epoche, deren *Chronik* der Roman sein will, in ihren wesentlichen Grundzügen die Geschichte des Helden bestimmt. Wir sind jetzt ausreichend vorbereitet, um diese Fragen beantworten zu können.

Julien ist auf dem Gipfel seines Ehrgeizes, trunken vom Erfolg – »ivre d'ambition«⁶⁵, als die Katastrophe hereinbricht:

Ce fut au milieu des transports de l'ambition la plus effrénée qu'il fut surpris par un jeune valet de pied de l'hôtel de La Mole, qui arrivait en courrier. »Tout est perdu, lui écrivait Mathilde, ...⁶⁶

Auf diesen Sturz vom glanzvollen Gipfel seines Lebenswegs reagiert Julien mit den Schüssen auf die Geliebte von einst, Mme de Rênal, die den enthüllenden Brief geschrieben hat. Die Katastrophe bewirkt aber nun in Juliens Innerem die allmähliche Lösung einer Verkrampfung. Die Darstellung dieses Vorgangs ist ein Meisterstück Stendhals. Julien bezichtigt sich selbst des vorsätzlichen Mords, um sich die Todesstrafe zu sichern in einer Welt, in der man, wie Mathilde einmal verächtlich sagt, alles kaufen kann außer einem Todesurteil. Der Gedanke an den Tod, an das absolute Ende, tilgt einen ehrgeizigen Gedanken nach dem anderen aus dem Hirn Juliens. Er begreift seine Tat als einen würdigen Abschluß seines

⁶⁵ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, S. 642.

⁶⁶ Ebd., S. 642.

Lebens, als schuldige Antwort auf die Herausforderung durch die menschliche Gesellschaft:

Je meurs après avoir soldé mon compte envers l'humanité.⁶⁷

Er ist quitt, und er hat nun nichts mehr zu tun im Leben.

Als er erfährt, daß Mme de Rênal noch lebt, empfindet er erstmals das Gefühl eines Glücks, über dem nicht einmal mehr der Schatten des Ehrgeizes liegt. Mathilde, die ihn jetzt mehr liebt als je zuvor, zumal sie seine Tat als eine Tat der heroischen Rache bewundert, wird ihm immer gleichgültiger; die Berichte über ihre unablässigen Bemühungen um seine Rettung langweilen ihn zusehends, ja ärgern ihn, weil sie ihn erneut mit der Welt verbinden:

il était fatigué d'héroïsme.⁶⁸

Verwundert konstatiert er die wachsende Gleichgültigkeit gegenüber Mathilde; und doch ist sie nur die logische Folge seiner Tat:

L'ambition était morte en son cœur, une autre passion y était sortie de ses cendres; il l'appelait le remords d'avoir assassiné Madame de Rênal.⁶⁹

Aber es sind weniger diese Gewissensbisse, als die jetzt zum Vorschein kommende, bisher vom Ehrgeiz und vom Machtwillen verschüttete und verdrängte echte Liebe zu Mme de Rênal. Julien hat glückliche Stunden in der Erinnerung an die Tage von Verrières. Wie ein Wunder erlebt er jetzt, im Gefängnis, die aus der Asche des verbrannten Ehrgeizes aufglühende Liebe zu Mme de Rênal. Mathildes durch die Eifersucht gesteigerte Leidenschaft wird zum Paroxysmus, als Julien ihr empfiehlt, das gemeinsame Kind später nach Verrières in die Obhut Mme de Rênals zu geben, die es anbeten wird, wenn es Mathilde längst lästig geworden sein wird.

Das Gefängnis wird für Julien immer mehr zu einem Ort, an dem die Erinnerung vergangenes Glück evoziert, ja dessen Essenz erst herstellt. Mathildes Berichte werden ihm immer lästiger:

Laissez-moi ma vie idéale ... Que m'importent *les autres*!⁷⁰

Zum erstenmal in seinem Leben kann er – abgeschirmt durch die Mauern seines Gefängnisses – sich aus dem Gefängnis des glühenden Ehrgeizes befreien und auf sich selbst hören, den eigenen Gefühlen nachgehen und nachgeben. In der öffentlichen Gerichtsverhandlung bezichtigt er sich erneut des vorsätzlichen Mords und begründet ihn – im tiefsten Sinne und im Sinne des Autors ganz zu Recht – als

⁶⁷ Ebd., S. 648.

⁶⁸ Ebd., S. 663.

⁶⁹ Ebd., S. 664.

⁷⁰ Ebd., S. 667.

Akt der Rache des Plebejers an seinem von der Gesellschaft verschuldeten Schicksal:

... vous voyez en moi un paysan qui s'est révolté contre la bassesse de sa fortune...
Mon crime est atroce, et il fut *prémédité*.⁷¹

Julien provoziert und attackiert damit absichtlich – wie es der intrigante Abbé de Frilairé formuliert – die

... petite vanité de cette *aristocratie bourgeoise*! – ... sa mort sera une sorte de *sui-cide* ...⁷²

Julien weiß sich schuldig, aber er sieht seine Schuld nicht in der Rachetat als solcher, sondern einzig und allein darin, daß sie sich gegen Mme de Rênal richtete. Er wird zum Tod verurteilt und verweigert beharrlich seine Unterschrift unter ein Gnadengesuch. Plötzlich steht Mme de Rênal vor ihm. Der furchtbare Selbstvorwurf, durch ihren Brief Juliens Tod verursacht zu haben, hat ihre Liebe aus allen Fesseln gelöst. Im Gedanken an eine mögliche Zukunft mit Mme de Rênal kämpft Julien gegen die Versuchung des Gnadengesuchs und gegen die Versuchung durch den Gedanken des Selbstmords. Die Eitelkeit der Intriganten, die für seine Befreiung eingespannt werden, und der Besuch seines ganz und gar vom Geld besessenen Vaters, der ihn das Identischwerden von einst revolutionärem Plebejertum und herrschender Klasse erkennen läßt, erfüllen ihn mit Ekel. Der Gedanke, durch Heuchelei und Intrige erneut an diese Welt gefesselt zu werden, ist ihm jetzt unerträglich. Er sieht nur noch Heuchelei in der Welt:

J'ai aimé la vérité ... Où est-elle? ... Partout hypocrisie, ou du moins charlatanisme, même chez les plus vertueux, même chez les plus grands; et ses lèvres prirent l'expression du dégoût... Non, l'homme ne peut pas se fier à l'homme.⁷³

Und erneut stellt er die Wahrheitsfrage:

Où est la vérité? ... Ah! s'il y avait une vraie religion...⁷⁴

Wenn es wenigstens einen wirklichen Priester gäbe, von welchem Gott würde er sprechen?:

Non celui de la Bible, petit despote cruel et plein de soif de se venger... mais le Dieu de Voltaire, juste, bon, infini...⁷⁵

Er wird gewahr, daß er selbst jetzt noch redet, als hätte er Zuhörer, die es zu täuschen gilt. Noch fünf Jahre Leben mit Mme de Rênal, um zu wissen, was das Glück ist:

⁷¹ Ebd., S. 674.

⁷² Ebd., S. 686.

⁷³ Ebd., S. 690.

⁷⁴ Ebd., S. 691.

⁷⁵ Ebd., S. 691.

Et il se mit à rire comme Méphistophélès. Quelle folie, de discuter ces grands problèmes!

1° Je suis hypocrite comme s'il y avait là quelqu'un pour m'écouter.

2° J'oublie de vivre et d'aimer, quand il me reste si peu de jours à vivre... Hélas! madame de Rênal est absente; peut-être son mari ne la laissera plus revenir à Besançon, et continuer à se déshonorer.

Voilà ce qui m'isole, et non l'absence d'un Dieu juste, bon, tout-puissant, point méchant, point avide de vengeance...

Ah! s'il existait... hélas! je tomberais à ses pieds. J'ai mérité la mort, lui dirais-je; mais, grand Dieu, Dieu bon, Dieu indulgent, rends-moi celle que j'aime! La nuit était fort avancée. Après une heure ou deux d'un sommeil paisible arriva Fouqué.

Julien se sentait fort et résolu comme l'homme qui voit clair dans son âme.⁷⁶

Nichts bleibt nach diesem Monolog mehr übrig als die Bereitschaft zum Tod und die Liebe zu Mme de Rênal.

Man hat Stendhal nicht nur vorgeworfen, seine Charaktere seien zu außerordentlich, der Juliens zu außergewöhnlich, sondern sie seien auch in sich widersprüchlich. Dabei ist völlig übersehen, daß der fundamentale Widerspruch im Charakter Juliens, nämlich derjenige zwischen Geist und Gefühl, Wille und Herz, Kalkül und Spontaneität, als psychologischer Reflex der geschichtlichen Widersprüche, als deren Transposition zu begreifen sind, und zwar insofern, als in diesem, den Grundrhythmus im Leben des Protagonisten bestimmenden Widerspruch der Konflikt zwischen individuellem Anspruch auf Selbstentfaltung, auf Glück *und* der Feindseligkeit einer gemein gewordenen Umwelt ausgetragen wird. Gerade diese vollendete Transposition der realen Antagonismen in den Charakter Juliens macht diesen zu einer unvergeßlichen Gestalt der Weltliteratur.

Die Zwiespältigkeit seines Wesens spiegelt die Zeitumstände wider, und nur so konnte *Le Rouge et le Noir* wirklich eine »chronique de 1830« werden. Authentische Individualität, die allein dadurch eine Chance hat, daß sie einsetzt, was sie widerlegt: die Hypocrisie, die alles absorbierende Verstellung. Selbstvernichtung ist die Folge, denn nur der Tod schützt davor, das Werk der Selbstkorrumpierung und damit des letztlichen Gleichwerdens mit der Welt zu vollenden. Nur der Tod verhindert den totalen Verlust der Identität, die zu finden Julien einst aufgebrochen war. Die geschichtliche Welt der Restaurationsepoche erscheint unveränderlich determiniert in der Niedrigkeit ihres Wesens. Ihre Widersprüche sind nur lösbar in ihrem Untergang, und die ihr adäquate Widersprüchlichkeit im Charakter Juliens ist nur lösbar in dessen Untergang im Tod. Der Held muß zugrundegehen, weil die Gesellschaft der Restauration für junge Leute seinesgleichen keine Chance bereithält. Anders als Balzac hat Stendhal keinen seiner jungen Leute durch vollendete Anpassung an das gemeine Leben zum Erfolg kommen lassen. Julien bleibt der Aufrührer, der seine Tat nicht als Rückfall in eine spontane Unüberlegtheit und in leidenschaftlichen Impuls bereut, sondern nur insofern, als Mme de Rênal ihr unschuldiges Opfer wurde.

⁷⁶ Ebd., S. 692 f.

Die Wandlung, die sich im Gefängnis in Julien vollzieht, ist bestimmt von dem Willen zum *Ablegen* der Rolle, die zu spielen früher sein ganzes Leben ausgerichtet war. Wir erinnern uns der Frage:

Ai-je bien joué mon rôle?⁷⁷

Das Aufgeben der doppelten Buchführung und die Rückkehr zu einer Authentizität, die sich einzig und allein im Verzicht auf alle gesellschaftlichen Pläne erlangen läßt, ist definitiv.

Die angebotene Rettung annehmen, begnadigt werden zur Rückkehr ins Leben, hieße zurückkehren zum Gesetz der Hypocrisie, die das Wesen verfälscht. Die letzte große Willensanspannung Juliens gilt der Zurückweisung dieser Versuchung, der Zerstörung der Substanz. Aus diesem Grunde hat Stendhal die Verurteilung Juliens als einen juristischen Selbstmord konstruiert und dargestellt. Erst mit seiner Tat und in den großartigen Monologen im Gefängnis hat Julien die Freiheit der Entscheidung zurückgewonnen, die er bisher stets dem ihn beherrschenden Zwang zur Hypocrisie ausgeliefert hatte.

Fassen wir zusammen: Der Tod Juliens ist notwendig, ein *happy end* ist ausgeschlossen, weil das Scheitern des Individuums in dieser Gesellschaft wesentlich unabwendbar ist. Juliens Tod ist von Stendhal als Selbstmord dargestellt, weil nur so die wiedergewonnene Entscheidungsfreiheit, die Befreiung von Gesetzen einer niedrigen Umwelt sich dokumentieren kann. Auf der inneren, der geistig-seelischen Ebene, hat jene allgemeinere Problematik des geschichtlichen Augenblicks ihre Entsprechung im Ablegen der heuchlerischen Rolle und in der Rückkehr zum spontanen, echten Gefühl, im Bekenntnis dazu, als dem eigentlichen Besitz des Individuums. Der Weg der Selbstverwirklichung, der im Tod enden muß, führt über die Beendigung des Konflikts von Herz und Geist, *cœur* und *tête*, *amour-passion* und *amour de vanité*, zur Aufgabe Mathildes und zur Rückkehr zu Mme de Rênal. Weil »innere« und »äußere« Geschichte *stimmen*, weil die »innere« die gleiche Notwendigkeit zum Austrag bringt, die vom Wesen der Umwelt geboten ist, deshalb kann die Peripetie, das heißt die Katastrophe des Romans, durch einen Zufall ausgelöst werden: durch den Zufall des gerade im Augenblick des Triumphes eintreffenden enthüllenden Briefs. Der Zufall bringt hier, wie unsere Darlegungen zeigen, nur eine tiefe Notwendigkeit zum Ausdruck, und dies ist eine ästhetische Legitimation. Daß Stendhal diese ästhetische Bedingtheit des Zufalls klar gesehen hat, ergibt sich aus einer Bemerkung in seinen Reflexionen über die Komödie, die für den Roman ebenso gültig ist:

Dès que le *hasard* cause quelque événement de la comédie, cet événement ne prouvant rien pour et contre le caractère est perdu pour le peindre.⁷⁸

Diese Bemerkung entspricht völlig der von Goethe im *Wilhelm Meister* (Lehrjahre V, 7) geäußerten Auffassung, »daß man dem Zufall im Roman gar wohl sein Spiel

⁷⁷ Ebd., S. 299.

⁷⁸ Stendhal, *Pensées, Filosofia Nova*, op. cit., Bd. 28, S. 200.

erlauben könne, daß er aber immer durch die Gesinnungen der Personen gelenkt und geleitet werden müsse«.⁷⁹

Überdies ist der Zufall, soweit er überhaupt in sich selbst motiviert ist, durchaus im Sinne der Grundelemente des Romans und der Charaktere motiviert: aus den Gewissensskrupeln Mme de Rênals, die von einem engherzig-strengen, über das Seelenheil anderer befindenden Beichtvater angeheizt werden. Daß Mme de Rênal durch diese Tat selbst zum Opfer wird und daß sie durch die Juliens Rückkehr zu sich selbst und zu ihr einleitet, verrät eine tiefe ästhetische Logik. Es ist dies ein genialer Zug mehr in diesem genialen Roman.

In doppelter Weise, an Mme de Rênal wie an Julien Sorel, hat Stendhal ein Problem gestaltet, um das – geschichtlich differenziert – wohl die meisten wirklich großen Romane kreisen: das tiefe menschliche Problem, daß Individuation, persönliche Selbstverwirklichung, bedeutet, in Schuld zu geraten: letztlich Schuldig-werden in Unschuld. Der große Roman wird damit das, was der junge Lukács als die Form der transzendentalen Obdachlosigkeit definiert hat.

Das Glück der individuellen Selbstverwirklichung, von dem der Plebejer Julien Sorel träumte, und der ehrgeizige Wille, es in der heuchlerischen Gesellschaft der Restauration zu realisieren, schließen sich in dieser Welt aus. Jenes Glück wird erst nach dem Verzicht auf alle Ambitionen erreicht und endet im Tod, mit dem die Wiedergewinnung der Identität erkaufte werden muß. Die Reintegration der gespaltenen Individualität besiegelt das Scheitern an der Welt. Stendhal hat in dieser »Chronique« über die Gesellschaft seiner Zeit das vernichtendste Urteil gesprochen, das man sich überhaupt vorstellen kann – »O dix-neuvième siècle«!⁸⁰

⁷⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: *Werke*, Hamburg 1968, Bd. 7, S. 308.

⁸⁰ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, S. 692.

Honoré de Balzac

Balzac, Biographie und Werk

Sieben Jahre vor seinem Tod schrieb Balzac (1799-1850), die großen Ereignisse seines Lebens seien seine Werke. So schrieb er mit vollem Recht über ein Leben, das wie kaum ein anderes von rastloser, einer unaufhörlichen Hetzjagd gleichenden und eine völlig gesunde Substanz vorzeitig verzehrender Arbeit erfüllt war. Der Betrachter dieses Lebens steht staunend vor dem Schauspiel einer beispiellosen Produktivität, die seltsamerweise auch dem Privatleben noch genügend Raum beließ, um Stoff für ein gutes Dutzend von biographischen Romanen zu liefern. Balzac hat mit der gleichen Intensität gelebt, mit der er arbeitete, und das will etwas heißen. Beide Bereiche, Leben und Werk, bilden trotz aller vermeintlichen Widersprüche seines Charakters und seines Weltbilds eine Einheit, die nicht zu trennen ist von jener Konzeption einer All-Einheit hinter den Dingen, die zu einem Leitgedanken seines ganzen Werkes wurde.

Balzac war schon in frühen Jahren von seiner Berufung durchdrungen, und er war von dem unbeirrbaren Willen beseelt, sich gegen alle Widerstände durchzusetzen. Als Vierzehnjähriger faßte er den Plan zu einer *Abhandlung über den Willen*. Im zwanzigsten Lebensjahr konzipierte er, der schon bei seiner Erstkommunion das Erlebnis mystischer Verückung gehabt hatte, einen *Essai sur l'immortalité de l'âme*.

In diesen Versuchen des jungen Balzac kündigen sich lebenslängliche Neigungen an, deren erste Voraussetzungen Abstammung und Atmosphäre des Elternhauses bilden.

Honoré de Balzac wurde 1799 in Tours geboren; der ursprüngliche Familienname war Balssa; das de hat Balzac aus eigener Machtvollkommenheit vorangesetzt. Der Vater, einer südfranzösischen Bauernfamilie entwachsen, war nach einer etwas abenteuerlichen Lebensbahn zum Armeelieferanten und Hospitalverwalter aufgerückt. Er könnte eine Gestalt der *Comédie Humaine* sein. Der Vater vererbte dem Sohn die Vitalität und wohl auch die Erfindungsgabe, während die um zwei- unddreißig Jahre jüngere Mutter, die aus dem Pariser Kleinbürgertum stammte, auf den Sohn Honoré ihre Interessen für Mystik und Okkultismus übertrug. Wegen ihres kleinlichen, launisch-strengen Charakters trägt sie aber wohl die Hauptschuld an der freudlosen Kindheit Balzacs. Die Lieblosigkeit der Mutter scheint Balzacs ganzes Leben überschattet zu haben. Sechs Jahre mußte Honoré in dem Oratorianer-Internat von Vendôme zubringen, wo er, als ein schlechter Schüler geltend, sich für die Verständnislosigkeit seiner Lehrer durch maßlose und wahllose Lektüre schadlos hielt. Er hat später die Erfahrungen dieser Jahre in seinen Romanen *Louis Lambert*, 1832-33, und *La Peau de chagrin*, 1832, geschildert.

Nach der Übersiedlung seiner Familie nach Paris beginnt Balzac 1816 an der Sorbonne das Studium der Jurisprudenz. Er hört bei den Größen der damaligen Geisteswissenschaft und leistet gleichzeitig seine Lehrzeit ab bei dem Advokaten Guyonnet de Merville, dem er unter dem Namen Derville in mehreren seiner Romane, vor allem aber im *Colonel Chabert*, 1832, ein bleibendes Denkmal setzen wird. Zwei Jahre bringt er im Büro eines Notars zu und besteht sein Baccalaureat. Dann jedoch rebelliert sein unruhiger, nach Ruhm und Glanz begieriger Geist gegen den Zwang einer vorgeschriebenen Laufbahn. Schon in diesen Jahren ist er berauscht von dem Gedanken an die Macht der Intelligenz in einer Epoche, in welcher, wie er sagt, der Schriftsteller den Priester zu ersetzen beginnt. Und er ist erfüllt von dem sicheren Bewußtsein, über eine unerschöpfliche Schaffenskraft zu verfügen.

Der körperlich und geistig robuste junge Mann, der, wie sein Freund Théophile Gautier berichtet, die Augen eines Herrschers, eines Sehers, eines Tierbändigers hat, ringt seinen Eltern die Erlaubnis ab, zwei Probejahre hindurch als Schriftsteller leben zu dürfen. Er hat sich nichts geringeres in den Kopf gesetzt, als von einer elenden Pariser Mansarde aus, die er später in der *Peau de chagrin* schildert, durch die Kraft seines Genies zu Ruhm, Macht und Geld zu gelangen, wie Lucien de Rubempré, der Held der *Illusions perdues*, 1837-43. Er will den Kampf mit der Gesellschaft aufnehmen wie sein Rastignac, der in der unvergeßlichen Schlußszene des *Père Goriot*, 1834, mit hochgereckter Faust die Gesellschaft der Hauptstadt zum Kampf herausfordert – »A nous deux maintenant!«⁸¹ Aber der einzige literarische Versuch, den er in dieser Zeit zum Abschluß bringt, ein Drama mit dem Titel *Cromwell*, wird von dem zur Prüfung einberufenen Familienrat einmütig verworfen. Der hinzugezogene literarische Sachverständige rät dem jungen Autor, zu machen, was immer er wolle, bloß keine Literatur.

Des jungen Mannes Träume, das Leben im ersten Ansturm zu meistern, sind damit jäh zu Ende. Er muß Geld verdienen, und er beteiligt sich an einer Romanfabrik. Er schreibt, anfangs in Kollektivarbeit, dann allein und unter Pseudonymen von 1821 bis 1824 Kolportageromane, zehn Stück pro Jahr. Er ist nicht glücklich dabei. Seiner Schwester Laure gegenüber, die seine Vertraute und seine Helferin ist, führt er bittere Klage über die sinnlose Verschleuderung seiner Kräfte, deren Ergebnis zwar die dringendsten Geldbedürfnisse befriedigt, aber nicht seinen Ehrgeiz und sein Verlangen nach Ruhm. Er bleibt einsam, so wie er es im Grunde auch später sein wird, trotz der Frauenfreundschaften und trotz der Tausende von Briefen schwärmerischer Verehrerinnen. 1821 schon schreibt er an seine Schwester:

je n'ai que deux passions: l'amour et la gloire et rien n'est encore satisfait, et rien ne le sera jamais.⁸²

⁸¹ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, in: *La Comédie Humaine* (hrsg. P. G. Castex), Paris 1976, Bd. 3, 5.290.

⁸² Honoré de Balzac, Brief an Laure Surville, 15 août 1821, in: *Correspondance* (hrsg. v. Boger Pierrot), Paris 1960, Bd. 1, S. 113.

Ein Jahr später erlebt er eines der beiden ersehnten Wunder zum erstenmal: die sensible, gebildete Madame de Berny, zweiundzwanzig Jahre älter als er und Mutter von neun Kindern, wird seine erste Geliebte und die verständnisvolle Freundin und Trösterin bis zu ihrem Tod. Mit der engelhaft reinen Madame de Mortsauf aus dem Roman *Le Lys dans la vallée*, 1836, hat Balzac die Dankesschuld gegenüber dieser Frau abgegolten. Er nannte sie seine »Dilecta«. Sie hat ihm alles verziehen: die anderen Frauen, die Verschwendungssucht und seinen naiven Egoismus, der die Kehrseite seiner schöpferischen Kraft war. Die unstillbare Sehnsucht nach Freundschaft und Liebe, die so viel Opferbereitschaft forderte, gepaart mit einer vielfach bezeugten spontanen Güte, war ein geheimer Kraftquell seines Schaffens. Mit Recht konnte daher Balzac an seine letzte Geliebte Mme Hanska (1801-1881), die noch seine Frau werden sollte, schreiben, in seinem Leben sei nichts Egoistisches, seine Gedanken, seine Anstrengungen, alle seine Gefühle müsse er auf ein Nicht-Ich beziehen, sonst habe er keine Kraft. Die Jahre der schriftstellerischen Prostitution waren nicht völlig nutzlos, so sehr Balzac auch darüber klagte. Auch das Genie Balzacs bedurfte der Erlernung des Handwerks:

J'ai écrit sept romans comme simple étude: un pour apprendre la description, un pour grouper les personnages, un pour la composition.⁸³

Die Anpassung an die literarische Tagesmode hat Balzac die Techniken des Schauerromans und des sentimental Romans gelehrt, sie hat ihm die Bekanntschaft mit den phantastischen Teufelsbündnern Byrons und Maturins, mit den Outlaws, dem pikaresken Roman, ja mit der Tradition Diderots, Fieldings und Sternes vermittelt. Es sind seine Lehrjahre. Die Forscher, die sich die Mühe gemacht haben, Balzacs frühe, scheinbar planlos hingeworfene und von ihm stets verleugnete Romane zu lesen, konnten erkennen, wie sich in ihnen ein stetiger Fortschritt in Komposition, Charakterzeichnung und Durchführung des Themas abzeichnet, wie sich mit dem allmählichen Eindringen der sozialen Realität eine neue Konzeption des Romans andeutet, die sich schließlich in der Auseinandersetzung mit Walter Scott erlösend klären wird.

Der letzte dieser frühen Versuche, der Roman *Wann-Chlore* von 1825, auf den Balzac Hoffnungen gesetzt hatte, wurde freilich ein Mißerfolg. Die Erfahrungen der mühevollen Lehrjahre sind noch nicht zur Synthese gediehen. Enttäuscht kehrt Balzac jetzt der Literatur den Rücken. Sein ungestillter Macht- und Geldtrieb sucht sich andere Betätigungsfelder. Er wird Verleger, dann Druckereibesitzer, dann Inhaber einer Schriftgießerei.

In allen drei Fällen ist das Ergebnis nicht der erhoffte Reichtum, sondern der Bankrott. Von nun an steht sein ganzes Leben bis auf wenige Jahre im Zeichen drückendster Geldnot, der Flucht vor den Gläubigern und den Gerichtsvollziehern. Unauslöschlich prägt sich seinem Geist die Allmacht des neuen Gottes ein, des Geldes. Sein schicksalbestimmendes, den Menschen depravierendes Wirken wird fast auf jeder Seite von Balzacs Büchern zu spüren sein.

⁸³ Zitiert in: Maurice Bardèche, *Balzac Romancier*, Paris 1943, S. 114.

Nach dem blamablen und ruinösen Scheitern seiner Geschäftsunternehmungen wendet sich Balzac erneut der Literatur zu. Schlimmeres kann ihm auf diesem Gebiet ja auch nicht passieren. Sein Machttrieb ist noch keineswegs gebrochen. Er ziert sein Arbeitszimmer mit einer Napoleon-Statuette, welche die Inschrift trägt: »Was er mit dem Schwert begonnen hat, werde ich mit der Feder vollenden.«

Balzacs macht- und geldhungrige Gestalten sind alle irgendwie auch Projektionen seines eigenen Wesens und zugleich Inkarnationen von Grundtendenzen seiner Zeit. Wie viele seiner jungen Arrivisten sind Träger der verbrannten napoleonischen Ideale, Brüder des Stendhalschen Julien Sorel, aber nun mit voller Konsequenz aus der Erkenntnis, daß sich die Dynamik des Gesellschaftsprozesses im Geld sammelt. Man kann Balzac nicht interpretieren, indem man aus seinen Werken nur die schönen Gefühle herausdestilliert. Den größten Teil ihrer Wachzeit verbringen die Menschen Balzacs – und viele andere auch – nun einmal nicht mit schönen Gefühlen, sondern mit der Jagd nach Geltung und Geld. Und die Gefühle sind weitgehend davon bestimmt. Wer das nicht wahrnimmt, hat nicht begriffen, was Realismus ist.

Balzac entnahm der werdenden Industriegesellschaft ein ökonomisches Grundprinzip und übertrug es auf seine Staats-, Gesellschafts- und Lebenslehre als Theorie von der Energie. Das heißt den Grundsatz: mit möglichst geringem Energieverbrauch möglichst große Leistungen erzielen. Dieser Gedanke hat Balzac frappiert. Er glaubte, daß sich das Leben durch sinnvolles Kräftesparen beträchtlich verlängern lasse. Das gleiche Prinzip ist in monumentaler Vereinseitigung in dem Geizhals Grandet, dem Vater der Titelheldin des Romans *Eugénie Grandet*, 1833, verkörpert. Von diesem Père Grandet heißt es, daß er mit allem spare, sogar mit der Bewegung. In diesem Vorsatz liegt indessen ein Grundwiderspruch, an dem Balzac selbst fast verzweifelte. Er liegt in dem Übermaß an Lebens- und Erfolgsgier selbst, der jenen Vorsatz erst erzeugte. Die tiefe Symbolik des Romans *La Peau de chagrin* hat diesen für Balzac schicksalhaften Antagonismus zwischen unersättlicher, die Lebenssubstanz wegraffender Begierde und dem Bedürfnis nach Ökonomisierung der Energien gestaltet und hat ihn in grausamer Folgerichtigkeit mit der Vernichtung des Lebens enden lassen.

Konzeption und Aufbau der »Comédie Humaine«

Zu dem Herrscher, der er sein will, wird Balzac nur in der Welt, die seine dichterische Phantasie in Analogie zur Wirklichkeit schafft. Gerade dadurch aber wird er, wie er einmal sagt, zum Gefangenen einer Idee und eines Werkes, die ebenso grausam sind wie die Gläubiger. Der Ruhm muß mit zermürendem Kräfteaufwand errungen werden. Seine ersten Strahlen erhellen Balzacs Dasein, als er 1829 den Roman *Les Chouans* veröffentlicht und als seine *Physiologie du mariage* ihm noch im gleichen Jahre einen Skandalerfolg einträgt. Die *Chouans* bilden den Abschluß der Lehrjahre des Romanciers und bedeuten den entscheidenden Schritt zur Meisterschaft. Dieser Roman ist der erste, den Balzac mit seinem wirklichen Namen zeichnet, und er ist der erste, der in die *Comédie Humaine* eingehen wird.

Wir wollen uns nun der *Comédie Humaine* selbst zuwenden. Der Titel, das liegt auf der Hand, ist von Dantes *Divina commedia* genommen. Balzac wollte sein Werk als diesseitiges und modernes Gegenstück zu Dantes Darstellung der Jenseitsreiche verstanden wissen. Im *Avant-propos* von 1842 rechtfertigt Balzac den Titel durch die Universalität seines Unternehmens:

L'immensité d'un plan qui embrasse à la fois l'histoire et la critique de la Société, l'analyse de ses maux et la discussion de ses principes, m'autorise, je crois, à donner à mon ouvrage le titre sous lequel il paraît aujourd'hui: *La Comédie humaine*.⁸⁴

Balzac hat diesen Titel relativ spät gefunden. Er erscheint zum ersten Mal in dem Vertrag, den Balzac im April 1841 mit einer Verlegergruppe abschloß. Das Problem der Einheit seines Werks hatte Balzac schon früher, freilich auch erst nach längerem Suchen zu lösen vermocht. Er erschien eines Tages – im Jahre 1833 – ganz aufgeregt im Hause seiner Schwester und rief: »Saluez-moi, car je suis tout bonnement en train de devenir un génie!« Dieser Begeisterung lag eine Entdeckung zugrunde, die ihm plötzlich wie eine Erleuchtung kam. Vergeblich hatte er bei seinem Vorbild Walter Scott (1771-1832) nach einem Mittel gesucht, wie er seine einzelnen Werke innerlich miteinander verbinden könne. Er fand es auf dem Umweg über die Lederstrumpf-Erzählungen von James Fenimore Cooper (1789-1851): Die erlösende Idee war die Wiederkehr der Personen. Balzac wollte ja eine – wie er sagt – »vollständige Welt« schaffen vermöge der »histoire d'une société fictive«, eine gesellschaftliche Ganzheit mit Personen aller Stände, Klassen und Berufe, und zwar unter Einschluß aller individuellen Nuancen, die seiner Auffassung nach erst nach dem Verfall der ständischen Grenzen möglich wurden. Im Vorwort zu dem Roman *Une fille d'Eve* schreibt er:

Aujourd'hui, l'Égalité produit en France des nuances infinies. Jadis, la caste donnait à chacun sa physionomie qui dominait l'individu; aujourd'hui, l'individu ne tient sa physionomie que de lui-même... le champ social est à tous. Il n'y a plus d'originalité que dans les professions, de comique que dans les habitudes.⁸⁵

Balzac hat also erkannt und theoretisch formuliert, daß mit der großen Revolution und dem Zerfall der hierarchischen Gesellschaftsform das Individuum aus seinen jahrhundertealten Bindungen entlassen wurde, und er hat auch erkannt und in seinem Werk die Konsequenz gezogen, daß an die Stelle der *alten* Determination eine *neue* getreten ist, die der Industriegesellschaft, daß aber die Standesgrenzen gefallen sind und im Prinzip dem Individuum jeder Weg offen steht. Angesichts dieser Dynamik blieb seinem Drang nach Wirklichkeit durch die Fiktion hindurch nur der Totalaufriß einer Gesellschaft, deren Bereiche er miteinander verflechten mußte. Das Mittel dazu war die Wiederkehr der Personen. Balzac war fasziniert

⁸⁴ Honoré de Balzac, »Avant-propos à la Comédie Humaine«, in: *La Comédie Humaine* (hrsg. P. G. Castex), op. cit., Bd. 1, S. 20.

⁸⁵ Honoré de Balzac, *Une Fille d'Eve*, »Préface de la première Edition«, in: *La Comédie Humaine* (hrsg. P. G. Castex), op. cit., Bd. 2, S. 263.

und begeistert von dem chaotischen Schauspiel. Von sich selbst, dem Autor sprechend, sagt er:

Il s'applaudit de la grandeur, de la variété, de la beauté, de la fécondité de son sujet, quelque déplorable que le fassent, socialement parlant, la confusion des faits les plus opposés, l'abondance des matériaux, l'impétuosité des mouvements. Ce désordre est une source de beautés.⁸⁶

Und weil Frankreich hierin am weitesten fortgeschritten ist, wählt er die französische Gesellschaft als Vorbild:

Ainsi n'est-ce pas par gloriole nationale ni par patriotisme qu'il a choisi les mœurs de son pays, mais parce que son pays offrait, le premier de tous, *l'homme social* sous des aspects plus multipliés que partout ailleurs.⁸⁷

Balzac's Gedanke war es, eine große Anzahl von Personen so oft und unter solchen Bedingungen wieder erscheinen zu lassen, daß sich an ihrem Geschick das Leben selbst in seiner ganzen differenzierten Wirklichkeitsfülle und Verflochtenheit reproduzieren läßt. Man könnte sagen, daß Balzac den Spiegel Stendhals durch sämtliche Straßen Frankreichs tragen will. Es ist ihm gelungen, soweit es überhaupt gelingen konnte. In der Tat scheint die Lebensintensität der Personen, deren ineinander verwobene Schicksalslinien sich oft durch viele Romane hindurchziehen, so als könnte sich ihre Vitalität auf engerem Raum nicht entfalten, auch extensiv eine ganze Wirklichkeit in ihr Beziehungsnetz hereinzunehmen.

Fleißige Balzac-Forscher haben ausgerechnet, daß in der *Comédie Humaine* rund zweitausendfünfhundert Personen auftreten und daß in fünfundsiebzig Romanen von diesen über zweitausend Personen vierhundertsechzig mehrmals erscheinen. Hätte Balzac länger gelebt, so wäre diese Zahl sicherlich noch wesentlich höher. Er wandte das Verfahren der Wiederkehr erstmals in *Le père Goriot* an, der 1834 erschien. Von diesem Zeitpunkt ab überarbeitete Balzac, eine endgültige Gesamtausgabe vor Augen, unablässig seine früheren Werke, gab und änderte Namen; er tilgte einzelne Gestalten, und zwar nicht nur fiktive, sondern auch historische, da er die erfundenen Personen für »wirklicher« hielt als die der Geschichte entnommenen.

Im Vorwort zum *Père Goriot* deutet Balzac auf die Technik seines Verfahrens hin:

Le plan général qui lie les œuvres les uns aux autres, les oblige à tout peindre le Père Goriot comme la Marana... enfin de saisir la paternité dans tous les plis de son cœur, de la peindre tout entière, comme il essaie de représenter les sentiments humains, les crises sociales, le mal et le bien, tout le pêle-mêle de la civilisation.⁸⁸

Die Verbindung der Romane untereinander wird auch durch Reminiszenzstellen hergestellt. Nach der Überarbeitung spielt etwa im *Colonel Chabert* der Advokat

⁸⁶ Ebd., S. 264.

⁸⁷ Ebd., S. 264.

⁸⁸ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, in: *La Comédie Humaine* (hrsg. P. G. Castex), op. cit., Bd. 3, S. 47.

Derville auf mehrere Fälle seiner Berufserfahrung an, die in anderen Romanen Balzacs dargestellt sind. Im vorliegenden Falle auf Ereignisse aus *Père Goriot*, *Ur-sule Mirouët*, *Un début dans la vie*, *La femme de trente ans*. Balzac scheut öfter auch nicht davor zurück, selbst in Klammern auf einen anderen Roman zu verweisen.

Der Balzac-Leser weiß nicht, was er mehr bewundern soll: die Tatsache, daß in dieser riesigen Welt der *Comédie Humaine* kaum eine Verwirrung oder Verwechslung zu finden ist, oder aber den eminent künstlerischen Umstand, daß die sich kreuzenden, verschwindenden, flüchtig oder längere Zeit wieder auftauchenden, einmal an den Rand, dann wieder ins Zentrum gestellten Figuren aus allen Lebenskreisen in unwiderstehlicher suggestiver Kraft das volle Bild einer organischen, geschlossenen Welt erzeugen. Es bedarf nur eines Blicks in das vorhin von mir zitierte *Dictionnaire biographique des personnages fictifs de la Comédie Humaine* von Lotte⁸⁹, um festzustellen, daß sich die Schicksale der wiederkehrenden Personen, wenn man ihre Etappen aus dem Gesamtwerk herauslöst und die Fragmente zusammenstellt, zu ganzen Biographien, ja zu einzelnen Romanen auswachsen und schließen. Viele von den Artikeln des genannten *Dictionnaire biographique* lesen sich wie Resümees von selbständigen Romanen. Balzac durfte mit vollem Recht in seinem *Avant-propos* von 1842 sagen:

Mon ouvrage a sa géographie comme il a sa généalogie et ses familles, ses lieux et ses choses, ses personnes et ses faits; comme il a son armorial, ses nobles et ses bourgeois, ses artisans et ses paysans, ses politiques et ses dandies, son armée, tout son monde enfin!⁹⁰

Balzac will die Dynamik der sich rapide entwickelnden bürgerlichen Gesellschaft mit ihrer Prägung durch Industrie, Technik, Wissenschaften, verfeinerte Lebensformen in ihrer ganzen Breite und Tiefe, vor allem aber in ihrer Wirkung auf den Menschen zeigen, in voller Interaktion. Jeder Mensch dieser Welt stellt einen Punkt dar, in dem sich gleichsam die Strahlungen vieler übereinander gelagerter historischer Schichtungen kreuzen: Revolution, Empire, Monarchie, Bürgerkönigtum, Alter Adel, Napoleonischer Adel, Salonkultur, Neureichtum, Provinz, Hauptstadt. Die völlig in Bewegung geratene Welt von verschiedenen Schichtungen, in eine Bewegung geraten durch die aufsteigende Bewegung des Geldes, wie Balzac sagt, bestimmt Leben und Bewußtsein der Individuen, die alle in diesen Sog gerissen werden.

Die ungeheure Komplexität dieses Gegenstands ist, darüber ist sich Balzac völlig klar, nur darstellbar durch ihre Reduktion auf Grundeinheiten, auf typische Gestalten und Situationen, in denen die Momente der Vielfalt zusammengefaßt erscheinen. Das ergibt einen Verdichtungsprozeß, in dem sich Kunst realisiert, denn Kunst ist, wie Balzac sagt, »nichts anderes als konzentrierte Natur«. Balzac hat sich hier einer kühnen Analogie bedient. Er griff auf die Theorie des Zoologen

⁸⁹ F. Lotte, *Dictionnaire biographique des personnages fictifs de la Comédie Humaine*, Paris 1952.

⁹⁰ Honoré de Balzac, »Avant-propos à la Comédie Humaine«, in: *La Comédie Humaine* (hrsg. P. G. Castex), op. cit., Bd. 1, S. 18 f.

Geoffroy de Saint-Hilaire zurück, deren Grundgedanke die Einheit der Arten im Bereich der Tierwelt ist. Balzac glaubt, Natur und menschliche Gesellschaft enthielten weitgehend das gleiche Gesetz. So überträgt er die Lehre von der zoologischen Spezies auf die menschliche Gesellschaft und entwickelt daraus eine poesiefähige Typologie. Den »espèces zoologiques« entsprechen die »espèces sociales«

La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie?⁹¹

Die Unterschiede zwischen einem Soldaten, einem Gelehrten, einem Staatsmann, einem Arbeiter usw. sind zwar schwerer zu fassen, aber ebenso beträchtlich wie die Unterschiede zwischen einem Wolf, einem Löwen, einem Esel, einem Raben usw. Aber – und das ist entscheidend – die menschliche Gesellschaft kennt Übergänge und Zufallskonstellationen, die sich die außermenschliche Natur *nicht* erlaubt. Als Buffon den Löwen darstellte, da konnte er die Löwin mit wenigen Sätzen hinzufügen, während in der menschlichen Gesellschaft die Frau keineswegs immer das Weibchen des Männchens ist. Die Frau eines Kaufmanns ist manchmal würdig, die Frau eines Fürsten zu sein, und diejenige eines Fürsten kommt oft der Frau eines Künstlers nicht gleich. Und Balzac zieht den Schluß

L'Etat Social a des hasards que ne se permet pas la Nature, car il est la Nature plus la Société.⁹²

Die menschliche Lebensordnung ist also »Natur plus Gesellschaft«, sie ist der Schauplatz endloser Kämpfe, von Aufstieg und Abstieg. Die »espèces humaines« kennzeichnet die Offenheit ihrer Grenzen und ihre fast unendliche individuelle Differenzierung. Um durch die Varietäten hindurch die Einheit der Arten und ihren bewegten Zusammenhang, um hinter den Wirkungen die Ursachen zu erkennen, bedarf es nach Balzac beim Schriftsteller einer besonderen Gabe, der *spécialité*, die – in eigentümlich etymologischer Bedeutung des Worts – die Gabe ist, in der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen die »Spezies«, das Allgemeine, die Ideen, das Wesentliche und das Wesen zu sehen, die Gabe des Durchschauens der Welt. Die Konsequenz für die literarische Darstellung der Gesamtwirklichkeit ist die Schaffung von zugleich typischen und individuellen Gestalten und Ereignissen, in denen die künstlerische Zusammenfassung einer Vielheit von Individuen einer fiktiven Welt den Atem des Lebens gibt. Was Balzac selbst über das Verfahren sagt, dessen er sich dazu bedient, erinnert an Stendhal und geht doch weit darüber hinaus. Er will der Sekretär der Geschichte der französischen Gesellschaft sein:

En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux

⁹¹ Ebd., S. 8.

⁹² Ebd., S. 9.

de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes.⁹³

Was uns hier interessiert, ist das »Auswählen der hauptsächlichsten Geschehnisse der Gesellschaft« und das »Komponieren von Typen« auf Grund der »Vereinigung von Zügen mehrerer homogener Charaktere«. Auswählen und Neufügen also und Potenzieren von Charakteren.

So können Individuum und Typus zusammenfallen. Mit Recht kann Balzac sagen:

Ainsi partout, j'aurai donné la vie: au type, en l'individualisant, à l'individu, en le typisant.⁹⁴

Diese Synthese von Typus und Individuum, von Allgemeinem und Einzelnem im Besonderen, die allein die Totalität der Gesellschaft in die Ausschnitthaftigkeit des Romans hereinholen kann, ist das mächtigste Element der Balzacschen Kunst. Durch sie wird jede einzelne Erscheinung vom bloß Zufällig-Partikulären in ein Wesensmoment des Ganzen verwandelt. Welche Rolle spielen hierbei die Details, von denen Balzacs Romane strotzen? Das Detail ist das Partikulärste und wird doch vom Prozeß des Typisierens erfaßt und ihm untergeordnet. Wie Stendhal spricht Balzac im *Avant-propos* vom Roman, im Gegensatz zur Historie, als von einer Form, die dem »beau idéal« nachstrebt. Das »beau idéal«⁹⁵ ist für ihn wie für Stendhal die »schöne Lüge«, das heißt die ästhetische Gestalt der Wahrheit. Im Anschluß daran heißt es:

Mais le roman ne serait rien si, dans cet auguste mensonge, il n'était pas vrai dans les détails.⁹⁶

Wie Balzac dies meint, zeigt seine schriftstellerische Praxis, aber auch gelegentliche direkte Hinweise. Im *Père Goriot* heißt es von einem gestrickten Wollunterrock, der unter dem aus einem alten Kleid verfertigten Rock der Pensionswirtin Madame Vauquer hervorschaut, daß er »den Salon, das Eßzimmer, das Gärtchen resümiere, die Küche ankündige und die Pensionsgäste ahnen«⁹⁷ lasse. Das Detail bestimmt bei Balzac den Menschen und seine Umgebung; es ist immer Element eines umgreifenden Zusammenhangs. Balzacs Menschen sind tief in Zeit und Umwelt verhaftet. Das konkrete Detail hat, wenn es nicht sogar symbolischen Aussagewert besitzt, zumindestens einen solchen Aussagewert als Teil eines den Menschen mitbestimmenden Milieus. Das Wort *milieu* erscheint übrigens bei Balzac erstmals in seiner modernen soziologischen Bedeutung. Das Detail spielt eine große Rolle bei der Konstituierung der Romanindividuen. In den durchweg außerordentlichen, jeder bloßen oder konstruiert erscheinenden Durch-

⁹³ Ebd., S. 11.

⁹⁴ Honoré de Balzac, zitiert in: Hugo Friedrich, *Drei Klassiker des französischen Romans*, Frankfurt/Main 1973, 5.82.

⁹⁵ Honoré de Balzac, »Avant-propos à la Comédie Humaine«, in: *La Comédie Humaine* (hrsg. P. G. Castex), op. cit., Bd. 1, S. 15.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, op. cit., Bd. 3, S. 55.

schnittlichkeit fernen Gestalten wird das sonst in unzähligen Varietäten verstreute Wesen evident und zu äußerster Wirkung erhoben – einmal durch Charakterdominanten, zum anderen aber eben durch das signifikante Detail, das jene typischen Gestalten vom Milieu her individualisiert.⁹⁸

Die gleiche Verdichtung der Vielheit im typischen Einzelphänomen zeigen die Orte und Treffpunkte, voran, neben Provinzstädten, natürlich Paris, das »bezauberndste aller Ungeheuer«, wie Balzac es nennt. Und dort wieder besonders die Salons, Bankette, Bälle – Schnitt- und Knotenpunkte der Lebenslinien von Gestalten, in denen die *espèces sociales* ihre individuelle Repräsentanz finden und die einheit-schaffende Technik der Wiederkehr der Personen ihr geeignetstes Anwendungsfeld findet. Balzac war sich völlig bewußt, daß auch die Ereignisse und Situationen des Romans typischen Charakter haben müssen. So schreibt er im *Avant-propos*:

Non seulement les hommes, mais encore les événements principaux de la vie, se forment par des types. Il y a des situations qui se représentent dans toutes les existences, des phases typiques, et c'est là l'une des exactitudes que j'ai le plus cherchées.⁹⁹

Die Darstellung sozialer Schichten in der »Comédie Humaine«

Wir wollen jetzt noch einen Blick auf den Aufbau der *Comédie Humaine* werfen. Balzac hat eine Zahl von zwei- bis dreitausend *figures saillantes* für nötig erachtet, um eine fiktive gesellschaftliche Welt im Roman zur Darstellung zu bringen. Die Forscher haben nachgezählt: Die *Comédie Humaine* sollte nach Balzacs Willen 137 Einzelwerke umfassen. 91 davon hat er fertiggestellt. In diesen 91 kommen genau 2472 Personen vor. Bleiben wir noch einen Augenblick bei Zahlen, die Ethel Preston in ihren *Recherches sur la technique de Balzac*¹⁰⁰ zusammengestellt hat. Von den 460 Personen, die wiederkehren, sind 167 ohne Beruf, unter diesen wiederum sind 55 männliche und 62 weibliche Angehörige der Aristokratie und 50 Bürgerinnen. Die restlichen 293 sind Beamte, Juristen, Militärs, Ärzte, Geistliche, Geschäftsleute und Künstler. Balzac hat Sorge getragen, daß alle Berufe und alle Schichten, die einen besonderen sozialen Typ repräsentieren, vertreten sind und unter sich auch noch die möglichen Varianten der Spezies hervortreten lassen. Der Zusammenbau ganzer Familien, mehrerer Generationen, Erbfolgen, Räume, bestimmter Milieus, Provinz und Hauptstadt soll den Zusammenhang der ganzen Gesellschaft dokumentieren und den verborgenen Sinn ihrer Bewegung aufdecken. Unter den sozialen Gruppen sind einige mit offensichtlicher Präferenz ausgestattet: der Adel der Hauptstadt und der Provinz, das Finanzbürgertum, die Polizisten und die Verbrecher, die Kurtisanen, die Juristen, die Verwaltungsbeamten, die Militärs und die jungen Leute.

⁹⁸ Vergleiche hierzu das Kapitel zu Balzac in Erich Auerbachs *Mimesis*, Bern 1964.

⁹⁹ Honoré de Balzac, »Avant-propos à la Comédie Humaine«, op. cit., S. 18.

¹⁰⁰ Ethel Preston, *Recherches sur la technique de Balzac*, Paris 1926.

Die Angehörigen des Adels und die des Großbürgertums schließen sich jeweils mehrfach zu ganzen Familien und mehreren Generationen zusammen, wodurch ihre Bedeutung und ihre Rolle sowie die Bewegung von Aufstieg und Abstieg in einen übergreifenden Zusammenhang rücken.

Ihre Konflikte schlagen sich zu einem erheblichen Teil in den Akten der Juristen nieder. Die Gruppe der Juristen erscheint auch insofern homogen, als sie sich kennen – wenigstens in Paris – und voneinander die Büros bzw. die Praxis übernehmen. Die Taten so mancher Gestalt spiegeln sich also in den Prozeßakten wider.

Man darf Balzacs offenkundige Vorliebe für die Aristokratie nicht allein aus seinem privaten Interesse an den Lebensformen des Adels und an den Symptomen seines Untergangs erklären; sie ist ebenso auch in einer ästhetischen Einsicht begründet. Die Welt des Adels mußte wegen ihrer wachsenden Interessenverflechtung mit dem Finanzbürgertum Balzac besonders symptomatisch für die *histoire des mœurs* seiner Zeit erscheinen. Und diese Welt bot den idealen Raum für die Begegnung der *espèces humaines* und ihrer repräsentativen Typen, der Bankiers, der jungen Arrivisten, der Militärs, der Spekulanten, der hohen Staatsfunktionäre und Juristen, der Künstler und der Kurtisanen. Der Adel ist in der *Comédie Humaine* doppelt so stark vertreten wie das Bürgertum; Balzac läßt aber über seinen Funktionsverlust keinen Zweifel. Er unterscheidet eine *Provinzaristokratie*, die sich stolz in Erinnerung an einstige Größe von der ökonomischen Entwicklung distanziert und dadurch verarmt, und eine *städtische* Aristokratie, die sich der Industriegesellschaft anpaßt und damit auch unterwirft. Beide Reaktionsweisen bedeuten die Selbstaufgabe. Balzac läßt in dem Roman *Le Cabinet des Antiques* eine Herzogin aus altem Geschlecht das Fazit ziehen:

il n'y a plus de noblesse, il n'y a plus que de l'aristocratie.¹⁰¹

Das *Bürgertum* ist mit allen Schichten vertreten. Balzac hat an ihm die Vitalität bewundert und den rücksichtslosen Egoismus verurteilt. Das Bild, das er von den Bauern gibt, ist schief; für die *Arbeiterschaft* hat er sich erst gegen Ende seines Lebens interessiert. Vorher hat er ihre Existenz nicht wahrgenommen. Besonderes Interesse aber hat er stets für die Ausgestoßenen der Gesellschaft gezeigt. Seine Vorliebe gehört den gestürzten Größen, den Gesetzlosen, den Eroberernaturen, den Verbrechern, den großen Suchern und Genies, den Soldaten, in denen noch der Geist des Korsen lebt, und den Kurtisanen, all denen, welche die Gesellschaft als ihren eigenen Widerspruch zeugt.

Hervorzuheben ist die Rolle der *Verbrecher* und *Kurtisanen*. Im Werk Balzacs lebt noch eine romantische Idealisierung der *Outlaws*, die sich, wie die Kurtisanen, gleichsam an der Gesellschaft rächen, die sie ausstieß, und in denen bei Balzac stets ein mächtiger Trieb nach Freiheit und nach reiner Liebe lebt.

Die eindrucksvollste, menschlich wahrste und wohl poetisch attraktivste Gruppe im Werk Balzacs ist die der *jungen Leute*, in denen alle Impulse einer Generation des

¹⁰¹ Honoré de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, in: *La Comédie Humaine* (hrsg. P. G. Castex), op. cit., Bd. 4, S.1092.

Umbruchs sich reflektieren. Bei ihnen, die sehr verschiedene Typen, Charaktere und soziale Schichten repräsentieren, sind drei Gruppen zu unterscheiden:

1. Die *viveurs*, die, vorwiegend aus dem armen Adel, oft aus der Provinz stammend,

über Salons und vornehme Liebschaften zu Reichtum und Ehren aufsteigen. Ihr Prototyp ist Rastignac.

2. Die beharrlichen Idealisten, die sich im *Cénacle*, einem Kreis von gebildeten jungen Leuten verschiedener geistiger Berufe und Berufung sammeln. Ihr führender Kopf ist zuerst Louis Lambert, der an der mystischen Exaltation seines Genies zugrunde geht, später der Dichter d'Arthez. D'Arthez ist eine Edelseele, in welcher Balzac sein eigenes Wunschbild gezeichnet hat.

3. Als weitere Gruppe sind die *treize* zu nennen, eine Art von Geheimgesellschaft, die besonders in den Romanen der *l'Histoire des Treize*, 1831, eine Rolle spielt. Eine Geheimgesellschaft zum Zwecke der Eroberung der Gesellschaft; ihre Mitglieder sind sich im Leben offiziell fremd, sie treffen sich abends, haben überall ihre Hände im Spiel:

ayant les pieds dans tous les salons, les mains dans tous les coffre-forts, les coudes dans la rue, leurs têtes sur tous les oreillers, et, sans scrupules, faisant tout servir à leur fantaisie... Ce furent treize rois inconnus, mais réellement rois, et plus que rois, des juges et des bourreaux ...¹⁰²

Das Gesetz der Welt, in der diese Gestalten zu leben gezwungen sind, ist – wie Balzac sagt – »le mouvement ascendant de l'argent«, dessen Dynamik alles durchsetzt. Die bislang unerhörte Zeit- und Umweltgebundenheit der Gestalten von Stendhals *Le Rouge et le Noir* ist bei Balzac ungeheuer ausgeweitet und stets in Beziehung zum Geld gesetzt. An ihm entscheidet sich das Schicksal einer Eugénie Grandet letztlich ebenso wie dasjenige eines César Birotteau oder eines Goriot. Balzac hat die beherrschende Rolle des Geldes zu einem furchtbaren Mythos erhoben. In der aufgebrochenen kapitalistischen Gesellschaft, in der – wie Rastignac es ausdrückt – die Ehe eine Handelsgesellschaft zum Bestehen des Lebens ist, kommt jedes Mithandelnwollen einer fortschreitenden Enthemmung des Bösen im Menschen gleich. Balzacs zahlreiche jugendliche Idealisten scheitern – mit wenigen Ausnahmen – an den Aufnahmebedingungen der Gesellschaft in einer doppelten Weise: entweder sie *reüssieren* unter Preisgabe ihrer sittlichen Substanz oder aber sie *resignieren* in der Erkenntnis einer schicksalbestimmenden Inkongruenz von Sinn und Leben.

Die Welt Balzacs ist auch eine christliche Welt, insofern sie der Sündhaftigkeit einer zur Dämonie verkehrten Energieentfaltung ausgeliefert ist: Eine Welt, die ihre Hölle und ihre Teufel hat, in der ein Vautrin, der Galeerensträfling mit dem »Blick eines gefallenen Erzengels«, die Inkarnation der Revolte, als Polizeichef endet. Eine Welt, die indessen auch Ausblicke und Auswege in die Transzendenz bietet, die mystische Höhenwege kennt, in der es Heilige gibt, die freilich unterliegen: einen

¹⁰² Honoré de Balzac, *Histoire des Treize*, »Préface«, in: *La Comédie Humaine* (hrsg. P. G. Castex), Bd. 5, S. 792.

Vater Goriot, den Balzac den »Christus der Vaterschaft« nennt, einen César Birotteau, den »Märtyrer der Rechtschaffenheit«, eine Esther Gobseck, die zum Engel der Liebe geläuterte Dirne. Die *Comédie Humaine* ist nicht nur ein gigantisches Zeitdokument und eine umfassende poetische Welt, sondern zugleich ein säkulares Strafgericht – auch darin dem Werk Dantes verwandt, auf das ihr Titel Bezug nimmt.

Ein solches Werk bedurfte auch einer Gliederung. Balzac hat drei große Gruppen vorgesehen: 1. *Etudes de mœurs*, 2. *Etudes philosophiques*, 3. *Etudes analytiques*. Von der 3. Gruppe, den *Etudes analytiques*, sind nur zwei Werke zur Ausführung gelangt: *La physiologie du mariage*, 1829 und *Petites misères de la vie conjugale*, 1830, 1840, 1845. Die *Etudes philosophiques* sind wesentlich umfangreicher. Zu ihnen gehören *La peau de chagrin* 1831, *La recherche de l'absolu*, 1834, *Le chef-d'œuvre inconnu*, 1831, und die »mystischen« Romane *Louis Lambert*, 1831-32, und *Séraphita*, 1834-35.

Die größte Gruppe, *Etudes de mœurs*, ist mehrfach unterteilt:

1. *Scènes de la vie privée*.

Dazu gehören u. a. *La femme de trente ans*, 1831-34, *Le père Goriot*, 1834-35, *Le Colonel Chabert*, 1832,

2. *Scènes de la vie de Province*, bei denen wir *Eugénie Grandet*, 1833, *L'illustre Gaudissart*, 1833 und *Illusions perdues*, 1837, finden,

3. *Scènes de la vie parisienne*, darunter *La fille aux yeux d'or*, 1834-35, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, 1837, *Splendeurs et misères des courtisanes*, 1838-47, *La cousine Bette*, 1846,

4. *Scènes de la vie politique*.

Dazu gehören *Une ténébreuse affaire*, 1841, *Le Député d'Arcis*, 1847,

5. *Scènes de la vie militaire* mit den *Chouans*, 1829 und

6. *Scènes de la vie de campagne* mit den vier bekannten Romanen *Les paysans*, 1844, *Le médecin de campagne*, 1833, *Le curé de village*, 1839 und *Le lys dans la vallée*, 1835.

Wie schon gesagt, plante Balzac 137 Einzelwerke; davon sind nur 91 zur Ausführung gelangt. Diese Nachahmung Gottvaters, wie Albert Thibaudet die *Comédie Humaine* nannte, blieb also ein riesenhaftes Fragment, ein Fragment freilich, das auch als solches sich dem Leser durchaus als die von ihrem Schöpfer angestrebte »Histoire de la société du 19e siècle« und als eine abgeschlossene Kunstwirklichkeit darstellt. Wir können selbstverständlich nicht alle Werke behandeln, sondern nur einen sehr kleinen Teil; ich habe aus diesem Grunde eine allgemeinere Betrachtung von Balzacs Absichten, Kompositionsprinzipien und Darstellungsweise vorangestellt.

Die nach-napoleonische Zeit in »Le Colonel Chabert«

Für die Einzelinterpretation wollen wir als erstes ein Werk aus der Gruppe *Scènes de la vie privée* der *Études des mœurs* auswählen, und zwar *Le Colonel Chabert*.

Der *Colonel Chabert* ist eigentlich kein Roman, sondern eher eine Novelle; besser gesagt, eine der rund vierzig Erzählungen, die Balzac, ermutigt durch die unter E.

T. A. Hoffmanns Einfluß in Frankreich neu aufblühende Mode der *contes*, in etwa einhalb Jahren, 1831 und 1832 niedergeschrieben hat. Balzac veröffentlichte das Werk zunächst unter dem Titel *La Transaction* in vier Fortsetzungen in der Zeitschrift *L'Artiste* zuerst im Frühjahr 1832. Der Erfolg war ein unmittelbarer. Nach der Überarbeitung, die das Werk vor allem der *Comédie Humaine* eingliedern sollte, die aber auch den bitteren Grundton verschärfte, veröffentlichte Balzac es 1835 unter dem Titel *Le Colonel Chabert*. Der Inhalt ist der folgende:

Die erste Szene spielt in der trüben muffigen Schreibstube des Advokaten Derville in Paris. In Abwesenheit Dervilles erscheint ein heruntergekommener alter Mann und bittet unterwürfig um eine Unterredung mit dem Chef. Die Angestellten, die mehr dummes Zeug als Lebensernst im Kopf haben, treiben ihren Spaß mit dem Alten und bestellen ihn auf ein Uhr nachts. Tatsächlich empfängt Derville ihn zu dieser Stunde und hört sich seine Geschichte an. Der zerlumppte, etwas verblödet wirkende alte Mann ist der ehemalige Oberst Chabert, der einst dadurch in ganz Frankreich berühmt geworden war, daß er die Schlacht bei Eylau für Napoleon entschieden hatte. Dabei war er schwer verwundet worden, unter sein Pferd geraten, für tot gehalten und zu einem Haufen von Leichen geworfen worden. Als er sein Bewußtsein wieder erlangt hatte, mußte er sich aus dem Leichenberg herauswühlen und sich lange Monate hindurch in Deutschland von seiner schweren Kopfwunde erholen. Als er endlich nach Frankreich zurückkehrte, war Napoleon gestürzt. Chabert war ohne alle Mittel. Die Behörden der Restauration verweigerten jede Hilfe; kein Mensch nimmt ihm ab, daß er der für tot erklärte Held von Eylau sei. Seine ehemalige Frau verleugnet ihn, sie hat zwar Chaberts Vermögen kassiert, ist aber an seinem Wiedererscheinen keineswegs interessiert, denn sie ist inzwischen durch eine zweite Heirat zur Comtesse Ferraud geworden. Chabert, so zum *cadavre vivant* erklärt, kommt völlig herunter. Nur mit Mühe kann er sich der Zwangseinlieferung ins Irrenhaus entziehen.

Der Advokat Derville – von Balzac, wie schon bemerkt, nach dem Vorbild seines einstigen Lehrherrn Guyonnet de Merville geschaffen – ist durch diesen Bericht tief erschüttert und entschlossen, Chabert zu helfen. Er besucht ihn in seiner elenden Behausung bei einem Milchhändler in einem Pariser Vorort und versorgt ihn mit etwas Geld. Derville will den Prozeß führen, ist sich aber klar über die Schwierigkeiten. Auch wenn er mit erheblichen Geldopfern die Anerkennung von Chaberts Identität erzwingen könnte, würde es kaum gelingen, dessen ehemalige Frau zur Rückkehr oder zur Herausgabe des Vermögens zu veranlassen. Er strebt also, um wenigstens einen Teil des Vermögens für Chabert zu retten, einen Vergleich an und begibt sich deshalb zu dessen früherer Frau, der Gräfin Ferraud. Diese, von Chabert einst aus dem Gossendasein einer Soldatendirne gezogen, ist eine eiskalt berechnende, herzlose Frau, die befürchtet, das Auftauchen ihres ersten Mannes könnte der Karriere ihres zweiten Mannes, eines königlichen Staatsrats und Anwärters auf die Pairswürde schaden und sie damit selbst gefährden. Nicht nur das: sie ist viel zu geldgierig, um auch nur einen Teil des angeeigneten Vermögens ihrem ersten Mann zurückzugeben. Da sich Derville von ihr nicht einschüchtern läßt, versucht sie es auf andere Weise: sie lädt Chabert auf ihr Landgut ein, heuchelt rührende Szenen mit ihren Kindern vor, appelliert an Chaberts Liebe und Großmut, die sie nur zu gut kennt – und triumphiert. Chabert durchschaut ihr Spiel, wird da-

von aber endgültig mit solchem Ekel vor der Menschheit erfüllt, daß er auf den Prozeß, auf sein Recht, ja auf seine Identität verzichtet, aus dem Gesichtskreis seiner Frau verschwindet und sein Leben im Armenhaus beschließt, wo ihn Derville nach Jahren als eine »Nummer« unter vielen, völlig verblödet, antrifft.

Soweit die Handlung. Ihre Verknüpfung mit der *Comédie Humaine* ist in der endgültigen Fassung sorgfältig hergestellt. Nicht weniger als dreizehn von den auftretenden oder erwähnten Personen erscheinen in anderen Werken wieder; einzelne, wie die Anwälte Derville, Godeschal und Desroches tauchen in sechs bis zehn weiteren Romanen wieder auf. Derville beschließt, nach seiner letzten Begegnung mit Chabert im Irrenhaus, angewidert von der Gesellschaft, die so etwas möglich werden läßt, sich aufs Land ins Privatleben zurückzuziehen. Sein Resümee der menschlichen Erbärmlichkeit und der Ohnmacht des Gesetzes evoziert die Schicksale, die er selbst als Anwalt in den Romanen *Père Goriot*, *Ursule Mirouët*, *La femme de trente ans* und anderen Werken mitansehen mußte:

- Quelle destinée! s'écria Derville. Sorti de l'hospice des *Enfants trouvés*, il revient mourir à l'hospice de la *Vieillesse*, après avoir, dans l'intervalle, aidé Napoléon à conquérir l'Egypte et l'Europe. – Savez-vous, mon cher, reprit Derville après une pause, qu'il existe dans notre société trois hommes, le Prêtre, le Médecin et l'Homme de justice, qui ne peuvent pas estimer le monde? Ils ont des robes noires, peut-être parce qu'ils portent le deuil de toutes les vertus, de toutes les illusions. Le plus malheureux des trois est l'avoué. Quand l'homme vient trouver le prêtre, il arrive poussé par le repentir, par le remords, par des croyances qui le rendent intéressant, qui le grandissent, et consolent l'âme du médiateur, dont la tâche ne va pas sans une sorte de jouissance: il purifie, il répare, et réconcilie. Mais, nous autres avoués, nous voyons se répéter les mêmes sentiments mauvais, rien ne les corrige, nos études sont des égouts qu'on ne peut pas curer. Combien de choses n'ai-je pas apprises en exerçant ma charge! J'ai vu mourir un père dans un grenier, sans sou ni maille, abandonné par deux filles auxquelles il avait donné quarante mille livres de rente! J'ai vu brûler des testaments; j'ai vu des mères dépouillant leurs enfants, des maris volant leurs femmes, des femmes tuant leurs maris en se servant de l'amour qu'elles leur inspiraient pour les rendre fous ou imbéciles, afin de vivre en paix avec un amant. J'ai vu des femmes donnant à l'enfant d'un premier lit des goûts qui devaient amener sa mort, afin d'enrichir l'enfant de l'amour. Je ne puis vous dire tout ce que j'ai vu, car j'ai vu des crimes contre lesquels la justice est impuissante. Enfin, toutes les horreurs que les romanciers croient inventer sont toujours au-dessous de la vérité. Vous allez connaître ces jolies choses-là, vous; moi, je vais vivre à la campagne avec ma femme, Paris me fait horreur.¹⁰³

Die Erzählungen der Jahre 1831 bis 1832, zu denen der *Colonel Chabert* gehört, verraten schon durch ihren Obertitel *Scènes* ihren dramatischen Charakter, den ihr Autor, dem der Erfolg auf dem Theater versagt blieb, hier kompositorisch bis zur Perfektion vorantrieb. Der *Colonel Chabert* ist eine virtuos erzählte Tragödie mit Peripetie und Katastrophe. Trotz aller inhaltlichen Straffung hat sie mit den großen Romanen die breite Exposition gemeinsam, gipfelnd im dramatischen Höhepunkt, nach dem die Handlung plötzlich in gedrängter Ereignisfolge rasch dem Ende zu-

¹⁰³ Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, in: *La Comédie Humaine* (hrsg. P. G. Castex), op. cit., Bd. 3, S. 373.

eilt. Der Aufbau des vorbereitenden ersten Teils entspricht mit seiner die Vorgeschichte nachholenden Erzählung Chaberts im Anwaltsbüro durchaus einer traditionellen Romantechnik. Er ist jedoch atmosphärisch und motivisch zuinnerst mit der Einleitungsszene im Büro der Schreiber verknüpft und durch die Zwischenfragen Dervilles, die sowohl den Anwalt wie seinen Klienten scharf profilieren, dialogisch aufgegliedert. Die vorbereitenden Schilderungen erfahren in den Dialogen eine Zuspitzung, von der aus plötzliche Schlaglichter auf die Beteiligten fallen und ihnen auf den Grund ihrer Seele leuchten. Chabert, der den Eindruck eines blöden Bettlers macht, wird von den Schreibern verspottet. Nachdem er schon das Büro verlassen hat, beschließen sie, ihn nochmals zu rufen und ihn zu fragen, ob er einst Portier oder hoher Offizier gewesen sei. Befragt, nennt der Alte seinen Namen:

- Chabert.

- Est-ce le colonel mort à Eylau? demanda Huré qui n'ayant encore rien dit était jaloux d'ajouter une raillerie à toutes les autres.

- Lui-même, monsieur, répondit le bonhomme avec une simplicité antique. Et il se retira.¹⁰⁴

Kurz darauf wiederholt sich die Szene mit geringer Variation im Arbeitszimmer Dervilles:

- Monsieur, lui dit Derville, à qui ai-je l'honneur de parler? – Au colonel Chabert.

- Lequel?

- Celui qui est mort à Eylau, répondit le vieillard.¹⁰⁵

Spätestens an dieser Szene erkennt der Leser die Handschrift eines großen Schriftstellers. Die Wirkung dieser beiden parallelen Szenen beruht auf der kunstvoll präparierten inneren Spannung zwischen der Simplizität der aussagenden Worte und der Tragweite des Ausgesagten, der Würde des leidgeprüften Obersten und dem Eindruck der Verrücktheit, den er zunächst hervorruft. Nur dieser letztere ist bis dahin vom Autor sorgfältig dargestellt in der Spiegelung durch die Schreiber, noch kennt der Leser weder Gesicht noch Geschichte Chaberts, aber er ahnt bereits das Außerordentliche dieses Schicksals.

So wie eingangs das Anwaltsbüro erst nach den üblen Witzen und der Verschwörung der Schreiber geschildert wird – und zwar eingeschaltet zwischen das Anklopfen Chaberts und sein Eintreten in diese Vorhölle der Schikane, wie Balzac das Büro nennt –, so wird die Beschreibung Chaberts selbst für die effektvolle nächtliche Begegnung mit Derville aufgespart. Derville kommt von einem Ball und ist im Gesellschaftsanzug – Kontrast zu der zerlumpten Erscheinung Chaberts. Durch Ort, Stunde und Beleuchtung hat Balzac hier einen Auftritt inszeniert, der die makabre Atmosphäre eines Wachsfigurenkabinetts beschwört. Auch dies ist motivisch vorbereitet: nach dem Weggang Chaberts am Nachmittag hatten die Schreiber be-

¹⁰⁴ Ebd., S. 317.

¹⁰⁵ Ebd., S. 322.

schlossen, ein Wachsfigurenkabinett zu besuchen. Ort, Stunde und Beleuchtung verleihen der gespenstischen Erscheinung des alten Soldaten die Leichenblässe, durch die der flammend rote Streifen seiner grausigen Narbe glüht. Es sind die Farben von Blut, Tod und Massengrab, denen der nun folgende Bericht die Erlebniskonturen einzeichnet. Das furchtbare Geheimnis des Leidens hat sich bei Chabert zur starren Maske veräußert; der erloschene Blick deutet den Beginn der Verblödung an; es ist ein Gesicht, das vom Elend degradiert wurde; es trägt

les indices d'une misère qui avait dégradé ce visage,¹⁰⁶

es ist »défiguré«¹⁰⁷: ein menschliches Antlitz, das seines Menschturns beraubt ist und das bereits ahnen läßt, daß dieses Leiden nur in freiwilligem Nachvollzug der Degradierung seine Erlösung finden kann; diese Erlösung kündigt sich an in dem Aufschrei Chaberts:

Je voudrais n'être pas moi¹⁰⁸

Ich habe bereits von der Funktion des Details bei Balzac gesprochen. Wir haben im *Colonel Chabert* eine charakteristische Probe davon vor uns. Programmatisch setzt der Autor schon in der einleitenden Schreiberszene das »Drama der menschlichen Seele«, das er darstellen will, in Beziehung zu den Räumen, in denen es sich abspielt. Überall wo Balzac beschreibt, stellt er zwischen dem Äußerlich-Dinghaften und dem Geistig-Moralischen eine hintergründige Einheit her. Die in der sinnlichen Anschauung präsentierte Umwelt ist von menschlicher Existenz geprägt und deutet umgekehrt diese letztere in suggestiven Bildern. Beispiele für die Bedeutung, die das realistische Detail für das innere Geschehen hat, sind hier – um nur einiges zu nennen – die nie geputzten Fensterscheiben der Advokatenkanzlei, Symbol der Blindheit für das menschliche Leiden, und das *Bulletin de la grande Armée*, das auf dem wurmstichigen Tisch in der Behausung des Obersten liegt als Erinnerung an die heroische Zeit, die ein elendes Dasein verklärend erwärmt.

Die wuchernde Metaphorik Balzacs, die zuweilen seinem Stil zum Schaden gereicht, ist in unserer Erzählung zu deren Vorteil auf ein geringes Maß begrenzt. Zugrunde liegt dieser Metaphorik Balzacs Überzeugung von einer universalen Analogie alles Geschehens, die in den Assoziationsketten der Metaphern sichtbar werden soll. Der unendliche Bereich des Wirklichen soll durch die lebendige Vielfalt einer sich keiner Stilart mehr verschließenden Sprache ausgemessen werden. Im Argot des Milchhändlers Vergniaud, in der Soldatensprache Chaberts, in der Fachsprache Dervilles und seiner Angestellten bekundet sich Balzacs Vertrauen in die Sprache als eines adäquaten Instruments der Wahrnehmung einer unbegrenzten Wirklichkeitsfülle. Der staunenerregende Reichtum seines Vokabulars, über den vor ihm kein Schriftsteller verfügte, wird mittels seiner Verwertung im signifi-

¹⁰⁶ Ebd., S. 322.

¹⁰⁷ Ebd., S. 322.

¹⁰⁸ Ebd., S. 327.

kanten Detail zur menschenformenden, schicksalbestimmenden, das Reagieren und Handeln der Personen mit-produzierenden Kraft. Der atmosphärische Detailrealismus, der hier vorliegt, weist den Personen mit dem räumlichen Standort zugleich den geistig-sittlichen Standort zu, von dem her ihr Handeln den Charakter jener Notwendigkeit erhält, die für die Erzeugung der dichterischen Wahrheit unerlässlich ist. Alle Einzelzüge im Porträt Chaberts wie in der Schilderung seiner tristen Behausung weisen über sich hinaus in das Wesen seiner Existenz, in seine von einem gnadenlosen Schicksal im Innersten nicht berührte, aber schließlich selbst in ihre Ohnmacht einwilligende sittliche Integrität. Die letzte Entscheidung aber fällt im Zusammenstoß mit der Gräfin Ferraud. Ihr Erscheinen bedurfte ähnlicher und zusätzlicher Darstellungsmittel.

Balzac hat hier einen Kunstgriff angewandt, den wir auch in anderen Romanen wie in den *Illusions perdues*, im *Père Goriot* und *César Birotteau* wiederfinden. Es ist ein sehr wirkungsvoller Kunstgriff, durch den die inhaltzeugende Kraft der Form ins hellste Licht gerückt wird.

Es handelt sich um den *Parallelismus*. Er scheint sehr einfach zu sein, aber er muß aus der Fabel selbst hervorgehen, und die Fabel muß entsprechend konstruiert sein. Im *Colonel Chabert* besteht er darin, daß Balzac den Advokaten Derville in Ausführung seiner Hilfepläne unmittelbar nacheinander den Oberst Chabert und dessen einstige Frau, die Gräfin Ferraud, besuchen läßt. Balzacs frühe Meister-schaft der Beschreibung, von der vorhin die Rede war, hat bei dieser Anwendung des parallelistischen Verfahrens in den Kontrast von Elend und Glanz einen Abgrund eingegraben, der unüberbrückbar ist. Dervilles Vergleichsplan, dessen Strategie diese beiden Besuche erfordert, ist, wie gut er sich zunächst anzulassen scheint, zum Scheitern verurteilt. Zwischen der Gräfin, die in soigniertem Négligé, umgeben von blinkendem Silber, Elfenbein und Porzellan, ihren zahmen Hausaffen füttert, und dem auf stinkendem Stroh in einer verfallenen Vorstadthütte hausenden menschlichen Wrack, zwischen der im Luxus vollendeten Verderbnis und dem im Elend bewahrten Seelenadel gibt es keinen »Vergleich«. Es bedarf keiner Entwicklung der Charaktere mehr, um dem Leser das Gefühl von der Unabwendbarkeit einer Kollision, aber auch von der Notwendigkeit ihres tragischen Ausgangs zu geben.

Die Frage, ob Balzac durch ein wahres Soldatenschicksal der napoleonischen Kriege zu seiner Erzählung angeregt wurde oder nicht, ist für deren Interpretation von nebensächlicher Bedeutung. Das Motiv der Rückkehr des totgeglaubten Soldaten, der seine Frau mit einem anderen verheiratet vorfindet, ist eine Variante des Themas vom heimkehrenden Gatten, das seit der »Odyssee« ein Gemeingut der Weltliteratur ist, das sich bei Boccaccio ebenso findet wie bei Tennyson, in der Volkspoesie so gut wie in der kunstvollen Novellistik eines Maupassant.

Bis jetzt hat die verblendete Menschheit in jeder Generation aufs Neue dafür gesorgt, daß das Spätheimkehrerthema nicht an Aktualität verliert. Die Originalität einer Neubearbeitung liegt also von vornherein nicht in dem Thema als solchem, sondern in seiner Sinnggebung und deren künstlerischer Gestaltung. Mit unerbittlicher Konsequenz hat Balzac Einzelmotive in sein Thema eingelagert, die ihm eine bestimmte Stoßrichtung verleihen. Wie Napoleon, den er seinen Vater nennt, ist der Oberst Chabert aus der Anonymität zu Ruhm und Ehren aufgestiegen. Sein

standesamtlicher »Tod« stürzt ihn zurück in die Anonymität des Massengrabs. Sein soldatischer Heroismus, der einzige Sinn seines Lebens, hat seinen »Tod« bei Eylau zu einem historischen Ereignis werden lassen und ist gerade deshalb auch unwiderruflich. Als Toter gefeiert, als Held in die Annalen der Geschichte und in die Akten eingegangen, wird er als Wiederauferstandener zum Ärgernis:

J'ai été enterré sous des morts, mais maintenant je suis enterré sous des vivants, sous des actes, sous des faits, sous la société tout entière, qui veut me faire rentrer sous terre¹⁰⁹

Am Heimkehrerschicksal Chaberts exemplifiziert Balzac, was er ein Jahr zuvor in *La Peau de chagrin* als Reflexion formuliert hat: So ehrt die Welt das Unglück, sie vernichtet es oder vertreibt es, sie erniedrigt es oder entmannt es. Aber die Gesellschaft, die der Oberst Chabert anklagt und durch ihn der Autor, wird nicht durch ihre Institutionen als solche poesiefähig, sondern allein durch die Individuen, deren sich ihre Macht bedient. Über dem Schicksal Chaberts waltet eine grausige Ironie: Die Dirne, die Chabert einst aus der Gosse zog und zu Reichtum und Adel erhob – Chabert war von Napoleon geadelt worden –, diese Frau wird zur Vollstreckerin des tödlichen Urteils, das die Gesellschaft fällt. Sie wird es – dichterisch glaubhaft – durch ihren Charakter. Balzac glaubt sogar noch, mit dem Finger auf die Funktion dieses *type social* hinweisen zu müssen:

La comtesse avait enseveli les secrets de sa conduite au fond de son cœur. Là étaient des secrets de vie et de mort pour elle, là était précisément le noeud de cette histoire.¹¹⁰

Und er nennt die Gräfin Ferraud eine »femme sans cœur«.¹¹¹ Diese Bezeichnung hat aber bei Balzac im Sinne seiner Spezieslehre eine ganz besondere Bedeutung: Ein Kapitel der *Peau de Chagrin*, des Romans der ein Jahr vor dem *Colonel Chabert* erschien, ist überschrieben: *La femme sans cœur*. Gemeint ist die Gräfin Foedora, die tödliche Herzenskälte und verführerische Schönheit zugleich verkörpert. Im Epilog, den Balzac der *Peau de Chagrin* angehängt hat, stellt ein fiktiver Gesprächspartner die Frage, wer Foedora, die »femme sans cœur« ist. Die Antwort lautet:

- Oh! Foedora, vous la rencontrerez. Elle était hier aux Bouffons, elle ira ce soir à l'Opéra, elle est partout, c'est, si vous voulez, la Société.¹¹²

Die »femme sans cœur« ist die Inkarnation der Gesellschaft. Und die Aktengruft, die Chaberts »Tod« verewigt und die in der einleitenden Schreiberszene ein groteskes Präludium erhält, ist eine alle Menschenfeindlichkeit der Bürokratie sinn-

¹⁰⁹ Ebd., S. 328.

¹¹⁰ Ebd., S. 349.

¹¹¹ Ebd., S. 358.

¹¹² Honoré de Balzac, *La Peau de Chagrin*, »Epilogue«, in: *La Comédie Humaine* (hrsg. P. G. Castex), op. cit., Bd. 10, S. 294.

bildhaft vorwegnehmende Verdinglichung der grausamen Indifferenz der Gesellschaft. Es ist die eine Verdinglichung. Das Geld ist die *zweite*.

Derville erklärt dem Oberst Chabert, daß es einer großen Summe Geldes bedarf, um den Prozeß zu einem glücklichen Ende zu führen. Fassungslos steht der Oberst vor dem grotesken Umstand, daß er ein ganzes Vermögen braucht um wieder er selbst werden zu dürfen. Diese Not schlägt ihm, wie Balzac sagt, eine tödliche Wunde dort, wo die besondere Kraft des Mannes sitzt, im Willen. Um sie vollends zu erschüttern, bedarf es nur noch eines weiteren Hindernisses. Und auch dieses wird letztlich vom Geld gestellt. Tief in ihrem Herzen hat die Gräfin das »Geheimnis ihres Verhaltens«¹¹³ eingeschlossen, das seine Ursache in einem »moralischen Krebsleiden«¹¹⁴ hat, wie es im Text heißt: nämlich in der wohlbegründeten Angst, ihr Gatte könnte sich die ersehnte Pairswürde durch die Scheidung von ihr erkaufen, das heißt die Tochter eines alten Senators heiraten, der keine Söhne hat, und von ihm die Pairie übernehmen. Nur eine Kette aus Gold, das stärkste Band zwischen den Menschen – wie es hier heißt – vermag den Gatten zu fesseln, und daher rafft sie gierig Geld zusammen. Nur die Sorge, der Graf Ferraud könnte die Gelegenheit des Wiederauftauchens des ersten Gatten dazu benutzen, seine Ehe zu lösen, bringt sie dazu, auf Dervilles Vorschlag zu einem Vergleich einzugehen. Aber längst ist die Erkenntnis, daß die Qualität des Geldes nur in seiner Quantität besteht, so sehr zum Inhalt ihres Denkens geworden, daß ihre von der Situation erzwungene Kompromißbereitschaft sogleich aufhört, als sie von der Höhe der Summe hört, die Derville für den Oberst fordert. Das geschieht, noch bevor sie sich darüber klar geworden ist, daß sie noch eine andere Chance hat, die Lage für sich zu entscheiden, ohne einen Teil ihres Reichtums opfern zu müssen. Skrupellos setzt sie die Mittel ihres früheren Berufs ein, um ihren ersten Gatten zu umgarnen, dessen fast verllorener Glaube an die menschliche Güte sich in unbelehrter Naivität noch einmal entzündet, um schließlich nach der letzten Enttäuschung freiwillig auf Vermögen, Rang, Namen, auf sein Ich, auf alles, was ihn mit der Gesellschaft verbindet, zu verzichten. Die abgrundtiefe Gemeinheit triumphiert, indem sie die verdiente Verachtung noch zum untilgbaren Ekel vor dem Menschen steigert. Von Derville befragt, warum er nicht wenigstens eine kleine Rente erzwungen habe, antwortet Chabert:

Ne me parlez pas de cela! ... Vous ne pouvez pas savoir jusqu'où va mon mépris pour cette vie extérieure à laquelle tiennent la plupart des hommes. J'ai subitement été pris d'une maladie, le dégoût de l'humanité. Quand je pense que Napoléon est à Sainte-Hélène, tout ici-bas m'est indifférent. Je ne puis plus être soldat, voilà tout mon malheur. Enfin, ajouta-t-il en faisant un geste plein d'enfantillage, il vaut mieux avoir du luxe dans ses sentiments que sur ses habits. Je ne crains, moi, le mépris de personne.¹¹⁵

¹¹³ Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, op. cit., S. 349.

¹¹⁴ Ebd., S. 349.

¹¹⁵ Ebd., S. 370f.

Schon an Chabert wird deutlich, wie der Napoleonmythos vom Protest gegen die Geldgesinnung genährt wird. An den jüngeren Gestalten, die selbst nicht mehr in der *Grande Armée* dienten, wird es nicht anders sein.

Nicht zufällig lautet der Titel unserer Erzählung ursprünglich *La Transaction* – »Der Vergleich«. Dieser Vergleich bzw. der Versuch dazu stellt den Wendepunkt dar, die Peripetie, in der zwei Welten zusammentreffen, um ihre Unverträglichkeit endgültig zu manifestieren. In der Szene des Vergleichs offenbart sich dessen Unmöglichkeit, die der Leser bereits ahnt, die schon in der rührend-naiven Frage Chaberts enthalten war:

Transiger!... Suis-je mort ou suis-je vivant?¹¹⁶

Die »Transaction« ist der Versuch zum Vergleich des Unvergleichbaren. Daran scheitert der kluge und humane Derville ebenso wie Chabert mit seinen verzweifelten Anstrengungen, wieder er selbst und damit wieder ein Mitglied der menschlichen Gesellschaft zu werden.

Zwanzig Jahre später trifft Derville seinen Klienten wieder: einen verblödeten Greis im Altersheim, ohne einen anderen Namen als den, den er als Findelkind getragen und als Vagabund wieder geführt hatte:

Bonjour, colonel Chabert, lui dit Derville.

- Pas Chabert! pas Chabert! je me nomme Hyacinthe, répondit le vieillard. Je ne suis plus un homme, je suis le numéro 164, septième salle...¹¹⁷

Die Gesellschaft hat ihr Werk der Entmenslichung vollendet.

Eine Interpretation, die den Sinn der ganzen Erzählung in einem letztlichen moralischen Sieg der edlen Gefühle und der resignierenden Menschlichkeit allein sehen und damit verharmlosen wollte, wäre im Unrecht. Mit der erbarmungslosen Vernichtung der Individualität, der Persönlichkeit, endet hier der Leidensweg eines durch und durch edel gesinnten Menschen, von dem der Autor sagt, daß sein Kampf um Vermögen, Rang und Namen längst nichts Egoistisches mehr an sich habe, sondern jener geheimnisvollen Kraft gehorche, der die Menschheit die großen Taten und Entdeckungen verdanke. In Chaberts Scheitern ist nach dem Willen Balzacs alles mitbetroffen, was Wesen und Würde des Menschen ausmacht.

Chabert gehört also zu jenen Gestalten Balzacs, in denen die Reinheit des Gewissens, das sich nicht an die Welt anpaßt, an dieser Welt zugrunde geht. Er gehört zu jenen Figuren, die – um ein Wort aus der *Femme de trente ans* zu variieren – *nicht* in jene »schreckliche Schule des Egoismus« gehen, »die, indem sie die Anpassung an die Gesellschaft lehrt, das Herz korrumpiert«¹¹⁸. Dem Schriftsteller, der solche Sätze niederschrieb, machten zeitgenössische Kritiker den Vorwurf, sein

¹¹⁶ Ebd., S. 333.

¹¹⁷ Ebd., S. 372.

¹¹⁸ Honoré de Balzac, *La femme de trente ans*, in: *La Comédie Humaine* (hrsg. P. G. Castex), Bd. 2, S. 1105: »... et y faire, dans une agonie morale que la mort ne terminerait pas, un terrible apprentissage d'égoïsme qui devait lui déflorer le cœur et le façonner au monde.«

Werk stelle eine riesige Apologie des Bösen dar. Balzac aber läßt einen seiner rücksichtslosesten Arrivisten, Marsay, sagen:

On nous parle de l'immoralité des *Liaisons dangereuses*, ... mais il existe un livre horrible, sale, épouvantable, corrupteur, toujours ouvert, qu'on ne fermerait jamais, le grand livre du monde,¹¹⁹

»le monde« – das ist die Gesellschaft.

Im *Colonel Chabert* sind – wie wir sahen – die Bösen von den Guten eindeutig und klar geschieden. Das gilt so ziemlich für alle Werke Balzacs. Aber die ästhetische Lust am *désordre* seiner Zeit und die Bewunderung für die große Energieentfaltung haben es bewirkt, daß Balzacs Verhältnis zu den Übeltätern großen Formats ein zwiespältiges ist. Die rücksichtslosen Energiekolosse und die grandiosen Schurken, die das böse Wesen dieser Welt durch noch bössere Taten überbieten und beherrschen, genießen seine heimliche Bewunderung, wie sehr er sie immer verurteilt. Das große Individuum hat Balzac immer fasziniert, auch in der Welt, in der nur noch seine brutal-egoistische Abart zu Erfolg zu gelangen schien. Die faustischen und mystischen Suchergestalten der *Comédie Humaine* enden in Elend, Tod oder Wahnsinn. Louis Lambert, der Held des gleichnamigen Romans, ein genialer junger Mann, sucht auf den Spuren Swedenborgs über Spekulation, Mystik und Magie nach dem Geheimnis der Welt und steigert sich in ein selbsterdachtes dualistisches Weltsystem hinein. Am Tag vor seiner Hochzeit wird er wahnsinnig. – Der Held des Romans *La Recherche de l'Absolu*, 1834, Balthasar Claes, sucht auf alchimistischen Wegen nach dem Urstoff der Welt. Er verschließt sich in sein Laboratorium, ruiniert durch seine kostspieligen Versuche die ganze Familie. Seine Frau stirbt aus Kummer. Die Tochter rettet in mühevoller Arbeit die Familie vor dem völligen Bankrott. Als sie von ihrer Hochzeitsreise zurückkehrt, findet sie ein völlig entleertes Haus vor: Balthasar Claes hat wiederum alles verkauft oder verpfändet, was zu verkaufen oder zu verpfänden war. Er stirbt mit dem Ausruf »Eurêka«.¹²⁰ In Wahrheit hat er nichts gefunden. – Der Titelheld des Romans *Le cousin Pons*, 1847, ein armer Musiker, wird ein Leben lang von seinen reichen Verwandten gedemütigt. Als leidenschaftlicher Kunstliebhaber hat er im Lauf der Zeit eine kostbare Gemäldesammlung erworben. Er wird in gemeiner Weise darum betrogen und stirbt, nachdem sein durch Entbehrungen geschwächter Körper diesen Schlag nicht mehr aushält. Sein Freund Schmucke folgt ihm kurz darauf ins Grab.

In Louis Lambert, Balthasar Claes und dem Cousin Pons hat Balzac die edle, aber einseitige Leidenschaft in monumentaler Weise gezeichnet. Sie sind positive Monomanen. Zu ihnen gehört letztlich auch Goriot mit seiner blinden Vaterliebe. Diesen Gestalten stehen die negativen Monomanen gegenüber: Grandet, der Vater der Eugénie Grandet, die Inkarnation der Habgier, ein Mann, der noch auf seinem

¹¹⁹ Honoré de Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, in: *La Comédie Humaine* (hrsg. P. G. Castex), op. cit., Bd. 5, S. 1097.

¹²⁰ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, in: *La Comédie Humaine* (hrsg. P. G. Castex), op. cit., Bd. 10, S. 835.

Sterbelager gierig nach dem goldenen Kreuz hascht, das ihm der Priester reicht, und der seiner Tochter befiehlt:

Aie bien soin de tout. Tu me rendras compte de ça là-bas.¹²¹

In dem Bankier Nucingen, der in zahlreichen Romanen erscheint, dem aber auch ein eigenes Werk – *La maison Nucingen*, 1838, – gewidmet ist, haben wir den individualisierten Typ des skrupellosen Bankiers vor uns, von Balzac nach dem Modell von James Rothschild geschaffen. – Den Monomanen der sexuellen Gier hat Balzac in dem Roman *La Cousine Bette*, 1846, dargestellt. Der angesehene, reiche Baron Hulot verliert nach und nach sein ganzes Vermögen, weil er jeder Schürze nachläuft und sich in seiner sexuellen Hörigkeit von gewissenlosen Frauen ausplündern läßt. Seine engelsgleiche Frau duldet schweigend die schlimmsten Auswüchse und den Ruin der Familie. Hulot verschwindet aus dem Hause, nachdem er die Gläubiger nicht mehr los wird, treibt sich in Pariser Vororten herum und verkommt restlos. Seine Frau nimmt ihn, der inzwischen ein Greis geworden ist, wieder zu Hause auf. Als sie den alten Lustmolch jedoch eines Tages mit einer Küchenmagd in flagranti ertappt, ist es mit ihrer Kraft zu Ende. Sie stirbt. – Hulot ist nur die eine Hauptfigur dieses Romans. Die zweite – oder erste – ist die Titelheldin: la Cousine Bette. So wie Hulot die Verkörperung der sexuellen Gier ist, so ist Bette die Verkörperung des Neids. Sie ist die arme Verwandte, die ihr Leben lang sich nach dem Glück einer Heirat sehnt. Aber der junge Mann, den sie schließlich gefunden zu haben glaubt, wird ihr von ihrer Kusine Hortense genommen. Zutiefst getroffen, beschließt Bette, sich zu rächen, und ihr ganzes Leben ist von diesem Augenblick ab der Durchführung des Vorsatzes gewidmet, die Familie zu ruinieren, einen gegen den anderen aufzuhetzen, den Ehemännern der Familie geldgierige Weiber zu verkuppeln, die Ehefrauen dann – angeblich aus Besorgnis um das Wohl der Familie – darauf aufmerksam zu machen usw. Dieses Projekt des Hasses gelingt. Sie entwickelt die Heuchelei zu solcher Perfektion, daß sie bei ihrem Tode als rührend treu besorgte Verwandte ehrlich betrauert wird.

Der Konflikt zwischen Aristokratie und Kapital in »La Cousine Bette«

La Cousine Bette ist einer der besten und bedrückendsten Romane Balzacs. Die Titelheldin darf als Hauptfigur gelten insofern, als sie wie ein böser Dämon zwischen den anderen Figuren »vermittelt« und Kollisionen auslöst, in denen die individualisierten Typen sich gegenseitig vernichten. Die Figurenkonstellation um Bette herum ist kontrastiv angeordnet, und diese Anordnung ist primär soziologisch-ökonomisch orientiert. Der Baron Hulot, dereinst Generalintendant der kaiserlichen Armee und als solcher von Napoleon geadelt, kompensiert die Versagung echter gesellschaftlicher Tätigkeit durch sexuelle Obsession. Seine Vorstellung von *gran-*

¹²¹ Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, in: *La Comédie Humaine* (hrsg. P. G. Castex), op. cit., Bd. 3, S. 1175.

deur ist deformiert zu einer in den Objekten immer wahlloser werdenden Erotomanie, die zum bloßen, aber absoluten Surrogat wird für den Verlust authentischer Werte. Ihm steht gegenüber als persönlicher und sozialer Konkurrent der Neureiche Crevel, der kapitalistische *bourgeois calculateur*. Seine Leidenschaft ist die Jagd nach Geld, die indessen bereits der Legitimation bedarf im Vergleich mit dem Adel und des Nachweises, dessen Vertreter ausstechen zu können. Crevels Selbstbewußtsein beruft sich auf Leistung und Erfolg, Liebe, für den Baron Hulot eine *Leidenschaft*, ist für Crevel nur Bestätigung der eigenen wirtschaftlichen Tüchtigkeit. Liebe hat für ihn bereits Warencharakter, ist zum Tauschwert verdinglicht. Nur aus diesem Grund kann er darauf hoffen, die tugendhafte und engelsreine Baronin Hulot, Adeline, die den Ruin ihrer Familie abwenden will, für ein Schäferstündchen zu erpressen.

In Crevel ist der Aufstieg vom Krämer zum Kapitalisten jedoch schon soweit gediehen, daß er sich mit tatsächlicher ökonomischer Macht nicht mehr begnügt, sondern der Anerkennung und des sozialen Prestiges bedarf, das demonstrativen Konsum verlangt. Doch auch er wird zu einem der Opfer der dirnenhaften Verführerin Valérie Marnette, die zuerst den Baron Hulot und schließlich alle männlichen Angehörigen der Familie umgarnt.

Während Valérie jedoch Hulot vollends und definitiv der sozialen und menschlichen Vernichtung preisgibt, vermag sie den reichen Crevel nicht ernsthaft zu schädigen. Crevels *Aufstieg* ist so unaufhaltsam wie der *Abstieg* Hulots. Valérie ist die listenreiche, skrupellose Versucherin, Inbegriff der Schönheit, die sich auf den Markt wirft. Balzac meinte, sie der strafenden Gerechtigkeit ausliefern zu müssen: sie wird von einem ehemaligen Liebhaber vergiftet. Sie ist selber nur Werkzeug gewesen, Werkzeug der *Cousine Bette*, die sie nacheinander auf alle Mitglieder der Familie angesetzt hat, um diese zu vernichten. Dieser Vernichtungsfeldzug aber entspringt, monumental und unwiderstehlich, dem Ressentiment, geboren aus der sozialen Versagung der Ansprüche der armen Verwandten. Die *Cousine Bette* ist ein mit gesellschaftlicher Realität gesättigter, deren Wesen zwingend gestaltender Roman, in dem alles Besondere – an Personen und Ereignissen – sich als signifikante Zusammenfassung des Allgemeinen und Partikulären, des Typischen und des Individuellen erweist. Der Zufall, der in diesem Roman keine geringe Rolle spielt, erweist sich dabei wie Lukács einmal sagt, als eine der Bestimmungen der gestalteten Besonderheit.

Die genannten Figuren sind – im Guten oder im Schlechten – von maßlosen Impulsen beseelt, und es wären noch etliche mehr zu nennen. Man hat sie Willensriesen des Lasters und der Tugend genannt; sie sind von elementaren Leidenschaften und unstillbarem Begehren besessen. In ihren Kollisionen mit der Umwelt konkretisiert sich die Disharmonie zwischen Individuum und Gesellschaft in monumentaler und spezifisch Balzacscher Weise.

Die Selbstverleugnung des Bürgertums »Le Père Goriot«

Auf eine dieser überdimensionalen Figuren, auf die hintergründigste vielleicht, stoßen wir, wenn wir uns drei Romane etwas näher ansehen, die zusammen eine Art

von Zyklus bilden: *Le Père Goriot*, *Illusions perdues* und *Splendeurs et misères des courtisanes*. Sie gehören zum Großartigsten, was Balzac geschrieben hat. In ihrer Mitte steht das Werk, das schon in seinem Titel einen Grundton der *Comédie Humaine* und auch des Flaubertschen Werks ankündigt: *Illusions perdues*.

Zunächst sei kurz an den Inhalt des *Père Goriot*, 1834, erinnert.

Auf dem linken Seine-Ufer, im Umkreis des Quartier Latin, hat die etwa fünfzigjährige Witwe Vauquer eine Pension eingerichtet. Die Mieter bilden ein recht gemischtes Völkchen: eine alte schmuddelige Frau namens Michonneau; ein blasses junges Mädchen, Victorine Taillefer, die Tochter eines reichen, aber geizigen Vaters; ein reicher Nudelfabrikant Ende der Fünfziger namens Goriot; ein junger Student von südfranzösischem Schönheitstyp, aus dem Provinzadel von Angoulême, Eugène de Rastignac; und schließlich – um die Reihe der Hauptfiguren abzuschließen – Monsieur Vautrin, ein etwa vierzigjähriger Mann, von dem man nicht weiß, welchen Geschäften er nachgeht, kräftiger Statur, mit feuerroten Haarbüscheln auf den Händen, immer hilfsbereit und deswegen als einziger von der Pensionswirtin mit dem Privileg ausgestattet, über einen eigenen Hausschlüssel zu verfügen.

Madame Vauquer, die vergeblich gehofft hat, der Nudelfabrikant Goriot würde ihr die schwere Last der Witwenschaft abnehmen, entdeckt, daß Goriot sehr oft heimlich den Besuch von zwei höchst elegant gekleideten jungen Damen erhält. Nur Rastignac weiß, daß es sich nicht um die Doppelliebschaft eines reichen Lustgreises handelt, wie geflüstert wird, sondern um die beiden Töchter Goriots. Goriot hatte während der Revolution durch Wuchergeschäfte ein großes Vermögen erworben und seinen Töchtern damit die Einheirat in die tonangebende Pariser Gesellschaft ermöglicht. Die ältere Tochter, Anastasie, ist jetzt Baronin Restaud; die jüngere, Delphine, ist die Frau des mächtigen Bankiers Nucingen. Die beiden Töchter schämen sich des plebejischen Vaters, dessen Existenz sie geheimhalten, da er immer noch die Manieren eines Arbeiters hat. Aber sie besuchen ihn regelmäßig in der Pension, um von ihm auch noch die letzten Moneten herauszupressen. Der junge Rastignac, begierig zu arrivieren, hat sich die Freundschaft Goriots erworben. Er wird im Hause Nucingen eingeführt und avanciert bald zum Geliebten der Delphine de Nucingen. Vater Goriot gönnt seiner Tochter auch dieses Glück und gibt sein letztes Geld aus zur Einrichtung einer komfortablen Kleinwohnung, die Rastignac und Delphine als geheimes Liebesnest dient. Delphine ist über ihren Mann, den Bankier Nucingen verärgert, weil er für seine Mätresse Esther Gobseck mehr Geld ausgibt als für sie selbst. Eugène de Rastignac wird ihr hörig, je mehr er aber die Gemeinheit der vornehmen Welt durchschaut und sich ihr anpaßt, desto mehr weiß er sich den eigenen Weg zu bereiten. Noch aber hat er nicht alle idealen Vorstellungen verloren. Das zeigt sich vor allem in seinem Verhältnis zu dem geheimnisvollen Vautrin. Vautrin hat Rastignac in sein Herz geschlossen. In einem langen Gespräch macht Vautrin ihn mit den Untergründen der Pariser Gesellschaft vertraut, zeigt ihm die Wege zu Reichtum und Macht und schlägt ihm einen teuflischen Plan vor. Rastignac soll sich an das Fräulein Victorine Taillefer heranmachen und sie heiraten. Er, Vautrin, würde dafür sorgen, daß Victorines Bruder, der Alleinerbe eines großen Vermögens, rechtzeitig das Zeitliche segnet, so daß Victorine erbt und Rastignac reich sein wird. Noch vermag Rastignac seinem Mephisto zu widerstehen, der gleichwohl die Tötung des besagten Bruders vorbereitet. Noch

bevor es dazu kommt, wird Vautrin verhaftet, verraten von der alten Michonneau, die für die Polizei Spitzeldienste geleistet hat. Noch bei der Verhaftung selbst zeigt sich Vautrin von furchtbarer, erschreckender Größe: er ist der einstige Bagnosträfling Collin, der König der Unterwelt. Der Leser ahnt, daß er nicht lange Gefangener bleiben wird.

Rastignac verbringt viele Stunden am Bett Goriots, der schwer erkrankt ist und von seinen Töchtern völlig allein gelassen wird. Er stirbt. Rastignacs Freund, der Medizinstudent Bianchon – der in den chronologisch späteren Werken der *Comédie Humaine* als Mitglied des *Cénacle* und dann als berühmter Arzt mehrfach wiederkehrt – besorgt einen Armensarg aus einem Krankenhaus. Beim Begräbnis Goriots auf dem Père Lachaise folgen nur Eugène de Rastignac und Christoph, der Hausdiener der Pension Vauquer, dem Sarg. Die Töchter Goriots senden nur ihre leeren Luxuskarossen.

So endet die Tragödie der Vaterschaft, für die Balzac sicherlich auch von Shakespeares *King Lear* angeregt wurde. Rastignac aber kommt am Grabe Goriots zu der Einsicht, daß Vautrin im Recht war, als er davon sprach, daß man der Gemeinheit der Gesellschaft nur mit Gemeinheit begegnen könne und daß alle edlen Gefühle in sich abtöten müsse, wer sich einen Platz an der Sonne erobern will. Ich kann es mir nicht versagen, die unvergeßliche Schlußszene zu zitieren:

A six heures, le corps du père Goriot fut descendu dans sa fosse, autour de laquelle étaient les gens de ses filles, qui disparurent avec le clergé aussitôt que fut dite la courte prière due au bonhomme pour l'argent de l'étudiant. Quand les deux fossoyeurs eurent jeté quelques pelletées de terre sur la bière pour la cacher, ils se relevèrent, et l'un d'eux, s'adressant à Rastignac lui demanda leur pourboire. Eugène fouilla dans sa poche et n'y trouva rien, il fut forcé d'emprunter vingt sous à Christophe. Ce fait, si léger en lui-même, déterminait chez Rastignac un accès d'horrible tristesse. Le jour tombait, un humide crépuscule agaçait les nerfs, il regarda la tombe et y ensevelit sa dernière larme de jeune homme, cette larme arrachée par les saintes émotions d'un cœur pur, une de ces larmes qui, de la terre où elles tombent, rejailissent jusque dans les cieux. Il se croisa les bras, contempla les nuages, et le voyant ainsi, Christophe le quitta.

Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine, où commençaient à briller les lumières. Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnante un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses: »A nous deux maintenant!« Et pour premier acte de défi qu'il portait à la société, Rastignac alla dîner chez Madame de Nucingen.¹²²

So endet der *Père Goriot*, den Balzac selbst mit Recht als eines seiner Meisterwerke angesehen hat. Es enthält Szenen, die auch dem flüchtigen Leser für immer im Gedächtnis bleiben. Goriot ist das Opfer der bedingungslosen Liebe zu seinen herzlosen, allein auf Glanz, Geld und Vergnügen bedachten Töchtern. Das Bild die-

¹²² Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, op. cit., S. 290.

ses Vaters mutet zuweilen an wie eine psychopathologische Studie. Die Welt, das sind allein seine Töchter, sie sind seine Götter:

quand j'ai été père, j'ai compris Dieu.¹²³

Seine Liebe wird Selbsterniedrigung, streift den Fetischismus:

J'aime les chevaux qui les traînent, et je voudrais être le petit chien qu'elles ont sur leurs genoux. Je vis de leurs plaisirs.¹²⁴

Ja, er streift den Masochismus:

il aimait jusqu'au mal qu'elles lui faisaient.¹²⁵

Eingeladen zu einem Dîner in dem noblen Absteigequartier, das er für Delphine und Rastignac eingerichtet hat, benimmt er sich in einer Weise, die letztlich nur unter Heranziehung der Theorien Freuds zu erklären ist:

Il se couchait aux pieds de sa fille pour les baiser; il la regardait longtemps dans les yeux; il frottait sa tête contre sa robe; enfin il faisait des folies comme en aurait fait l'amant le plus jeune et le plus tendre.¹²⁶

Balzac scheint nicht nur an Shakespeare gedacht zu haben, sondern auch an das Alte Testament. Goriot ist ein potentieller Lot, der das Martyrium Lears erfahren muß.

Die Beziehung von Geld und Literatur: »Illusions perdues«

Der *Père Goriot* ist nicht nur die Geschichte des Titelhelden, die in ihm zum Abschluß gelangt, sondern auch der Beginn der Geschichten Rastignacs und Vautrins. Beiden werden wir wiederbegegnen in den *Illusions perdues* und in *Splendeurs et misères des courtisanes*. Ich wende mich sogleich den *Illusions perdues*, 1837, zu.

Der Begriff der »verlorenen Illusionen« wurde in der Romantik geprägt. Er hat für den Realismus, der eine *andere* Antwort der Literatur auf die gleiche Zeitproblematik darstellt, seine Aktualität nicht verloren. Aber der realistische Desillusionsroman hat – wie wir sehen werden – einen anderen Charakter als der romantische. Der aufgerissene Abgrund zwischen Idee und Wirklichkeit wird hier in anderer Weise schriftstellerisch fruchtbar.

Ich skizziere zunächst den Inhalt. In der Provinzstadt Angoulême, aus der ja auch Rastignac stammt, träumt wieder einmal einer der jungen Männer Balzacs von

¹²³ Ebd., S. 161.

¹²⁴ Ebd., S. 149.

¹²⁵ Ebd., S. 125.

¹²⁶ Ebd., S. 323.

Ruhm und Glanz: Lucien Chardon, Sohn eines verstorbenen Apothekers und einer verarmten Adligen. Die Mutter, die Schwester Eve und sein Freund David Séchard tun alles, was sie können, damit Lucien seinen Neigungen nachgehen kann. David Séchard ist der Sohn eines geizigen Buchdruckers. Lucien ist ein begabter Dichter, schön wie Apoll. Diese Eigenschaften lassen ihn Zugang zum tonangebenden Salon des Provinzadels von Angoulême finden. Täglich wandert er aus dem Plebejerviertel zum Haus der zwanzig Jahre älteren Marquise de Bargeton, die sich vorgenommen hat, die Laura dieses neuen Petrarca zu sein. Es entspinnt sich ein zärtliches Verhältnis. Beide halten für Liebe, was in Wahrheit auf beiden Seiten nur ein Mischprodukt von Ehrgeiz und Schwärmerei ist. Dem auf die Hand und vor allem das Vermögen der Mme de Bargeton erpichten Intriganten Châtelet gelingt es, das poesiebeflissene Paar in der Gesellschaft Angoulêmes unmöglich zu machen.

Mme de Bargeton und Lucien, der sich jetzt mit dem Adelsnamen seiner Mutter Lucien de Rubempré nennt, ziehen nach Paris, um ihrer idealen Musenverbindung dort eine ungestörte und aussichtsreichere Fortsetzung zu sichern. Aber Châtelet folgt ihnen und hat leichtes Spiel. Trotz seiner Schönheit und Jugend macht sich Lucien, der noch reichlich unmanierliche Apothekerssohn, bei der hochmögenden Pariser Verwandtschaft der Marquise de Bargeton lächerlich. Lucien selbst stellt Vergleiche zwischen der überreifen Provinzschönheit der Madame de Bargeton und den strahlend-eleganten Königinnen der hauptstädtischen Salons an, Vergleiche, die nicht zugunsten seiner Laura ausfallen können. Er durchschaut seine eigene Liebe als Produkt des Ehrgeizes, Mme de Bargeton die ihre als hinderliche Schwärmerei. So kommt es zum Bruch.

Das Geld, das Lucien sich von Mutter und Schwester hat schicken lassen, um elegant auftreten zu können, ist rasch aufgebraucht. Völlig verarmt und verlassen haust Lucien, grausam in seinen Erwartungen betrogen, in einer elenden Mansarde. Seine Versuche, einen Band Gedichte und einen Roman bei Verlegern unterzubringen, schlagen fehl. Die einzige Stütze, die er findet, ist der *Cénacle*, der edelmütige Freundeskreis um den Dichter d'Arthez. Aber diese Freunde, die in Gesellschaft, ohne jede Konzession an die Korruption, auf ihre Stunde warten, können einem Mann nicht helfen, der *schnell* zu Geld und Ruhm gelangen will. Lucien lernt den Journalisten Lousteau kennen und gerät durch ihn in den Bannkreis des käuflichen Journalismus. Eine brillante Theaterkritik, die stilistisch eine Neuheit darstellt, macht Lucien über Nacht berühmt. Jetzt hat er Geld, ein bequemes Leben und alsbald in der Schauspielerin Coralie eine schöne Geliebte. Er bringt sogar seine Bücher unter; aber mit dem *Dichter* ist es jetzt zu Ende.

Die *Cénacle*-Freunde unternehmen einen letzten Versuch, ihn auf den guten Weg zu bringen. Aber Lucien ist der Lockung des schnellen Ruhms und des leichten Lebens verfallen:

il jeta le gant à la face de la Fortune.¹²⁷

¹²⁷ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, in: *La Comédie Humaine* (hrsg. P. G. Castex) op. cit., Bd. 5, S. 431.

Er verfällt der Hybris, uneingedenk des Umstands, daß er keine echten Verbündeten hat, daß er allein ist. Er nimmt in seinen Artikeln Rache an den Adelskreisen, die ihn verstoßen hatten, er läßt seine Feder von Interessengruppen mißbrauchen, und er schämt sich nicht, auf Bestellung Bücher zu zerreißen, darunter sogar den Roman seines Freundes d'Arthez. Die von Lucien angegriffenen Adelskreise beschließen die Vernichtung des lästigen Journalisten. Sie stellen ihm durch Mittelsmänner den heiß begehrten Adelsbrief eines Marquis de Rubempré in Aussicht unter der Bedingung, daß er von der liberalen zur royalistischen Presse überwechselt. Vom Ehrgeiz verblendet geht der moralisch bereits völlig korrumpierte Lucien in die Falle. Die verratenen liberalistischen Freunde eröffnen einen gnadenlosen Feldzug gegen ihn, die neuen Freunde lassen ihn, wie geplant, im Stich. So sind plötzlich alle Türen wieder verschlossen. Die Feinde machen durch eine organisierte Claque auch die kostspielige Geliebte Coralie auf dem Theater unmöglich, sie verliert ihr Engagement und stirbt kurz darauf. Am Totenbett Coralies, die er wirklich geliebt hat, schreibt Lucien blutenden Herzens heitere Trinklieder, um ein paar Francs zu verdienen. Coralie hat erhebliche Schulden hinterlassen, die Lucien nur tilgen kann, indem er die Unterschrift seines Freundes David Séchard fälscht, der inzwischen sein Schwager geworden ist. Dann verläßt er, völlig ruiniert und verzweifelt, Paris, um nach Angoulême zurückzukehren.

Dort sind David Séchard und seine Frau Eve inzwischen in größte Bedrängnis geraten. Luciens Geldforderungen und zuletzt seine Wechselfälschung stürzen Schwager und Schwester in bittere Not, die von Séchards Konkurrenten, den Brüdern Cointet, dazu ausgenutzt wird, David um seine Druckerei und um eine die Papierherstellung revolutionierende Erfindung zu betrügen. Trotz allem nehmen David und Eve den heimgekehrten Lucien liebevoll auf. Aber die Feinde vom Adel verfolgen ihn auch hier. Châtelet weckt Luciens Eitelkeit und Ehrgeiz von neuem, indem er ihn als Lokalgenie und großen Dichtersohn Angoulêmes lanciert. Luciens Versuch, jetzt David Séchard zu helfen, wird durch eine üble Intrige für einen vernichtenden Schlag ausgenutzt: David wird verhaftet und ins Schuldgefängnis geworfen.

Völlig gebrochen verläßt Lucien nach dem Verlust seiner letzten Illusionen Angoulême. Er ist ganz fest entschlossen, seinem Leben ein schnelles Ende zu setzen. Aber der Zufall will es, daß er unterwegs einem spanischen Jesuiten namens Carlos Herrera begegnet, der ihn vom Selbstmord abhält, ihm eine Lektion über das richtige Verhalten im Leben gibt und ihm verspricht, ihm nicht nur zu Reichtum und zum Titel eines Marquis de Rubempré zu verhelfen, sondern auch zur Rache an der Gesellschaft und zu einer beherrschenden Stelle in dieser Gesellschaft. Der willenlose Lucien verschreibt dem Jesuiten sein Leben. Der Jesuit Herrera ist in Wahrheit der einstige Bagnosträfling Jacques Collin, unter den Verbrechern bekannt als Trompe-la-Mort, dem Leser des *Père Goriot* bekannt als Vautrin. Die *Verlorenen Illusionen* schließen mit einem Teufelspakt.

Sehen wir uns die Komposition des Romans an, so stellen wir zunächst eine klare Dreiteilung fest: Der erste Teil ist überschrieben: *Les deux poètes*. Gemeint sind Lucien, der Dichter, und David, der poesieverständige Freund.

Der zweite Teil trägt den Titel: *Un grand homme de province à Paris*. Es ist die Geschichte von Aufstieg und Sturz Luciens in der Hauptstadt. Dem dritten Teil hat

Balzac nacheinander die Titel *Les souffrances de l'inventeur*, *David Séchard* und *Eve et David* gegeben, kam aber schließlich wieder auf den ersten zurück: *Les souffrances de l'inventeur*. Ich insistiere auf diesen Überschriften der drei Teile, weil sie deutlich erkennen lassen, daß Balzac zwei gleichermaßen gut veranlagte und begabte junge Freunde einerseits konfrontieren wollte, andererseits zwei verschiedene Weisen des Scheiterns, des Illusionsverlusts, darzustellen trachtete.

Diese Komposition in drei großen Teilen mit ihrem Schauplatzwechsel zwischen Provinz und Hauptstadt ist die Voraussetzung dafür, daß Balzac sukzessiv alle für die Gestaltung seines Themas erforderlichen Gesellschafts- und Berufsschichten in Erscheinung treten lassen kann. Der erste Teil spielt in Angoulême und führt das kleinstädtische Bürgertum und den Provinzadel vor, die Lokalhelden kommerzieller und pseudomondäner Art. Der zweite, zentrale und bei weitem umfangreichste Teil enthält des Helden blamables Debut in der großen Welt, in welcher er seinem bereits arrivierten Landsmann Rastignac begegnet, den Aufstieg, den Triumph und den Sturz in Paris. Das geschieht wiederum in drei Teilen: Lucien führt nach seiner ersten Desillusion zunächst das armselige, aber würdige Dasein eines Mansardendichters, dessen einzige Freunde idealistisch gesinnte junge Leute von kompromißloser Ehrlichkeit sind. Die zweite Etappe führt in die durch und durch korrupte Welt des Journalismus, der Theater- und Buchkritik, der Verleger, und des Pariser Adels, schließlich, drittens, durch Politik und Spekulantentum.

Der dritte Hauptteil verlegt den Schauplatz wieder nach Angoulême und versetzt den Leser in den erbarmungslosen Konkurrenzkampf gegen David Séchard, der durch das Hinzukommen Luciens und seiner mächtigen Feinde erst recht verschärft und zur Katastrophe gewendet wird. Hier stürzt die schnöde Interessenverknüpfung der reaktionären Aristokratie der Restauration mit der brutalen Besitzgier bürgerlicher Geschäftemacher zwei untadelige Menschen ins Elend. Einmal mehr hat Balzac hier in Handlung umgesetzt, was er anderswo als Sentenz formulierte: Es gibt keinen Glauben mehr, es gibt nur noch Interessen. Die jungen Leute, denen wir in den *Illusions perdues* begegnen, gehören den zwei Gruppen an, die wir kennen: einmal dem *Cénacle*, dessen Mitglieder das Risiko auf sich nehmen, immer auf der Schattenseite des Lebens zu bleiben, sich aber ihre Anständigkeit bewahren. Sie bilden ein Monument der Willensstärke zum Guten. Sie helfen Lucien bis zuletzt und warnen vergeblich. Die zweite Gruppe sind die *viveurs*, die Salonlöwen, die sich die Spielregeln der Gesellschaft aneignen, um die höchsten Stellen zu erobern. Das Prinzip ist: »parvenir à tout prix«. Rastignac, der dieses Prinzip ausspricht, realisiert es, indem er die Tochter seiner reichen Geliebten Delphine heiratet; auf diese Weise wird der Weg zu einem Ministersessel frei.

Zu diesen beiden Gruppen tritt in den *Illusions perdues* noch eine dritte: die der Journalisten, Kritiker und Schriftsteller, die ihre Feder an den Meistbietenden verkaufen. Ihr Prototyp ist Etienne Lousteau, der Lucien in diese Welt einführt. Auch er ist einst – voller Illusionen – den Weg gegangen, den auch Rastignac ging und den wir Lucien zweimal gehen sehen, den Schicksalsweg von der Provinzstadt in die Hauptstadt.

Das Schicksal Luciens und seines Freundes David Séchard illustriert den Satz Balzacs, daß die menschliche Gesellschaft für den Einzelnen grausam, daß sie des Menschen Feind ist. Das ist der Widerspruch, der dem realistischen Roman

des 19. Jahrhunderts in einer viel bewußteren Weise zugrundeliegt als dem Roman anderer Epochen. Wer die Gesellschaft nicht besiegt, der stirbt daran. Wer durchkommt, hat sich ihr meistens soweit angepaßt, daß seine eigene Substanz verfälscht ist. Das ist der Zustand Luciens auf dem vorübergehenden äußeren Höhepunkt seines Pariser Aufenthalts. Lucien paßt sich an bis zum Verlust jeder Würde und Selbstachtung. Er wird jedoch zur tragischen Figur, weil er ein hochtalentierter Künstler ist, mit dessen Vernichtung sich die Umwelt selbst ihr Urteil spricht in einer Weise, die durchaus dem Schicksal Chattertons in dem bekannten Theaterstück Alfred de Vignys vergleichbar ist. Luciens Charakter ist überaus komplex: eine sensible, höchst anfällige Mischung von edler Anlage und erbärmlicher Charakterschwäche. So vermag sein Schicksal den Zustand dieser Welt in dem internen Kampf zwischen Begierde und Anständigkeit, im Rhythmus von schönem Gefühl in Gemeinheit aus Schwäche zu artikulieren. Lucien stürzt, weil er sowohl zum Bösen wie zum Guten zu schwach ist und weil er die Spielregeln des Kampfes nicht völlig durchschaut hat und sie daher nicht skrupellos und konsequent genug anzuwenden verstand. Luciens Leben entscheidet sich an einem einzigen Tag, ziemlich genau in der Mitte des zweiten Teils, also im Zentrum des Romans. Unter Führung von Etienne Lousteau, der einst, wie Lucien, von der Begierde nach *gloire, pouvoir, argent* getrieben, nach Paris gekommen war, lernt er Journalisten, Verleger und Kritiker kennen. Lousteau hat längst seine Seele verkauft, und es ist für diesen korrumpierten Journalisten eine heimliche Lust, den Neuling in dieselbe Bahn der Verderbnis zu lenken. Mit einem Rest von Ritterlichkeit warnt er Lucien vor dieser Welt, und Lucien gewahrt die Nichtigkeit seiner bisherigen idealen Vorstellungen von literarischem Ruhm und von der Erhabenheit der Kunst. Bald wird ihm klar:

L'argent! était le mot de tout énigme.¹²⁸

Und am Abend des gleichen Tages, im Theater, muß er nach den gemachten Erfahrungen für sich das Fazit ziehen:

Je vois la poésie dans un borbier....¹²⁹

Aber der Gedanke an eine Rückkehr in das armselige, glanzlose Mansardendasein jagt ihm eine unüberwindliche Furcht ein. Trotz der Einsicht in die Hohlheit und Falschheit des soeben erfahrenen Lebens erliegt er seiner Verführung:

... le poète apercevait l'envers des consciences, le jeu des rouages de la vie parisienne, le mécanisme de toute chose. Il avait envié le bonheur de Lousteau en admirant Florine en scène. Déjà, pendant quelques instants, il avait oublié Matifat. Il demeura là durant un temps inappréciable, peut-être cinq minutes. Ce fut une éternité. Des pensées ardentes enflammaient son âme, comme ses sens étaient embrasés par le spectacle de ces actrices aux yeux lascifs et relevés par le rouge, à gorges étincelantes, vêtues de basquines voluptueuses à plis licencieux, à jupes courtes,

¹²⁸ Ebd., S. 365.

¹²⁹ Ebd., S. 379.

montrant leurs jambes en bas rouges à coins verts, chaussées de manière à mettre un parterre en émoi. Deux corruptions marchaient sur deux lignes parallèles, comme deux nappes qui, dans une inondation, veulent se rejoindre; elles dévoraient le poète accoudé dans le coin de la loge, le bras sur le velours rouge de l'appui, la main pendante, les yeux fixés sur la toile, et d'autant plus accessible aux enchantements de cette vie mélangée d'éclairs et de nuages qu'elle brillait comme un feu d'artifice après la nuit profonde de sa vie travailleuse, obscure, monotone.¹³⁰

Das Motiv des Feuerwerks führt ein, was noch hinzukommen muß: das Ingrediens der Erotik.¹³¹

Um Lucien endgültig zu verführen, bedurfte es nur noch einer Frau, die dieser Welt angehörte. Das geschieht bereits mit dem nächsten Satz:

Tout à coup la lumière amoureuse d'un oeil ruissela sur les yeux inattentifs de Lucien, en trouant le rideau du théâtre.

Dieses verliebte Auge gehört der bisher von dem reichen Geschäftsmann Camusot, der in mehreren Romanen der *Comédie Humaine* eine unsaubere Rolle spielt, ausgehaltenen Schauspielerin Coralie. Noch am selben Abend wird Coralie Luciens Geliebte. Das neue Leben und der Erfolg berauschen ihn:

Lucien avait un pied dans le lit de Coralie, et l'autre dans la glu du Journal...¹³²

Er hatte in voller Bewußtheit am Scheideweg gestanden, vor der Wahl, den langen und harten Weg der entbehrungsreichen Arbeit an sich selbst zu wählen, der auch derjenige der Dichtung wäre, oder den kurzen, leichten, rasch zu Geld führenden Weg des Journalismus, der Prostitution seiner Fähigkeiten. Die »Segnung des Zufalls« hatte – wie Balzac sagt – es so gefügt, daß Lucien völlig darüber aufgeklärt war, was sich hinter der glänzenden Fassade dieser Welt verbirgt. Trotz dieser Einsicht geht er den bequemen Weg:

Ainsi, par la bénédiction du hasard, aucun enseignement ne manquait à Lucien sur la pente du précipice où il devait tomber. D'Arthez avait mis le poète dans la noble voie du travail en réveillant le sentiment sous lequel disparaissent les obstacles. Lousteau lui-même avait essayé de l'éloigner par une pensée égoïste, en lui dépeignant le journalisme et la littérature sous leur vrai jour. Lucien n'avait pas voulu croire à tant de corruptions cachées; mais il entendait enfin des journalistes criant de leur mal, il les voyait à l'œuvre, éventrant leur nourrice pour prédire l'avenir. Il avait pendant cette soirée vu les choses comme elles sont. Au lieu d'être saisi d'horreur à l'aspect du cœur même de cette corruption parisienne si bien qualifiée par Blücher, il jouissait avec ivresse de cette société spirituelle.¹³³

¹³⁰ Ebd., S. 386.

¹³¹ Siehe hierzu auch meinen Aufsatz: »Nausikaa, Danae und Gerty Mac Dowell. Zur Literaturgeschichte des Feuerwerks«, in: *Lebende Antike, Symposium für Rudolf Sühnel*, Berlin 1967, S. 451 ff. Auch in: E. Köhler, *Vermittlungen, romanistische Beiträge zu einer historisch-soziologischen Literaturwissenschaft*, München 1976, S. 245-266.

¹³² Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, op. cit., S. 402.

¹³³ Ebd., S. 407 f.

Lucien hat also erleben müssen, daß seine bisherigen Vorstellungen von der Würde der Kunst und des Dichtertums der Wirklichkeit nicht standhalten. Dafür hat sich eine neue Illusion bei ihm festgesetzt: der Glaube, daß er auf dem Wege der Anpassung sich schnell zur Sonnenseite durcharbeiten könne, ja daß er als Herrscher in dieser Welt leben könnte:

Il contemplait enfin le monde littéraire et la société face à face, en croyant pouvoir s'y promener en dominateur.¹³⁴

Das Schwindelgefühl des plötzlichen Erfolgs und der Liebesexaltation führt zu einer Hybris, die auch noch den Rest seines schwachen Vorrats an Energie, Willen und Charakter aufzehrt. Das »œuvre de démoralisation« ist abgeschlossen. Von diesem äußerlichen Höhepunkt an, der zugleich den ersten Tiefpunkt der Moral Luciens darstellt, wendet sich sein Schicksal und treibt ihn zu den gemeinsten Handlungen, bis sogar einer der Freunde aus dem Cénacle ihm öffentlich ins Gesicht spuckt.

In den *Illusions perdues* ist fast auf jeder Seite von Geld die Rede. Balzac hat an Luciens Schicksal seine Einsicht, daß das Geld die Qualitäten von Geist und Moral quantifiziert und in ihr Gegenteil verkehrt, in besonderer Weise gestaltet. Ernst Robert Curtius kam in seinem bedeutenden Buch über Balzac zu der Auffassung, daß in der *Comédie Humaine* sogar noch die »Liebe als Wirklichkeit dem ökonomischen Fatum unterworfen«¹³⁵ sei. Georg Lukács ging bei seiner Interpretation der *Illusions perdues* von dem gleichen Sachverhalt aus, untersuchte in diesem Zusammenhang auch die Hauptelemente der Struktur und kam, ausgehend von der zentralen inhaltlichen und kompositorischen Bedeutung von Luciens Tag der Entscheidung zu dem Ergebnis, daß die *Illusions perdues* als Ganzes als eine »tragikomische Epopöe von der *Kapitalisierung des Geistes*«¹³⁶ zu verstehen seien. Hauptthema des Romans ist nach Lukács das »Zur-Ware-Werden der Literatur«. Mag man nun zur marxistischen Literaturkritik im Allgemeinen und zu Lukács im Besonderen stehen wie man will – sieht man im Text des Romans nach, so stellt man fest, daß Lukács zumindest einen ganz wesentlichen Aspekt des Werks richtig gesehen und erkannt hat. Meine eigene Auffassung über diesen Roman, derjenigen von Lukács stark verpflichtet, finden Sie in einem Balzac-Vortrag, abgedruckt in meinem Buch *Esprit und arkadische Freiheit*. Greifen wir nach dem Text! Ein erfolgreicher Journalist, also einer, der es wissen muß, definiert die Zeitung folgendermaßen:

Le Journal au lieu d'être un sacerdoce est devenu un moyen pour les partis; de moyen, il s'est fait commerce; et comme tous les commerces, il est sans foi ni loi. Tout journal est, comme le dit Blondet, une boutique où l'on vend au public des paro-

¹³⁴ Ebd., S. 471.

¹³⁵ Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Bern ²1951, S. 134.

¹³⁶ Georg Lukács, *Balzac und der französische Realismus*, Berlin 1952, S. 48.

les de la couleur dont il les veut. S'il existait un journal de bossus, il prouverait soir et matin la beauté, la bonté, la nécessité des bossus.¹³⁷

Die Zeitungen sind schlimmer als der gemeinste Handel, weil sie den Geist verkaufen:

Nous savons ... que les journaux iront plus loin que les rois en ingratitude, plus loin que le plus sale commerce en spéculations et en calculs, qu'ils dévoreront nos intelligences à vendre tous les matins leur trois-six cérébral;¹³⁸

Der gleiche Sprecher, ein Journalist, verweist auf Lucien und prophezeit ihm das Schicksal der Korruption des Geistes:

Voilà là-bas, à côté de Coralie, un jeune homme... comment se nomme-t-il? Lucien! il est beau, il est poète, et, ce qui vaut mieux pour lui, homme d'esprit; eh bien, il entrera dans quelques-uns de ces mauvais lieux de la pensée appelés journaux, il y jettera ses plus belles idées, il y desséchera son cerveau, il y corrompra son âme, il y commettra ces lâchetés anonymes qui, dans la guerre des idées, remplacent les stratagèmes, les pillages, les incendies, les revirements de bord dans la guerre des *condottieri*. Quand il aura, lui, comme mille autres, dépensé quelque beau génie au profit des actionnaires, ces marchands de poison le laisseront mourir de faim s'il a soif, et de soif s'il a faim.¹³⁹

Einer der Journalisten treibt Lucien auch noch den letzten Rest seiner idealen Vorstellungen aus, indem er ihn fragt, ob er denn wirklich noch an das glaube, was er schreibt. Etienne Lousteau, der Lucien in diese Welt einführt, deckt in Journalismus und Literatur das Prinzip des zeitgenössischen Kapitalismus auf, wenn er erklärt:

Enfin, mon cher, travailler n'est pas le secret de la fortune en littérature, il s'agit d'exploiter le travail d'autrui. Les propriétaires de journaux sont des entrepreneurs, nous sommes des maçons. Aussi plus un homme est médiocre, plus promptement arrive-t-il.¹⁴⁰

Einer der auftretenden Verleger stellt die Frage: »Was ist Ruhm?« Und er gibt selber die Antwort:

La gloire c'est douze mille franc d'articles et mille écus de dîners,. ..¹⁴¹

In dieser Welt wird jeder Anstand vernichtet, jeder Charakter zerstört. Lousteau erklärt:

Où le libraire ne voit qu'une perte, l'auteur redoute le rival: l'un vous éconduit, l'autre vous écrase.¹⁴²

¹³⁷ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, op. cit., S. 404.

¹³⁸ Ebd., S. 406.

¹³⁹ Ebd., S. 406 f.

¹⁴⁰ Ebd., S. 346.

¹⁴¹ Ebd., S. 369 f.

Diese Einsicht in das inhumane Gesetz dieser Welt hindert Lousteau nicht, sich ihm zu unterwerfen. Bereits fürchtet und beneidet er in Lucien den erfolgreichen Kollegen, und er wird alsbald einer seiner giftigsten Feinde sein.

Balzac hat nicht nur in Sätzen wie den zitierten den Sachverhalt der Ökonomisierung des Geistes beim Namen genannt, sondern – was für unsere Interpretation wichtiger ist – aus ihm heraus das Schicksal Luciens gestaltet. Lucien scheitert als Mensch und als Dichter, weil er seine Artikel zur Ware werden läßt, weil er selbst käuflich wird. Mit der Anpassung an die käufliche Welt und das ökonomische Gesetz der Geldgesellschaft versiegt sein Genie. Er gibt sich selber auf, und später, in *Splendeurs et misères des courtisanes*, erscheint er wieder als ein Automat, der von einem anderen, Vautrin, bedient wird.

In den *Illusions perdues* wollte Balzac zeigen, daß nicht nur die *große Begabung* eines *schwachen* Charakters an der Umwelt scheitert, sondern auch der *starke* Charakter, der in kompromißloser Ehrlichkeit durch das Leben gehen will. Aus diesem Grunde hat er Lucien mit dessen Freund und Schwager David Séchard konfrontiert. David und seine Frau Eve erhalten die Bezeichnung »belles âmes«, schöne Seelen; sie sind also durch einen Begriff mystisch-platonischer Herkunft charakterisiert, der die Harmonie von Innen und Außen, von Theorie und Praxis des Lebens, Pflicht und Neigung meint – die vollkommene sittliche Integrität. Aber David und Eve erscheinen in ihrer Umwelt wie Anachronismen. David macht eine bedeutende Erfindung und wird darum betrogen. Nachdem er auch noch ins Schuldgefängnis geworfen wird, resigniert er, gibt er den Kampf um sein Recht auf. Auch seine Illusionen, das heißt seine idealen Vorstellungen von Wert und Würde des Lebens und der Arbeit, sind ebenso gründlich wie diejenigen des anfälligeren Lucien durch die gesellschaftliche Wirklichkeit vernichtet. Die Heranziehung von David Séchard macht deutlich, was Luciens Schicksal allein noch nicht mit Sicherheit hätte erkennen lassen: Die Gesellschaft- so wie Balzac sie sieht- hat das *Ideal* zur *Illusion* degradiert, und das gehört zum Schlimmsten, was eine schlecht gewordene Wirklichkeit dem Individuum antun kann, und es gehört zum Schlimmsten, was über sie – die Gesellschaft – ausgesagt werden kann.

Lucien wird vom Selbstmord abgehalten durch das zufällige Auftauchen des als Jesuit verkleideten Vautrin alias Jacques Collin, alias Trompe-la-Mort, alias William Barker. Vautrin ist eine Gestalt von fast übermenschlichen Dimensionen, ist mit satanischen Kräften begabt. Er ist der Inbegriff des »homme en guerre avec la société« seit dem Tag, da er wegen einer kleinen Unterschlagung, die nicht er selbst, sondern ein Freund begangen hatte, zur Galeerenstrafe verurteilt worden war. Vautrin hatte die Unterschlagung auf sich genommen, weil er den Schuldigen liebte: Vautrin gehört zum dritten Geschlecht und sein Verhältnis zu Rastignac und Lucien ist dadurch bestimmt. Nach seiner Flucht aus dem Bagno lebt er fünf Jahre lang in der Pension Vauquer, bis er wieder verhaftet wird – im *Père Goriot*. Die Verbrechergilde tut alles, damit ihr Chef wieder fliehen kann. Er geht nach Spanien, tötet bei einer Schießerei den Jesuiten Carlos Herrera, Kanonikus an der Kathedrale von Toledo. Mit Hilfe von Chemikalien verändert er seine Gesichtszüge,

¹⁴² Ebd., S. 347.

lernt Spanisch und etwas Latein und lebt als Kanonikus Carlos Herrera weiter. Bei Herrera, der mit einer diplomatischen Mission nach Frankreich betraut gewesen war, hatte Vautrin viel Geld gefunden. Eine weitere große Summe erpreßte er von einer Frau, die ihm in der Beichte von einer einkömmlichen Untat erzählt hatte. Vollbepackt mit Peseten reist er nach Frankreich und begegnet auf der Straße zwischen Angoulême und Poitiers unserem Helden, Lucien de Rubempré. Über seine weiteren Taten werden wir in *Splendeurs et misères* unterrichtet.

Vautrin ist ein Outlaw von riesenhaftem Format. Balzac deutet mehrfach an, daß er Mitglied der Geheimgesellschaft der *Treize* ist, die sich sonst fast nur aus Adligen zusammensetzt. Vautrin ist ein Außenseiter der Gesellschaft, aber er gehört ihr innigst zu, weil er ihr selbsterzeugter Widerspruch ist, und nichts kann diese Zusammengehörigkeit deutlicher zum Ausdruck bringen als der Abschluß seiner Laufbahn: Vautrin wird für fünfzehn Jahre oberster Polizeichef von Paris. Darin folgt Balzac dem Modell des berühmten François Vidocq.

Bei vielen seiner Taten wird Vautrin assistiert von seiner prächtigen Tante, die ihn aufgezogen hatte. Diese Tante, Jacqueline Collin, war während der Revolution zuerst die Geliebte von Marat gewesen, dann Geliebte eines Chemikers, der ihr alle notwendigen Kenntnisse beibrachte, damit sie eine perfekte Giftmischerin würde. Nachdem sie wegen Herstellung von Falschgeld längere Zeit im Gefängnis eingesperrt hatte, betrieb sie in Paris erfolgreich das Gewerbe einer Kupplerin und Bordellinhaberin. Kraft solcher Qualifikation greift sie recht oft in das Leben anderer ein, wenn sie meint, das Schicksal bedürfe tätiger Nachhilfe. Jedenfalls hat sie ein gewisses Recht dazu, wenn sie in der *Cousine Bette* einmal erklärt,

Voici quarante ans, monsieur, que nous remplaçons le Destin.¹⁴³

Dieser würdige »Ersatz des Schicksals« ist Vautrins beste Helferin in seiner Rache an der Gesellschaft. Vautrin ist von Balzac als eine Verkörperung der Revolte konzipiert. Sein schreckenerregender Blick ist – wie Balzac sagt – derjenige eines »gefallenen Erzengels«. Sein Auftreten vor Gericht ist ein Schauspiel luziferischer Empörung. Seine furchtbare Größe und Macht beruhen darauf, daß er die Bedingungen des Kampfes auf dem *champ de bataille* der Gesellschaft durchschaut hat wie kein zweiter, daß er ebenso brutal ist wie die Polizei, deren sich diese Gesellschaft bedient, und vor allem darauf, daß er das machtverleihende ökonomische Prinzip der Geldakkumulation selbst anwendet: Vautrin hortet die Einkünfte der Verbrecherzunft; er ist der *Bankier der Unterwelt*.

Jetzt sind wir gerüstet für die machiavellistische Lektion, die Vautrin dem Protagonisten am Schluß der *Illusions perdues* erteilt. Sie gipfelt in dem Rat, die Spielregeln der Gesellschaft zu übernehmen und ihr damit wesensgleich zu werden:

Est-ce vous qui faites les règles dans le jeu de l'ambition? Pourquoi vous ai-je dit de vous élever à la Société? ... C'est qu'aujourd'hui, jeune homme, la Société s'est insensiblement arrogé tant de droits sur les individus, que l'individu se trouve obligé de

¹⁴³ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, in: *La Comédie Humaine* (hrsg. P. G. Castex) op. cit., Bd. 7, S. 387.

combattre la Société. Il n'y a plus de lois, il n'y a que des mœurs, c'est-à-dire des simagrées, toujours la forme.¹⁴⁴

Und Vautrin schlägt Lucien einen Pakt vor:

Je vous ai pêché, je vous ai rendu la vie, et vous m'appartenez comme la créature est au créateur, comme, dans les contes de fées, l'Afrite est au génie, comme l'icoglan est au Sultan, comme le corps est à l'âme! Je vous maintiendrai, moi, d'une main puissante dans la voie du pouvoir, et je vous promets néanmoins une vie de plaisirs, d'honneurs, de fêtes continues... Jamais l'argent ne vous manquera... Vous brillerez, vous parerez, pendant que, courbé dans la boue des fondations, j'assurerai le brillant édifice de votre fortune. J'aime le pouvoir pour le pouvoir, moi! Je serai toujours heureux de vos jouissances qui me sont interdites. Enfin, le me ferai vous! ... Eh! bien, le jour où ce pacte d'homme à démon, d'enfant à diplomate, ne vous conviendra plus, vous pourrez toujours aller chercher un petit endroit, comme celui dont vous parliez, pour vous noyer: vous serez un peu plus ou un peu moins ce que vous êtes aujourd'hui, malheureux ou déshonoré...¹⁴⁵

Lucien willigt ein, Vautrins Kreatur zu sein. An seine Schwester Eve schreibt er:

Au lieu de me tuer, j'ai vendu ma vie. Je ne m'appartiens plus, je suis plus que le secrétaire d'un diplomate espagnol, je suis sa créature.¹⁴⁶

Es ist ein Teufelspakt, der hier geschlossen wird, ein »pacte d'homme à démon«. Nach dem Muster alter Teufelspakte. Vautrin ist der Mephisto der *Comédie Humaine* – durchaus in Analogie zu dem Mephisto Goethes! Aber wie hat sich der Inhalt des Themas verändert! Der wahre Mephisto versprach letzte Erkenntnis und Glück des Geistes. Vautrin verspricht Geld, Adelstitel, ein Leben voller Vergnügungen:

Je vous garantis qu'en moins de trois ans vous serez marquis de Rubempré, vous épouserez une des plus nobles filles du faubourg Saint-Germain, et vous vous assiez un jour sur les bancs de la patrie.¹⁴⁷

So haben sich der Teufel, sein Opfer und der Gegenstand des Vertrags gewandelt, gemäß dem Gesetz der veränderten Welt. Wieder stellen wir fest, wie die Ideale zu Illusionen degradiert sind, und wir gelangen nun nach den vorausgehenden Betrachtungen zur Erkenntnis dessen, was der Desillusionsroman bei Balzac ist. Die *Illusions perdues* sind der erste große neuzeitliche Desillusionsroman insofern, als die Desillusionierung, die erbarmungslose Zerstörung der idealen Lebensvorstellungen begabter junger Menschen, sich erstmals in der Literaturgeschichte weniger in einem Scheitern an anachronistisch gewordenen, erstarrten Ordnungsinstitutionen vollzieht als im Zusammenstoß mit der ganz gegenwärtigen, ja historisch gerade erst in der Entfaltung begriffenen Welt des Kapitalismus. Damit verdüstert

¹⁴⁴ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, op. cit., S. 702.

¹⁴⁵ Ebd., S. 703 f.

¹⁴⁶ Ebd., S. 724.

¹⁴⁷ Ebd., S. 703.

sich die Zukunft: Balzacs Werk wird seinen resignierten, pessimistischen Begleitton nicht mehr verlieren. Bei Flaubert wird der Horizont der Zukunft völlig verhängt und der Haß auf die bürgerliche Gesellschaft zu dem unauslöschlichen Lebensekel verdichtet sein, der bereits einen Colonel Chabert zur Aufgabe seines Ich führte.

»Splendeurs et misères des courtisanes«, idealtypische Darstellung des Monomanen

In *Splendeurs et misères des courtisanes*, 1839-47, dem dritten Teil der Trilogie, steht zwar die Figur Luciens weiterhin im Vordergrund, aber der Held ist nicht mehr er, sondern Vautrin. Lucien ist seine Marionette, von ihm aus dem Hintergrund geführt. Lucien hat aufgehört, Subjekt zu sein. Er hat, als er den Pakt mit Vautrin schloß, die Negation der Gesellschaft gewählt und sich damit doch zugleich dieser Gesellschaft unterworfen. Der Künstler, der soviel versprach, endet, indem er Vautrins Kreatur wird, als bloßer Automat, der in demselben Augenblick aufhört zu funktionieren, da er von seinem Meister getrennt ist. Am Ende von *Splendeurs et misères* begeht Lucien den Selbstmord, den er sich einst vorgenommen hat. Es ist dies, seit er den Pakt schloß, die erste Tat aus *eigenem* Willen. Die Wiedergewinnung der Autonomie kann jedoch nur noch das totale Scheitern bestätigen.

Am Anfang von *Splendeurs et misères des courtisanes* sehen wir Lucien freilich auf einem neuen Gipfel. Vautrin hat ihm die Hilfe Rastignacs und anderer gesichert. Die Damen der Gesellschaft bemühen sich um ihn. Um alle Ziele zu erreichen, soll Lucien sich nach dem Rezept Rastignacs verheiraten. Vautrin kürt für ihn eine passende Partie: die etwas unansehnliche Charlotte de Grandlieu. Deren Vater erwartet von seinem zukünftigen Schwiegersohn *etwas mehr* finanzielle Substanz, also greift Vautrin zu neuen Maßnahmen. Lucien hat schon seit längerer Zeit – die Handlung hat inzwischen mehrere Jahre übersprungen – ein inniges Liebesbündnis mit der schönen Esther Gobseck, die ihm zuliebe ihr einstiges Kurtisanehandwerk aufgegeben hatte. Diese Esther Gobseck ist die Großnichte des Wucherers Gobseck, der in der *Comédie Humaine* eine beträchtliche Rolle spielt. Sie ist achtzehn Jahre alt und bereits erfolgreiche Kurtisane, als Lucien sie kennenlernt. Vautrin steckt sie, um sie seines Schützlings würdig sein zu lassen, in ein christliches Pensionat. Die dortige Erziehung soll sie ihr Dirnendasein vergessen lassen. Die Taufe wird für sie ein tiefes Erlebnis. Aber Esther ahnt ein Unheil, ahnt ein Zu-Spät. Trotz ihrer Läuterung sagt sie voller Angst:

Je payerai tout cela quelque jour.¹⁴⁸

Das wird sie in der Tat in jedem Sinne tun.

Diese Esther Gobseck, in einschlägigen Kreisen La Torpille genannt – was im zoologischen Bereich »Zitterrochen« und in der militärischen Sprache »Seemine«,

¹⁴⁸ Honoré de Balzac, *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, in: *La Comédie Humaine* (hrsg. P. G. Castex), op. cit., Bd. 6, S. 462.

oder »Torpedo« bedeutet – benutzt Vautrin als Köder für den Bankier Nucingen, der sofort anspringt. Nucingen – ein Millionär – wird fürchterlich gerupft. Er muß schon 100000 Francs allein dafür springen lassen, daß er Esther überhaupt zu sehen kriegt. Esther macht mit aus Liebe zu Lucien, für dessen gesellschaftliche Karriere das Geld bestimmt ist. Sie hält den Bankier mit allen Künsten ihres Berufs so lange hin, bis er ihrer Ansicht nach ausreichend – ausreichend für das Fortkommen Luciens – geschröpft ist. An dem Tag, da sie dem Drängen Nucingens nachgeben muß, nimmt sie das Gift, das sie von Vautrins feiner Tante erhalten hat. Da gleichzeitig 700 000 Francs verschwunden sind, die Nucingen Esther noch ausgehändigt hatte, geraten Lucien und sein Freund Herrera, also Vautrin, in Mordverdacht. Es wird sehr brenzlich, als beide in Untersuchungshaft kommen. Vautrin ist jedoch für solche Fälle gerüstet: er besitzt Briefe, die für zahlreiche Spitzen der Gesellschaft höchst kompromittierend sind, und er ist fest überzeugt, daß der Generalstaatsanwalt es nicht auf Skandale ankommen läßt. Vautrin sendet Lucien einen »Kassiber«, der ihm Mut einflößen soll. Lucien aber geht dem Untersuchungsrichter in die Falle und gibt zu, daß sein Freund Herrera der König der Unterwelt ist.

Jetzt schaltet sich der Generalstaatsanwalt ein: Lucien soll freigelassen werden, aber er hat sich inzwischen in seiner Zelle erhängt. Das ist für Vautrin der größte Schlag, denn er hatte sich mit dem Geschick des jungen Mannes identifiziert. Damit Vautrin gerettet werden kann, müssen die verschwundenen 700 000 Francs herbeigeschafft werden. Die Pariser Verbrecherzunft schleppt sie auf Befehl ihres Chefs heran. Der Generalstaatsanwalt steht voller Bewunderung vor diesem gewaltigen Mann und schlägt ihm vor, das Amt eines Generals der Unterwelt mit dem des Chefs der Sicherheitspolizei zu vertauschen. Vautrin geht darauf ein, nachdem er sich zuvor noch einige Vorteile ausgehandelt hat.

Unverkennbar sind in den *Splendeurs et misères* die Elemente des Hintertreppenromans. Aber es ist doch ein echter Balzac. Und wieder spielt das Geld die Hauptrolle im Schicksalsprozeß der Personen. Es wird entscheidend für das ganze Geschehen; für die Verhaftung Luciens und Vautrins in unmittelbarer Weise. Und es ist die Ursache für den Tod Esthers. Diese Kurtisane, durch ihre Liebe zu Lucien zu geradezu engelhafter Reinheit geläutert, gibt sich den Tod, nachdem Vautrin sie gezwungen hat, sich an den Bankier Nucingen zu verkaufen.

Luciens physischer Tod durch Selbstmord als Folge dieses ganzen Geschehens und der Trennung von seinem Meister besiegelt nur seinen längst eingetretenen Tod als Dichter und als Individualität. Vautrin ist allein verwundbar in seiner Liebe zu Lucien, und es sieht einen Augenblick so aus, als gebe dessen Selbstmord auch ihm den Todesstoß. Aber erneut reckt er sich zu schrecklicher Größe auf und beendet den jahrelangen Titanenkampf mit den gerissenen Häuptern der Polizei als Sieger.

Vautrin ist der eigentliche Held von *Splendeurs et misères*, und es muß sich die Frage stellen – und sie ist schon oft gestellt worden –, ob seine überlebensgroße Figur ästhetisch zu rechtfertigen sei oder nicht; und es muß sich die weitere Frage stellen, wie es sich angesichts von so außergewöhnlichen Figuren und romanesken Ereignissen überhaupt mit dem Realismus Balzacs verhält. Kann man hier von Realismus sprechen? Wir haben es bei den Begebenheiten der Balzacschen

Romane – wenn wir sie mit dem normalen Leben vergleichen – oft mit »Unwahrscheinlichkeiten« zu tun. An unserer Einstellung zu diesen »Unwahrscheinlichkeiten« entscheidet sich die Frage nach dem Realismus Balzacs.

Hugo Friedrich hat in seinem von mir schon mehrfach genannten Buch *Drei Klassiker* mit vollem Recht gesagt, die Realität der französischen Realisten liege nicht im Alltäglichen, sondern

im Ganzen, nämlich in der Entschiedenheit, mit der sie die Gestalten ihrer Schöpfung in Übereinstimmung mit den Lebensbedingungen und Verhältnissen des damals gegenwärtigen gesellschaftlichen Lebens Frankreichs bringen. Das Schicksal und die Reaktionsweisen ihrer Gestalten sind konkretisiert zum Schicksal in den Reaktionsweisen der so und so gearteten Menschen des 19. Jahrhunderts.¹⁴⁹

Trifft dies – so müssen wir fragen – auch für die exzeptionellen Figuren im Werk Balzacs zu? Die Monomanen? Die Riesen im Bösen wie im Guten, vor allem im Bösen? Die Wirklichkeit der großen Realisten des 19. Jahrhunderts ist nicht schlechthin die Umwelt, das Äußere, Gegenständliche, dem sich der Mensch gegenüber sieht, sondern es ist die für jeden Menschen totale Wirklichkeit in *dem* Sinne, daß sich der Mensch mit seinem Selbstverständnis und der Sinnggebung seines eigenen Lebens zu dieser Wirklichkeit in einem permanenten Widerspruch befindet. Wir können auch sagen: die ganze, die totale Wirklichkeit ist diejenige, die sowohl das *Ideal* wie die *Realität* des Lebens *und ihr Verhältnis zueinander* umfaßt. Die aufgerissene Kluft aber zwischen beiden, aufgerissen zum Abgrund, vermögen im Roman eines Balzac nur noch überlebensgroße Figuren wirklich aufzufüllen. Wenn Balzac vom großen Verbrecher sagt, er repräsentiere den »Menschen im Kriegszustand mit der Gesellschaft« – »l'homme en guerre avec la société« –, so schließt diese Formel in prägnanter Weise das *dialektische Verhältnis* zwischen Individuum und gesellschaftlicher Wirklichkeit in der *Comédie Humaine* ein. Wir wollen diesem Sachverhalt noch einen Augenblick anhand der Gestalt Vautrins nachgehen. Viele Kritiker glauben den Umstand, daß der Verbrecherkönig seine Laufbahn als oberster Polizeichef beschließt, auf die lange Liste jener Requisiten des Schauer-, Schreckens- und Hintertreppenromans setzen zu müssen, mit welchen Balzac seinen eigenen Realismus auf Schritt und Tritt in allzu romanesker Weise verraten haben soll. Wie steht es damit im Falle Vautrin? Zunächst ist festzustellen, daß es zu Balzacs Lebzeiten tatsächlich geschehen ist, daß ein ehemaliger Galeerensträfling in Paris das höchste Amt in der Polizei bekleidete, François Vidocq. Nun war es schon immer, nach alter und immer noch gültiger aristotelischer Einsicht klar, daß ein aus dem Rahmen des Alltäglichen fallendes Ereignis noch nicht deshalb schon in die Dichtung eingehen darf, bloß weil es tatsächlich geschehen ist, sondern nur dann, wenn es im Sinnzusammenhang der literarischen Fiktion wahrscheinlich oder wenigstens möglich ist. Das hat auch Balzac ganz genau gewußt, und er hat sich darüber in eindeutiger Weise ausgesprochen.

¹⁴⁹ Hugo Friedrich, *Drei Klassiker des französischen Romans*, S. 23.

Als ein zeitgenössischer Kritiker, Hippolyte Castille, ihn wegen seiner gigantischen Figuren tadelte, gab Balzac zur Antwort:

Mais, monsieur, qu'est-ce que la vie? Un amas de petites circonstances, et les plus grandes personnes en sont les humbles sujettes. Tout est petit et mesquin dans le réel, tout s'agrandit dans les hautes sphères de l'*idéal*.¹⁵⁰

»Idéal« steht für die künstlerische Fiktion, für das Kunstschöne, das nur so, im Vergrößern, existieren kann. Und nach dem Hinweis auf seine Absicht, der Historiker seines Jahrhunderts zu sein, schreibt Balzac weiter:

Quand, pour obtenir un si grand résultat, on prendrait quelquefois une exception, où serait le tort? Croyez-vous que Lovelace existe? Il y a cinq cents dandys par génération qui sont, à eux tous, ce Satan moderne.¹⁵¹

Die großen, außergewöhnlichen, überlebensgroßen Gestalten der Fiktion sind also Zusammenfassungen, Synthesen, und auch wo ein solcher Ausnahmefall aus dem Leben übernommen ist – wie etwa im Falle Vautrins – hat er eben den Charakter der zusammenfassenden Wahrheit der Fiktion.

In dem Roman *Les paysans* hat Balzac sich noch deutlicher über dieses Problem ausgesprochen:

L'historien des mœurs obéit à des lois plus dures que celles qui régissent l'historien des faits, il doit rendre *tout probable*, même le vrai; tandis que, dans le domaine de l'histoire proprement dite, l'*impossible* est justifié par la raison qu'il est advenu.¹⁵²

Nach dieser Bestimmung, in der Balzac die berühmte Unterscheidung des Aristoteles von Geschichtsschreibung und Dichtung aufnimmt und modifiziert, können wir folgern: Die ästhetische Rechtfertigung Vautrins liegt auf gar keinen Fall darin, daß es in der Wirklichkeit ein Vorbild dafür gegeben hat, sondern einzig und allein darin, daß die Gestalt Vautrins eine Mehrzahl von Menschen seinesgleichen, von »hommes en guerre avec la société« zusammenfaßt, verdichtet zur handelnden Gestalt der Fabel, daß sie Typen individualisiert und somit von der Gesamtfiktion her »wahrscheinlich« gemacht ist. Wenn Balzac mit dem überraschenden Rollenwechsel Vautrins vom Verbrecherchef zum Polizeichef demonstriert, daß Polizei und Verbrecher sich hier wert sind, so gipfelt in diesem großartigen und gewagten epischen Kniff das Urteil, das der Autor für die von ihm dargestellte Gesellschaft bereithält. Wir kommen so zu der nur scheinbar paradoxen Feststellung, daß gerade in solchen außergewöhnlichen Gestaltungen in Wahrheit der Realismus Balzacs zu suchen ist.

Das gilt erst recht, wenn man mit Balzac unter Realismus die *konzentrische Analogie der Kunst zur Wirklichkeit* versteht und wenn die stilkritische und stilgeschichtliche Einordnung als »Realist« bei einem an »Unglaublichkeiten« so reichen Autor

¹⁵⁰ Zitiert in: J. H. Hunt, *Balzac's Comédie Humaine*, London 1959, S. 284.

¹⁵¹ Ebd., S. 284.

¹⁵² Honoré de Balzac, *Les Paysans*, in: *La Comédie Humaine* (hrsg. P. G. Castex), op. cit., Bd. 9, S.190.

nicht überhaupt jeden Sinn verlieren soll. Bei Realismus geht es also nicht nur um die *Richtigkeit* des Details, sondern um das *Wesen*. Die Wahrheit der Kunst beruht, wie Flaubert einmal sagen wird, auf Übertreibung. Und das gilt denn auch für einen Realismus, der Kunst sein will.

Wir verstehen jetzt besser, welche Bedeutung und welche Funktion der überlebensgroße Vautrin und Figuren seiner Art in der Gesellschaft der *Comédie Humaine* haben. Ebenso »unwahrscheinlich« im Sinne eines falsch verstandenen Realismus, und doch ebenso signifikant für das Wesen der dargestellten Wirklichkeit, ist die Rolle, die Balzac in seinem Werk den *Zufall* spielen läßt.

Zufall und Determination in der »Comédie Humaine«

Der 4. und letzte Teil von *Splendeurs et misères des courtisanes* trägt den Titel: *La dernière incarnation de Vautrin*. Hier schreibt Balzac mit Bezug auf den neugebackenen Polizeichef:

La nature sociale, à Paris surtout, comporte de tels hasards, des enchevêtrements de conjectures si capricieuses, que l'imagination des inventeurs est à tout moment dépassée.¹⁵³

Wir wissen aus dem *Avant-propos*, daß die *espèces humaines* sich von den »Arten« der übrigen Natur dadurch unterscheiden, daß Übergänge zwischen ihnen möglich sind und daß die menschliche Lebensgemeinschaft für Balzac »la nature plus la société« ist. In dieser Gesellschaft sind »Zufälle« möglich, die gegen jede »natürliche« Kausalität verstoßen, die aber eben zum Wesen dieser »nature plus la société« gehören und aus diesem Grunde Eingang in die »Histoire des mœurs«, in den Roman, finden müssen. Balzac weiß also durchaus, was er tut. Im *Avant-propos* schreibt er:

Le hasard est le plus grand romancier du monde: pour être fécond, il n'y a qu'à l'étudier.¹⁵⁴

Im Zufall erscheint das Wesentliche.

Sehen wir uns einen der auffälligsten Zufälle der *Comédie Humaine* an: Wir kennen ihn schon: Es ist das Zusammentreffen des Lucien de Rubempré mit Vautrin; ein Zufall, der noch ungleich mehr in die Augen springt als etwa die Begegnung Rastignacs und Vautrins im Hause der Mme Vauquer im *Père Goriot*, wo der Zufall des Zusammenwohnens in einer Pension die Ausgangskonstellation für die Handlung bereitstellt.

Wir wissen, daß Vautrin mit Lucien einen Teufelspakt abschließt, vergleichbar bei aller Verschiedenheit mit Goethes *Faust*. Der »Zufall«, der bei Goethe Faust dem Mephisto begegnen läßt, ist *kein* Zufall, da er bekanntlich eine zwischen dem Teu-

¹⁵³ Honoré de Balzac, *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, op. cit., S. 873.

¹⁵⁴ Honoré de Balzac, »Avant-propos à la Comédie Humaine«, op. cit., S. 11.

fel und dem lieben Gott vorher abgekartete Sache ist. Die Begegnung des Lucien de Rubempré mit *seinem* Mephisto Vautrin ist hingegen von Balzac absichtlich als *reiner* Zufall, als ein völlig kontingentes Geschehen konstruiert.

Keine Vorsehung, keine menschliche Planung und keine Kausalkette lenken den falschen Jesuiten Herrera auf *die* Straße zu *der* Zeit, da Lucien *dort* einem geeigneten Ort zur Ausführung seines Selbstmordplans zustrebt.

Warum hat Balzac diese Begegnung so konstruiert? Wir wollen die Antwort auf einem kleinen Umweg suchen. Wir erinnern uns, daß Lucien im kompositorischen Zentrum des Romans, in der Verdichtung eines einzigen Tags, das Wesen des Literatur-, Zeitungs- und Theaterbetriebs kennenlernt. Das Zusammentreffen der Umstände, die diese gedrängte Erfahrung ermöglichen, nennt Balzac eine »Segnung des Zufalls« – »une bénédiction du hasard«. An anderer Stelle heißt es, man könne den Zufall nicht in seinen Sold stellen – man habe ihn ebenso für sich wie gegen sich. Der Zufall ist also an sich wertindifferent, aber er stellt vor eine Wahl, vor eine Entscheidung. Luciens durch die Gunst des Zufalls in vierundzwanzig Stunden zusammengedrückte Erfahrung enthält zu gleicher Zeit die Chance für die richtige Entscheidung und die Verführung zur Falschen. Das gleiche gilt nun, unter veränderten Aspekten, auch für den Zufall der Begegnung mit Vautrin am Schluß der *Illusions perdues*. Luciens Leben ist bereits endgültig verpfuscht. Der Selbstmord wäre die männliche Beschließung des unwürdig gewordenen Daseins eines hochbegabten Schwächlings. Der Zufall eröffnet die Möglichkeit, weiterzuleben, aber als ein Mensch, der seinen Willen, der seine ganze Persönlichkeit an einen anderen abgetreten hat und nun aus Schwäche als ein in Wahrheit Gestorbener weiterlebt. Dieser absolute Autonomieverlust besiegelt in anderer, eindrucksvollere Weise das totale Scheitern der Protagonisten, als ein sogleich vollbrachter Selbstmord es getan hätte.

Und der Zufall, der diese Entscheidung bereitstellt, ermöglichte es Balzac zugleich, mit der Gestalt Vautrins eine neue Tiefendimension in den Roman einzuführen.

Weil der Zufall an sich indifferent ist, kann der Romancier in souveräner Manier über ihn verfügen. Diese Verfügung aber darf nicht schlechthin willkürlich sein, wenn der Zufall ästhetisch gerechtfertigt sein soll, das heißt wenn er vom Kontext der Fabel her von einem an sich »unwahrscheinlichen« in einen »wahrscheinlichen« verwandelt sein soll.

Die Zufälle werden im modernen Roman nicht mehr durch eine fürsorgliche Vorsehung oder eine höhere Bestimmung von der Art, wie sie hinter der ritterlichen Aventure des Mittelalters am Werk ist gelenkt, sondern durch den Autor. Eines aber, und zwar etwas Grundlegendes, hat sich *nicht* geändert: so wie im früheren Roman bis zurück ins Mittelalter bringt der Zufall in der großen epischen Literatur eine *hintergründige Determiniertheit* zum Ausdruck. Er ist eine Erscheinungsform des *Notwendigen*, ist an das Wesen, an die allgemeine Gesetzmäßigkeit der dargestellten Welt gebunden. Das ist seine ästhetische *conditio sine qua non*. Aber diese Notwendigkeit ist im neueren Roman nicht mehr ein a priori schon sinnvolles Weltgeschehen mit Harmoniegeheimnis, sondern diese Notwendigkeit ist jetzt die Kontingenz eines gleichgültigen, kalten Geschehnisverlaufs, der sich über den Wunsch des Einzelnen hinwegsetzt, der sich nicht mehr an die Sinnfrage des Individuums kehrt. Es ist ein Schicksalsverlauf, dessen Gesetz undurchschaubar ge-

worden ist und keinem prädestinatorischen Ratschluß mehr zugemutet werden kann. Der so verstandene Zufall wird besonders für Balzacs Werk und für die Welt der *Comédie Humaine* konstitutiv.

Er bringt in ganz spezifischer Weise die bewußt gewordene Disjunktion von Idee und Wirklichkeit zum Ausdruck, weil er die Möglichkeit von deren Versöhnung oder Harmonisierung jetzt einer ganz und gar fragwürdigen Gunst der Kontingenz, eben dem schlechthinnigen Zufall, überläßt.

Im Zufall hat Balzac ein *Prinzip* der vorgefundenen und darzustellenden geschichtlichen Wirklichkeit entdeckt. Seine »Unwahrscheinlichkeit« ist in vielen Fällen – nicht immer, das ist in jedem Einzelfall nachzuprüfen – im ästhetischen Sinne genauso »wahrscheinlich« wie es Gestalten von der Art Vautrin-Collins sind. Der Zufall, in seiner ganzen funktionalen und strukturellen Bedeutung ist eines der Grundelemente, auf denen Balzac seine künstlerische Analogie zur Wirklichkeit aufbaut. Die materielle Fülle der geschichtlich-sozialen Wirklichkeit vermochte auch ein Balzac nicht zu reproduzieren. Nicht zuletzt mit Hilfe des dem Wesen dieser Wirklichkeit selbst entnommenen Zufalls und der das Typische in Individuen konzentrierenden Riesenfiguren wurde die *Comédie Humaine* zur adäquaten Fiktion, durch welche jene geschichtliche Wirklichkeit ihr Wesen offenbarte. Die vermeintlichen »Unwahrscheinlichkeiten« sind die tragenden Elemente, weil in ihnen die Grundlinien des Wesens dieser Wirklichkeit konvergieren. So haben wir – glaube ich – den Realismus Balzacs zu verstehen.

Der Sozialroman bei Sue und Sand

Balzac steht der Nachwelt als die überragende Gestalt unter den Romanciers der ersten Jahrhunderthälfte vor Augen. Wir kennen nun die Gründe und die Eigenschaften, die ihm diesen Platz sichern. Auch die Zeitgenossen lasen ihn viel, aber sie lasen ihn nicht so begierig wie einen anderen Autor, nach dem lange Zeit kein Hahn mehr krächte und der doch für die Literaturgeschichte nicht ohne Interesse ist. Das ist *Eugène Sue*, 1804-1857. Sue war ein Mann, der tagtäglich unverdrossen das Feuilleton einer Zeitung mit Fortsetzungen fütterte, bis dann schließlich zehnbändige Romane herauskamen. Sue war Schiffsarzt gewesen, bevor er sein robustes schriftstellerisches Talent entdeckte. Er war alles andere als ein Künstler, aber er wurde zum meistgelesenen Romanschriftsteller seiner Zeit, weil er eine nie versiegende Phantasie besaß und sich als Feuilletonromancier zu einem perfekten Techniker der Spannungserzeugung entwickelte. Er begann mit Seeromanen und aufregenden Kolportagegeschichten, die er alsbald mit einem sentimentalischen sozialen Pathos anreicherte. Es ist ihm sicherlich ernst damit gewesen, aber die gute Absicht verbürgt noch kein künstlerisches Gelingen. Seine beiden bekanntesten Romane, der zehnbändige *Les Mystères de Paris*, 1842-43, und der ebenso umfängliche *Le Juif errant*, 1844-45, sind romaneske Streifzüge durch sämtliche Bereiche sozialer Mißstände und Elendsquartiere. Das Proletariat tritt hier erstmals in massiver Gestalt in die Literatur ein, freilich ausgerechnet im Vehikel des sentimentalisch-kitschigen Fortsetzungsromans, der vom Publikum als romantische Dessertkost genossen wurde. Sue hat die romantische Figur des Outlaw um einige attraktive Varianten bereichert. Der edle Räuber wird ergänzt durch den edlen Zuhälter u. a. dieser Art. In den *Mystères de Paris* bewegt sich mitten durch den Sumpf von Elend und Verbrechen die Lichtgestalt des Fürsten Rodolphe, der ein ebenso guter Boxer wie Fechter ist, der überall Wohltaten erweist, Untaten rächt, Unschuldige und Verführte rettet; eine Verkörperung des mittelalterlichen Ritterideals im proletarischen Elend. Man kann sich vorstellen, daß eine solche Dauerbegegnung von Verkommenheit und Seelengröße von einer breiten Leserschicht goutiert wurde. Das Elend und die Unterwelt wurden zur exotischen Attraktion. Künstlerisch blieb solche Schriftstellerei unergiebig. Wenige gelungene Seiten stehen neben allzu vielem Kitschig-Primitiven. Die Literaturgeschichtsschreibung kümmert sich begreiflicherweise nur wenig um diesen Autor, aber lohnend wäre es doch zu untersuchen, welche Wirkung Sues Romane außer auf Victor Hugos *Misérables* sonst noch, etwa auf Zola, ausgeübt haben.

Wer unter den Zeitgenossen das sozial-humanitäre Pathos Sues ernstnahm und geneigt war, ihm den Publikumserfolg und eine positive Auswirkung auf die Plusseite zu buchen, dem mußte Sue als ein herausragender und bedeutender Schriftsteller erscheinen. So erging es jedenfalls

George Sand, 1804-76,

deren ästhetische Theorie nicht die des Realismus, sondern die des Idealismus war. George Sand wollte den Menschen nicht darstellen, wie er ist, sondern wie er nach ihrer Ansicht sein sollte.

So schrieb sie 1851. Von diesem Gesichtspunkt her ist es verständlich, daß sie das Werk Eugène Sues in gewisser Hinsicht höher schätzte als dasjenige Balzacs. George Sand war romantische und idealistische Sozialistin, und sie schätzte Sue, weil dessen Werk eine soziale Zuversicht predigt, während Balzacs Romane ihr als kalte, pessimistische Enthüllungen einer für unverbesserlich gehaltenen schlechten Welt erschienen. Es ist überflüssig zu erklären, warum dieses Urteil nicht stichhaltig ist. Aber es wirft ein bezeichnendes Licht auf George Sand selbst, die als geistige Tochter Rousseaus ihr ganzes Leben lang überzeugt war, der Mensch sei gut, seine Gefühle seien Kostbarkeiten und die Leidenschaft sei heilig.

George Sand wurde 1804 geboren. Väterlicherseits stammte sie von dem Marschall Moritz von Sachsen ab, der ihr Urgroßvater war. Ihre Mutter war eine Modistin. Ihren Mädchennamen Aurore Dupin vertauschte sie mit dem Schriftstellernamen George Sand, nachdem sie sich für einige Zeit mit dem Romancier Jules Sandeau zu gemeinsamer literarischer Arbeit zusammengetan hatte.

Achtzehnjährig heiratete sie den Baron Dudevant. Von dieser Ehe, der zwei Kinder entstammen, hatte sie bald die Nase voll. George Sand hatte andere Vorstellungen von der Würde der Frau als diejenigen, die ihr in dieser Ehe aufgedrängt werden sollten. Wie Mme de Staël, so war auch George Sand eine große Liebende. Die stürmischen Amouren mit Musset und Chopin waren nicht die einzigen. Ihr Werk ist zum großen Teil konfessionhaft. Sie hat alle ihre Liebeserlebnisse in Romane umgedichtet, und da sie viele solcher Erlebnisse hatte, wurde ihr Gesamtwerk auch recht umfangreich. Insgesamt sind es circa hundert Bände. Nach ihrer Scheidung von Dudevant führte sie ein sehr bewegtes Bohèmeleben. Die Männerkleider, in denen sie herumlief, waren wie die Uniform einer weiblichen Ein-Mann-Partei, die für die Emanzipation der Frau und deren Recht auf Liebe kämpfte. George Sand praktizierte in diesen Jahren ihr Emanzipationsprogramm sehr intensiv in Gestalt der freien Liebe – und blieb dabei eine prächtige, bewundernswerte Frau. Sie hat das Recht auf *echte* Leidenschaft immer vertreten und hat es im Grunde nie *übertreten*.

George Sands Romane, vor allem die bekenntnishaften Werke ihrer ersten Epoche, vertreten – ähnlich denjenigen Mme de Staëls – dieses Recht der Frau auf Leidenschaft und Liebeserfüllung. Im Sinne ihrer bereits erwähnten idealistischen Ästhetik glaubte sie, die Literatur müsse aus der Not des wirklichen Lebens herausführen, müsse dieses Leben mit dem Blick auf eine schönere Zukunft verklären.

An Balzac, der ihr Werk wie auch ihre Person hochschätzte, schrieb sie, er verfasse die menschliche Komödie, sie habe die menschliche Ekloge dichten wollen.

Der Idealzustand, die erfüllte menschliche Sehnsucht, ist für George Sand literarisch verkörpert in der Idylle, vornehmlich der Liebesidylle in wenig gestörter Natur, in der eine ganze Reihe ihrer Romane einen harmonisch-glücklichen Abschluß findet. Die rousseauische Inspiration ist hier unverkennbar. In romantisch-rousseauischer Abkehr von der städtischen Gesellschaft wendet sie sich immer mehr dem Land als dem Refugium echter Gefühle zu. Die Trias ihrer bekanntesten

Bücher, *La Petite Fadette*, 1848, *La Mare au diable*, 1846, und *François le champi*, 1850, der zumindestens als Lieblingslektüre des Helden von Prousts *A la recherche du temps perdu*, 1913-27, vor dem Vergessen gerettet werden wird, diese Romane sind Idealisierungen des Landlebens, in denen die gereifte Kunst der Beschreibung und der Psychologie nicht mehr von der oft phrasenhaft-sentimentalischen Deklamation ihrer früheren Werke erstickt werden.

Der zweite, mittlere Abschnitt im Schaffen der George Sand ist durch die um 1840 erfolgte enge Berührung mit den sozialistischen Lehren geprägt. Die Sorge um die Emanzipation der Frau weitet sich aus zur Sorge um das Mündigwerden aller bisher Unterdrückten. George Sand konzipiert sogar eine Art von sozialistischem System in ihren Romanen. Sie wäre indessen nicht George Sand, wenn sie nicht in der Liebe die wichtigste Kraft zur Verbesserung der menschlichen Gesellschaft sehen würde. Sie sucht letztlich die Lösung aller sozialen Probleme in einer Aktualisierung der Liebe. Man mag diesen unrealistischen Sozialismus des Gefühls für kindlich halten – er macht doch dem Menschen und der Frau George Sand größte Ehre. In die Revolution von 1848 griff sie mit öffentlichen Proklamationen ein. Nach dem Scheitern verwandte sie sich bei Louis Napoléon wirkungsvoll für ihre revolutionären Freunde. Der mütterliche Charakter dieser Frau, den ein Musset völlig verkannte, hat in der langen Altersfreundschaft zu Flaubert eine letzte und vielleicht schönste Erfüllung gefunden.

Théophile Gautier und die Entstehung des »l'art pour l'art«

Théophile Gautier, der 1811 im südfranzösischen Tarbes geboren wurde und 1872 starb, war zwischen 1830 und 1840 der glühendste Parteigänger der romantischen Schule, betonter Bohémien und Bürgerschreck, der mit seiner legendär gewordenen roten Weste in der »Bataille d'Hernani« als eine Art Stoßtruppführer figurierte. Gautier war ein sehr vielseitiger Mann, ein begabter Romancier und Verskünstler und ein scharfer Kritiker. Er hat eine große Anzahl von Romanen, Gedichten, Theaterstücken, Ballettentwürfen, Reiseberichten und kritischen Schriften hinterlassen. Gautier hat in nie verminderter Anteilnahme die geistige Entwicklung seiner Zeit verfolgt und eine führende Rolle bei den literarischen Gruppenbildungen gespielt. Zuerst begeisterter Anhänger des Zirkels um Victor Hugo, reagierte er nach 1840 scharf gegen die unter der Herrschaft der Bourgeoise offiziell blühende Theorie des *juste milieu* und des *bon sens* und bildete zusammen mit Gérard de Nerval (1808-55) und Arsène Houssaye (1815-96) den Kern der »école fantaisiste«, die sich die *reine Kunst*, die *beauté pure* als Idealziel setzte. Ihr Sprachrohr war die Zeitschrift *L'Artiste*.

Nach jeder gescheiterten Revolution reagierte Gautier mit einer Fluchtbewegung vor dem politischen Geschehen. Enttäuscht von einem literarischen Militarismus und vom politischen Engagement der Romantiker, das nur zu Niederlagen führte, und resigniert angesichts einer Fortschrittsidee, die nichts verwirklichte, konzipierte er die Theorie von der Autonomie der Kunst. Ziel der Kunst ist allein die reine Schönheit, frei von jedem Zweck.

Gautier ist der erste und wirksamste Verfechter einer Literaturtheorie, deren Stichwort der Philosoph Victor Cousin im Jahre 1836 gab: *L'art pour l'art*. Gautier war ein Heide. Und er hat seinen paganistischen Schönheitskult und sein paganistisches Weltbild viele Male bekundet. Eine idealistische Literaturgeschichtsschreibung kann daher auf den Gedanken kommen, Gautiers Kunsttheorie sei allein seiner persönlichen Veranlagung zu verdanken. Für unsere vorhin angedeutete Auffassung, daß es die enttäuschende geschichtliche Entwicklung war, die jene Kunsttheorie auslöste, gibt es schon in deren frühester Manifestation ein Indiz. Gautier hat bereits 1832, also vor Victor Cousins Prägung des Worts *L'art pour l'art* und zwei Jahre nach der Juli-Revolution seine Theorie dargelegt, und zwar im Vorwort zu seiner Versdichtung *Albertus ou l'Âme et le Péché*. Die revelatorische Formel, die er seiner Doktrin hier gibt, lautet:

Consolation par les arts.

Zwei Jahre später, 1834, schreibt er das Vorwort zu seinem Roman *Mlle de Maupin*. Dieser Roman wird ein Skandalerfolg wegen der darin vertretenen heidnischen Lebensauffassung und wegen seiner unverhüllten, aber keineswegs lüsternen Sinnlichkeit. Ein junges Mädchen beschließt hier, seine Lebenserfahrungen in Männerkleidern zu sammeln und krönt diesen durch manche delikate Situation führenden Erfahrungsweg mit einem Maler und Dichter, dessen erotische Aventuren

recht freizügig dargestellt werden, nachdem sie eine kleine lesbische Veranstaltung haben vorausgehen lassen.

Aber nicht nur dieser Inhalt ließ den Roman zum Gegenstand interessierten Meinungsstreits werden, sondern ebenso das Vorwort, in dem Théophile Gautier seine Theorie des *l'art pour l'art* in Gestalt einer massiven Polemik gegen jene Kritiker darlegte, die jedes Buch nach seiner moralischen oder politischen Nützlichkeit beurteilen. Nicht die Bücher beeinflussen die Sitten, sondern die Sitten wirken ein auf die Bücher:

Les livres suivent les mœurs et les mœurs ne suivent pas les livres ... les livres sont les fruits des mœurs.¹⁵⁵

Wie will man dann von der Literatur moralische Nützlichkeit verlangen? Die Kunst ist grundsätzlich zweckfrei. Nichts, was reine Schönheit ist, ist für das alltägliche Leben notwendig:

Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la Vie.¹⁵⁶

Und dann heißt es drastisch:

Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines.

Moi, n'en déplaise à ces messieurs, je suis de ceux pour qui le superflu est le nécessaire ...¹⁵⁷

In provokativer Form wird hier der Scheidungsvertrag zwischen Kunst und Leben entworfen in der Absicht, die Reinheit und Schönheit der Kunst fürderhin nicht mehr vom häßlichen Leben beschmutzen zu lassen.

Erstmals ist hier der sich schon lange, vor allem in der Innerlichkeit der Romantik ankündigende Bruch mit der Jahrhunderte alten Tradition der gesellschaftlichen Verbindlichkeit und Gebundenheit der Kunst in radikaler Form vollzogen. Nicht zufällig zieht sich in diesen Jahren Alfred de Vigny in seine *tour d'ivoire* zurück. Die Trennung zwischen dem idealen Reich der Kunst und der jetzt als unkorrigierbar ins Bewußtsein gerückten schlechten Wirklichkeit ist vollzogen. Es ist dies ein für die moderne Literaturgeschichte höchst bedeutsamer Vorgang. Die Revolution von 1848 weckt noch einmal alle Hoffnungen, die 1830 so grausam enttäuscht worden waren. Und diesmal scheint die Desillusion endgültig. In der Zeit, da das Juni-Massaker und der Staatsstreich Napoleons III. den Auftrieb der Februar-Revolution abwürgen, schreibt Gautier seine Gedichtsammlung *Emaux et Camées*, 1852, als Verwirklichung und Besiegelung der Theorie des *l'art pour l'art*. In dieser Sammlung steht das Gedicht, das die Parnassier zu ihrem Programm erheben werden, betitelt: *L'art*.

¹⁵⁵ Théophile Gautier, *Œuvres*, Paris, Pléiade, 1966, S. 19.

¹⁵⁶ Ebd., S. 23.

¹⁵⁷ Ebd., S. 23.

Wieder bestätigt sich die Jahrhundertmitte als Wendepunkt. In diesen Jahren, in denen die Theorie des *l'art pour l'art* zum Durchbruch gelangt, wird Théophile Gautier mit *seiner* Kunstkonzeption eine Zeitlang zum eingestandenen Vorbild für Théodore de Banville (1823-91) und andere, aber auch für Baudelaire, dessen Anfänge bekanntlich parnassisch sind.

Kunst um der Kunst willen, ja eine Art von Kunstreligion, wird auch zu einem Impuls im Schaffen von Gustave Flaubert.

Gustave Flaubert

Gustave Flaubert, Biographie und literarische Freundschaften

Flauberts Leben umfaßt die Jahre 1821 bis 1880. Als er die Schule verließ, war die Sache der Romantik durch die *Hernani*-Aufführung längst gewonnen. Als er dreißig Jahre alt war und sich auf seiner Orientreise gerade in Konstantinopel befand, erreichte ihn die Nachricht vom Tod Balzacs, dessen Erbe er antreten sollte. Als Flaubert 1880 starb, hatte Zola bereits einen großen Teil seiner Rougon-Macquart-Serie veröffentlicht, das heißt der Naturalismus war auf seinem Höhepunkt, das zweite Kaiserreich längst wieder zusammengebrochen.

Flaubert war ein frühreifer und sensibler Knabe. In frühester Jugend schon begeisterte er sich für die Literatur, und es wäre ein Wunder gewesen, wenn seine Jünglingsjahre nicht unter dem Einfluß gestanden hätten, dem alle seine Altersgenossen unterlagen, dem der Romantik. Byron und Chateaubriand hießen die Götter dieser Generation.

Das Milieu freilich, in das Flaubert am 12. Dezember 1821 in Rouen hineingeboren wurde, war nicht sehr romantisch, sondern eher dazu angetan, ihn jetzt schon für die spätere erbarmungslose Analyse vorzubereiten. Sein Vater war Chirurg und Chefarzt im Krankenhaus von Rouen. Sein Vater war Nachkomme mehrerer Ärzte aus der Champagne. Die Mutter, ebenfalls Arzttochter, stammte aus einer normannischen Familie von Seefahrern und Beamten. Arzt wurde auch Flauberts älterer Bruder, mit dem Flaubert jedoch – im Gegensatz zu der Schwester Caroline – nie ein vertrautes Verhältnis hatte. Flaubert fühlte sich selbst als ein Normanne, und er konnte in seinen jüngeren Jahren sogar als ein männlich-schöner Vertreter des normannischen Typus gelten.

Flaubert wuchs im Krankenhaus von Rouen auf, und die Eindrücke dieser Atmosphäre wurden auf viele Jahre hinaus romantisch mitgetönt. Leben und Tod lagen hier zu nahe beieinander und förderten einen angeborenen Pessimismus. 1846 schreibt er in Erinnerung daran an seine Freundin Louise Colet:

sans cesse l'antithèse se dresse devant mes yeux. Je n'ai jamais vu un enfant sans penser qu'il deviendrait vieillard, ni un berceau sans songer à une tombe. La contemplation d'une femme nue me fait rêver à son squelette.¹⁵⁸

Als Schüler des Gymnasiums von Rouen erfuhr er im Kreis von gleichgesinnten Kameraden die verführerische Macht des romantischen Lebensgefühls. Wie sein enger, schwärmerisch veranlagter Freund Alfred Le Poittevin, dem Flaubert innig zugetan war so wie auch dessen Schwester Laure, die die Mutter Maupassants werden sollte, so konnte sich Flaubert in jenen Jahren nicht genug tun in Welt-

¹⁵⁸ Gustave Flaubert, *Correspondance*, Ausg. Conard, Bd. 1, Paris 1926, S. 221.

schmerz und Todessehnsucht. In seinen späteren Briefen berichtet er davon, wie er und seine Kameraden zwischen »Wahnsinn und Selbstmord« schwankten:

Nous tournions entre la folie et le suicide. Il y en a qui se sont tués, d'autres qui sont morts dans leur lit, un qui s'est étranglé avec sa cravate, plusieurs qui se sont fait crever de débauche pour chasser l'ennui. C'était beau!¹⁵⁹

Flaubert wurde von dieser Krankheit gründlich angesteckt. Als Schüler noch, der es bereits mit kleinen Erzählungen und Theaterstücken versucht hatte, begann er fünfzehnjährig mit der Niederschrift seiner *Mémoires d'un fou*.

Mit einundzwanzig Jahren schrieb er die Erzählung *Novembre*. Beide Schriften sind hochinteressante autobiographische Arbeiten, lyrisch-romantische Ergüsse und Konfessionen, enthusiastische Selbstaussagen, in denen das Ich an seiner eigenen Exaltation zugrunde zu gehen droht. Die Grundstimmung drückt ein Satz aus *Novembre* aus. Dort heißt es einmal:

et écrasé sous le poids de mon cœur et de mon orgueil, je tombais anéanti dans un abîme de douleurs, le sang me fouettait la figure, mes artères m'étourdissaient, ma poitrine semblait rompre, je ne voyais plus rien, je ne sentais plus rien, j'étais ivre, j'étais fou,...¹⁶⁰

Flaubert erkannte jedoch die tödliche Gefahr, die das Sich-verlieren im Welt-schmerz in sich barg. Er konnte nicht mehr wie René oder Werther noch in der Nähe des Todes einen Trost aus dem Bewußtsein tragischen Auserwähltseins empfangen. Den ersten Schritt der Gesundung bezeichnet ein Abschnitt, den er der *Ich*-Erzählung *Novembre* anhängt, jetzt aber in der *Er*-Form. Noch ist der Tod des Helden der Erzählung obligatorisch, aber nicht mehr rein romantisch. Das jetzt zum »Er« gewordene »Ich« stirbt an der Auszehrung seiner resignierenden Gefühle, aber nicht durch Selbstmord, zu dem es nicht mehr fähig ist. Mit dem Aufgeben des Erzähler-Ich vollzieht Flaubert den ersten Schritt, der ihn aus dem Bereich der romantischen Idolatrie wegführt. Ein neues Verständnis der Kunst ist das Resultat dieser Selbstbefreiung: der Begriff der Kunst als heroisches Objektivieren des verachteten Lebens, als Objektivieren durch das beherrschte Wort; die Kunst als einzige Möglichkeit zur Bewältigung der Wirklichkeit. Es ist freilich noch ein weiter und schwerer Weg bis zur Realisierung dieser neuen Konzeption. Flaubert sollte Jura studieren. Widerwillig setzt er sich in Paris in die Hörsäle. Da unterbricht 1843 eine Nervenkrankheit das Studium. Es scheint, als sei diese Krankheit, die seinen Vater veranlaßt, den Sohn wieder nach Hause zu holen, heilsam gewesen, als hätte sie wie ein Gegengift gegen die romantische Jugendkrankheit gewirkt. Jedenfalls schreibt Flaubert viele Jahre später, 1863:

¹⁵⁹ Ebd., Bd. 2, S. 327 (A la mère, Nov. 1851).

¹⁶⁰ Gustave Flaubert, *Novembre*, in: *Œuvres de jeunesse inédites*, Ausg. Conard, Paris, 1910, Bd. 2, S. 179.

ma maladie de nerfs m'a bien fait; elle a reporté tout cela sur l'élément physique et m'a laissé la tête plus froide, ...¹⁶¹

1844 kauft sein Vater in Croisset am rechten Seine-Ufer, eine Meile von Rouen entfernt, ein Landgut. Flaubert siedelt dorthin über, und er wird dort sein ganzes weiteres Leben verbringen in Arbeitstagen von meistens vierzehn bis sechszehn Stunden. Die Legende, die sich so gern an den *genius loci* heftet, will, daß in diesem Haus ein Jahrhundert vorher der Abbé Prévost seine *Manon Lescaut* geschrieben hat.

Die Krankheit und die von ihr erzwungene abgeschiedene und streng geregelte Lebensführung fördern den Klärungsprozeß und bewirken die endgültige Abkehr von der Romantik. 1846 schreibt er an die Schriftstellerin Louise Colet, die in diesen Jahren seine Freundin und Geliebte ist, über sich selbst:

Celui qui vit maintenant et qui est moi ne fait que contempler l'autre, qui est mort...
Ma vie active, passionnée, émue, pleine de soubresauts opposés et de sensations multiples, a fini à vingt-deux ans.¹⁶²

Von wenigen Reisen und Besuchen in Paris abgesehen, führt Flaubert in Croisset ein Eremitendasein, nach dem Tod von Vater und Schwester zusammen mit seiner Mutter und seiner Nichte. Er kommt sich vor wie der »letzte Kirchenvater« und unterzeichnet seine Briefe gern mit der Formel:

R. P. Cruchard, supérieur des Barnabites, directeur des Dames de la Désillusion.

Sein angeborener Pessimismus vertieft sich immer mehr, zugleich aber wächst damit sein Wille zur Abkehr von der romantischen Selbstaussage und zur Hinwendung zu einer objektiven, unpersönlichen Darstellung. 1843 hatte er bereits die erste *Éducation sentimentale* begonnen. In diesem Buch ist der Held, ein schwärmerisch veranlagter junger Mann, der an der Banalität des Lebens scheitert, mit einem Freund kontrastiert, der sich zum Erfolg durchkämpft. In der Antithese dieser beiden Gestalten hat Flaubert eine selber intensiv erlebte Auseinandersetzung von zwei Kräften konkretisiert, die für ihn zugleich eine künstlerische Alternative darstellen: die Auseinandersetzung zwischen Gefühl und Intellekt, Konfession und reflektierter, bewältigter Erfahrung, Phantasie und beobachteter Wirklichkeit. Es ist zugleich die Entscheidung zwischen Romantik und Realismus. Das Ziel Flauberts ist, obwohl noch nicht präzise formuliert, bereits in der ersten *Éducation* deutlich. Dort heißt es:

quiconque est engagé dans l'action n'en voit pas l'ensemble, le joueur ne sent pas la poésie du jeu qui est en lui, ni le débauché la grandeur de la débauche, ni l'amant le lyrisme de l'amour, ni le religieux peut-être la juste grandeur de la religion.¹⁶³

¹⁶¹ Gustave Flaubert, *Correspondance*, op. cit., Bd. 3, 5.146.

¹⁶² Ebd., Bd. 1, S. 177.

¹⁶³ Gustave Flaubert, *Éducation sentimentale*, in: *Œuvres de jeunesse*, op. cit., Bd. 1, S. 245.

Als Mittel zur wirklichen Erkenntnis bietet sich also die Distanz an, die Objektivität ermöglicht. Für Flaubert wird diese Frage zum Problem des Stils. Die erste *Éducation* bringt freilich noch keine Verwirklichung dieser Einsicht. Flaubert schreibt selbst darüber an Louise Colet (16. Januar 1852):

Les causes sont montrées, les résultats aussi; mais l'enchaînement de la cause à l'effet ne l'est point. Voilà le vice du livre, et comment il ment à son titre.¹⁶⁴

Und dann heißt es im gleichen Brief verzweifelt:

*Je sais comment il faut faire! Oh! mon Dieu, si j'écrivais le style dont j'ai l'idée, quel écrivain je serais.*¹⁶⁵

1849 beendet Flaubert seine erste *Tentation de Saint Antoine*. Es wird eine bittere Enttäuschung, die ihm seine besten Freunde bereiten: der Romanschriftsteller Maxime du Camp (1822-94), mit dem er sich später verfeindet, und der Dichter Louis Bouilhet (1822-69), der gleich Flaubert das Studium zugunsten der Literatur an den Nagel gehängt hat und mit dem Flaubert eine lebenslängliche enge Freundschaft verbindet. Diesen beiden liest Flaubert zweiunddreißig Stunden lang die erste *Tentation* vor. Ihr Urteil lautet: Ins Feuer werfen und nie wieder davon reden.

Im gleichen Jahre noch begibt sich Flaubert zusammen mit Maxime du Camp auf eine große Orientreise, die ihn nach Ägypten, Palästina, Syrien, die Türkei, Griechenland und Italien führt. Während dieser Reise, die eine Reise in die Antike war, reifte seltsamerweise der Entschluß, einen Roman zu schreiben, der die Heimat, speziell die Normandie zum Schauplatz haben sollte. Nach dem erwähnten niederschmetternden Urteilsspruch über die erste *Tentation de Saint Antoine* hatte Louis Bouilhet Flaubert geraten, einen Roman zu schreiben, der die »Affäre Delamare« zum Thema hätte. Diese »Affäre Delamare« war ein damals viel Aufsehen erregender Fall von Ehebruch und Selbstmord einer Frau, Delphine Delamare. Nachdem Flaubert 1851 von seiner Reise zurück war, begann er die *Madame Bovary*, ausgehend von dem genannten *fait divers*. Nach fünfundfünfzig Monaten einer qualvollen Arbeit hatte er den Roman beendet, mit dem er sein ästhetisches Ideal verwirklichte. Das Ergebnis waren ein beachtlicher Publikumserfolg – und ein Prozeß wegen Gefährdung der Moral.

Flaubert legt in seiner sich über rund fünfzig Jahre erstreckenden Korrespondenz unablässig Rechenschaft über sich selbst und über sein Schreiben ab. Die Korrespondenzpartner sind neben den engen persönlichen Freunden Victor Hugo, Théophile Gautier, Sainte-Beuve, Renan, die Brüder Goncourt, Maupassant, Zola. Flauberts Dasein ist arm an äußerer und reich an innerer Bewegtheit. Er schreibt selbst darüber

Je mène une vie âpre, déserte de toute joie extérieure et où je n'ai rien pour me soutenir qu'une espèce de rage permanente qui pleure quelquefois d'impuissance, mais

¹⁶⁴ Gustave Flaubert, *Correspondance*, Bd. 2, in: *Œuvres complètes*, Bd. XIII, Paris 1974, S. 158.

¹⁶⁵ Ebd., S. 158.

qui est continuelle. J'aime mon travail d'un amour frénétique et pervers, comme un ascète le cilice qui lui gratte le ventre ... Je me hais et je m'accuse de cette démente d'orgueil qui me fait haïr après la chimère. Un quart d'heure après, tout est changé, le cœur me bat de joie.¹⁶⁶

Dann wieder fast exaltierte Stimmungen, in denen Verzückungen und Zweifel sich ablösen, um doch immer wieder in ein Hohelied der Kunst einzumünden. So schreibt er an Louise Colet:

J'ai entrevu quelquefois (dans mes grands jours de soleil) la lueur d'un enthousiasme qui faisait frissonner ma peau du talon à la racine des cheveux, un état de l'âme si supérieur à la vie, pour qui la gloire ne serait rien, et le bonheur même inutile... J'ai parfois de grands ennuis, de grands vides, des doutes qui me ricanent à la figure au milieu de mes satisfactions les plus naïves. Eh bien! je n'échangerais tout cela pour rien, parce qu'il me semble en ma conscience, que j'accomplis mon devoir, que j'obéis à une fatalité supérieure, que je fais le Bien, que je suis dans le Juste.¹⁶⁷

Das ist eine Art von Kunstreligion. Aber der Gott dieser Religion ist ein grausamer Gott:

L'Art comme le Dieu des Juifs se repaît d'holocaustes.¹⁶⁸

Diese Zeilen sind an Louise Colet gerichtet, die immer wieder versucht hat, Flaubert einem *anderen* Gott als dem der Kunst zuzuführen. Unablässig hat sie versucht, Flaubert zur Übersiedlung nach Paris und vor allem zum Zusammenleben mit *ihr* zu bewegen. Aber der Eremit von Croisset ließ es bei gelegentlichen Besuchen bewenden. Es ist erstaunlich, daß das Freundschafts- und Liebesverhältnis dieser beiden grundverschiedenen Naturen immerhin rund zehn Jahre dauerte. Louise Colet (1808-76), dreizehn Jahre älter als Flaubert, war eine schöne, ehrgeizige, aber mittelmäßige Schriftstellerin, von ihren Freunden »die Muse« genannt. Flaubert wollte aus ihr eine echte Dichterin machen, er korrigierte unermüdlich ihre Verse und schrieb zahllose Briefe, die wegen ihrer dichtungstheoretischen Äußerungen von größtem Wert für die Forschung sind.

Der Bruch mit Louise Colet erfolgt 1854. Zwölf Jahre später setzt der Briefwechsel mit George Sand ein. Über äußere Ereignisse seines Lebens ist nicht mehr sehr viel zu berichten. 1856 erscheint *Mme Bovary*, 1862 der historische Roman *Salammô*, 1869 die zweite *Éducation sentimentale*, die beim Publikum keinen Widerhall fand.

Dann kam der 70er Krieg, die Preußen besetzten vorübergehend sein Haus in Croisset. Als der Mann seiner Nichte Bankrott machte und Flaubert helfend einsprang, kamen noch große Sorgen um die wirtschaftliche Unabhängigkeit. Der Haß auf die Bourgeoisie hatte sich zum unüberwindlichen Ekel verdichtet, und so begann er 1873 seine unbarmherzige Satire *Bouvard et Pécuchet*. Binnen kurzer Zeit verstarben die besten Freunde: Bouilhet, Sainte-Beuve, Gautier, George

¹⁶⁶ Gustave Flaubert, *Correspondance*, op. cit., Bd. 2, S. 394 f.

¹⁶⁷ Ebd., S. 395 f.

¹⁶⁸ Ebd., Bd. 3, S. 306.

Sand; 1872 auch die Mutter. In zunehmender Verdüsterung fuhr Flaubert fort – wie er sich selbst ausdrückt –, weißes Papier vollzuschreiben, um nicht vor Lebensöde krepieren zu müssen.

Trotzdem war dieser letzte Abschnitt seines Lebens nicht ohne Lichtblicke. Vor einer völligen Vereinsamung bewahrte ihn die große Verehrung der jungen Schriftstellergeneration, die in ihm ihren Meister sah: Emile Zola, Alphonse Daudet, Huysmans und besonders Maupassant, um dessen Entwicklung sich Flaubert wie ein Vater kümmerte. 1874 veröffentlichte Flaubert die endgültige Fassung der *Tentation de Saint Antoine* und drei Jahre später-1877 – die *Trois contes: La Légende de Saint Julien l'Hospitalier, Un Coeur simple, Hérodiade*. Als er am 8. Mai 1880 starb, hinterließ er *Bouvard et Pécuchet* und eine Reihe von Plänen und Entwürfen für weitere Erzählungen und Romane.

Dabei wollen wir es belassen und uns nun dem Werk zuwenden. Auch hier müssen wir, wie bei Balzac, selektiv vorgehen. Nach den noch ganz von Werther- und René-Stimmung getönten Jugendwerken *Mémoires d'un fou* und *Novembre*, von denen ich bereits kurz gesprochen habe, schrieb Flaubert seine erste *Tentation de Saint Antoine*, die er verwarf und später neu faßte. Das Thema hat ihn viele Jahre hindurch beschäftigt. Die Anregung kam von einem Gemälde Breughels und von Goethes *Faust*, besonders von der klassischen Walpurgisnacht. Die *Tentation* sollte Flauberts eigener »Faust« sein. Wie es im Thema vorherbestimmt ist, wird der Heilige Antonius hier von allen erdenklichen Verführungen – meist in Gestalt allegorischer Figuren – heimgesucht, die ihn aus seiner Einsiedelei und Gottesanbetung hinweg in das Leben locken wollen. Antonius bleibt standhaft – er ist ja schließlich ein Heiliger! –, und sein Lohn sind die Gnade der Gottesschau und des Glücks im Gebet. Flaubert hat unendlich viel Zeit und Mühe auf dieses Werk verwendet, aber es läßt trotz des stilistischen Glanzes und des rhetorischen Pathos kalt. Antonius' Verachtung der Welt – die ein wenig auch Flauberts Verachtung und Standhaftigkeit gegenüber den Lockungen der Welt sein soll – bleibt zutiefst beispiellos und extrahuman. Antonius ist ein Heiliger, für den die Möglichkeit des Schwachwerdens und Schuldigwerdens und damit das eigentlich Menschliche nicht existiert. Das Ideal der Verachtung einer niedrigen Welt hat Flaubert hier im Grunde einen Streich gespielt, und auch der größte Aufwand an sprachlicher Kraft konnte das Werk nicht zu einer großen Dichtung machen. Nicht absolute Selbstsicherheit und makellose Tugend, sondern menschliche Anfälligkeit, ja apriorische Schwäche war das Thema der geschichtlichen Stunde und war das Thema, mit dem Flaubert zur höchsten Kunst gelangte. Und das geschah zuerst mit dem Roman *Madame Bovary*.

»Madame Bovary«: Wunschvorstellung und Desillusion

Wir wollen unsere Betrachtung dieses Romans mit einer Szene beginnen, die uns als Einführung dienen soll. Emma Bovary und ihr Ehegatte, der Landarzt Charles Bovary, sind – einmaliges Ereignis! – von dem Marquis d'Andervilliers zu einem Ball auf dessen Schloß Vaubyessard eingeladen. Der Höhepunkt, morgens gegen drei Uhr, ist ein »cotillon«:

A trois heures du matin, le cotillon commença. Emma ne savait pas valser. Tout le monde valsait, mademoiselle d'Andervilliers elle-même et la Marquise; il n'y avait plus que les hôtes du château, une douzaine de personnes à peu près.

Cependant un des valseurs, qu'on appelait familièrement *Vicomte*, dont le gilet très ouvert semblait moulé sur la poitrine, vint une seconde fois encore inviter madame Bovary, l'assurant qu'il la guiderait et qu'elle s'en tirerait bien.

Ils commencèrent lentement, puis allèrent plus vite. Ils tournaient: tout tournait autour d'eux, les lampes, les meubles, les lambris, et le parquet, comme un disque sur un pivot. En passant auprès des portes, la robe d'Emma, par le bas, s'ériflait au pantalon; leurs jambes entraient l'une dans l'autre; il baissait ses regards vers elle, elle levait les siens vers lui; une torpeur la prenait, elle s'arrêta. Ils repartirent; et, d'un mouvement plus rapide, le Vicomte, l'entraînant, disparut avec elle jusqu'au bout de la galerie, où, haletante, elle faillit tomber, et, un instant, s'appuya la tête sur sa poitrine. Et puis, tournant toujours, mais plus doucement, il la reconduisit à sa place; elle se renversa contre la muraille et mit la main devant ses yeux.

Quand elle les rouvrit, au milieu du salon, une dame assise sur un tabouret avait devant elle trois valseurs agenouillés. Elle choisit le Vicomte, et le violon recommença. On les regardait. Ils passaient et revenaient, elle immobile du corps et le menton baissé, et lui toujours dans sa même pose, la taille cambrée, le coude arrondi, la bouche en avant. Elle savait valser, celle-là! Ils continuèrent longtemps et fatiguèrent tous les autres.

On causa quelques minutes encore, et, après les adieux, ou plutôt le bonjour, les hôtes du château s'allèrent coucher.

Charles se traînait à la rampe, les genoux *lui rentraient dans le corps*. Il avait passé cinq heures de suite, tout debout devant les tables, à regarder jouer au whist, sans y rien comprendre. Aussi poussa-t-il un grand soupir de satisfaction lorsqu'il eut retiré ses bottes.

Emma mit un châle sur ses épaules, ouvrit la fenêtre et s'accouda.

La nuit était noire. Quelques gouttes de pluie tombaient. Elle aspira le vent humide qui lui rafraîchissait les paupières. La musique du bal bourdonnait encore à ses oreilles, et elle faisait des efforts pour se tenir éveillée, afin de prolonger l'illusion de cette vie luxueuse qu'il lui faudrait tout à l'heure abandonner.

Le petit jour parut. Elle regarda les fenêtres du château, longuement, tâchant de deviner quelles étaient les chambres de tous ceux qu'elle avait remarqués la veille. Elle aurait voulu savoir leurs existences, y pénétrer, s'y confondre.

Mais elle grelottait de froid. Elle se déshabilla et se blottit entre les draps, contre Charles qui dormait.¹⁶⁹

Rekapitulieren wir die Szene. Natürlich kann Emma, die durch eine Klosterschule gegangene Tochter eines wohlhabenden Bauern, nicht Walzer tanzen. Aber was ihr Mann Charles nicht vermag, nämlich sich anzupassen an einen höheren Lebensstil – sie kann es: tanzen in einem Schloß, mit einem Vicomte, Blicke tauschen, sie wäre dazu in der Lage – es wäre ihre Welt – es ist die Welt ihrer unbestimmten Sehnsucht. Die vornehme Atmosphäre, der Glanz adliger Namen, der Schwiegervater des Marquis, der »avait vécu à la Cour et couché dans le lit des

¹⁶⁹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, in: *Œuvres* (hrsg. A. Thibaudet u. R. Dumesnil), Bd. 1, Paris 1951 (Bibi. de la Pléiade), S. 339-340.

reines«, ¹⁷⁰ die feinen Speisen und schließlich die Berührung mit dem eleganten Tänzer versetzen sie in einen Schwindel:

Ils tournaient: tout tournait autour d'eux, les lampes, les meubles, les lambris, et le parquet, comme un disque sur un pivot ¹⁷¹

»Ils tournaient« – »sie drehten sich«. Rein objektive Beschreibung von außen, Bericht des Autors. Aber der nächste Satz: »Alles drehte sich um sie« usw. hat eine veränderte Perspektive. Die Erscheinung ist nicht mehr von außen gesehen, obwohl das Außen sich dreht, sondern von dem tanzenden Paar aus. Und auch das ist klar – nicht von dem männlichen Partner aus, sondern allein von Emma her. Diese sich drehende Welt ist die Welt, die sich um sie, Emma Bovary, dreht. Verheißungsvoll. Es sind ihre Gedanken. Es ist, als ob der Autor gesagt hätte: »Emma hatte das Gefühl, als ob sich die Leuchter, die Möbel usw. um sie drehten«. Flaubert hat diese direkte Aussage vermieden. Wir stehen vor dem ersten Beispiel seiner Verwendung der sogenannten indirekten oder erlebten Rede. Flaubert vermeidet das Eindringen in das Subjektive, das für ihn immer fragwürdig ist, er verbannt es durch seinen eigenen Rückzug, den Rückzug des Autors, aus der Aussage über die Empfindungen anderer. Das Gefühl, das Emma empfindet, wird durch die indirekte Rede objektiver Tatbestand, der keinen Verdacht einer Fehlinterpretation durch den Leser zulässt. Wohl aber legt er sogleich die Idee nahe, daß Emma Bovary die Situation falsch, das heißt allein im Sinne ihrer Wünsche deutet. Auch die folgenden Sätze, die scheinbar eindeutig zur Schilderung von außen zurückkehren, enthalten gleichsam zwischen den Zeilen die vagen, noch konsequenzlosen Gefühlsreflexe Emmas:

En passant auprès des portes, la robe d'Emma, par le bas, s'ériflait au pantalon; leurs jambes entraient l'une dans l'autre; il baissait ses regards vers elle ... ¹⁷².

Ich brauche Sie wohl kaum auf den erotischen Charakter dieser Beschreibung aufmerksam zu machen. Er ist unverkennbar. Ihn hat natürlich auch der Staatsanwalt bemerkt, der im Prozeß gegen den Autor der *Madame Bovary* die Anklage zu führen hatte. Die zitierte Passage war für ihn anstößig.

In den Lücken der asyndetisch gebauten, sich allein auf das Ereignen beschränkenden Sätze wird ein ganzer Gefühlsablauf suggeriert, ohne daß von ihm auch nur im geringsten explizit die Rede wäre. Ein Schwindel erfaßt Emma – die Ursache ist weniger die Vehemenz des ungewohnten Tanzes als sein Niederschlag im Gefühl: »elle se renversa contre la muraille et mit la main devant les yeux.« ¹⁷³

Noch eine weitere, für den Stil Flauberts höchst wichtige Erscheinung können wir an dem zitierten Passus beobachten: den eigenartigen Gebrauch der Tempora. Ich lese einen Abschnitt noch einmal vor. Achten Sie auf das Verhältnis von Perfekt und Imperfekt:

¹⁷⁰ Ebd., S. 307.

¹⁷¹ Ebd., S. 373.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Ebd.

Ils commencèrent lentement, puis allèrent plus vite. Ils tournaient: tout tournait autour d'eux, les lampes, les meubles, les lambris, et le parquet, comme un disque sur un pivot. En passant auprès des portes, la robe d'Emma, par le bas, s'ériflait au pantalon; leurs jambes entraient l'une dans l'autre; il baissait ses regards vers elle, elle levait les siens vers lui; une torpeur la prenait, elle s'arrêta. Ils repartirent; et, d'un mouvement plus rapide, le Vicomte, l'entraînant, disparut avec elle jusqu'au bout de la galerie, où, haletante, elle faillit tomber, et, un instant, s'appuya la tête sur sa poitrine. Et puis, tournant toujours, mais plus doucement, il la reconduisit à sa place; elle se renversa contre la muraille et mit la main devant ses yeux.

»Ils commencèrent lentement, puis allèrent plus vite« – das ist ganz nach den Regeln der Schulgrammatik. Auch das folgende, nun als Wiederholung, als Dauer im Imparfait: »Ils tournaient: tout tournait autour d'eux«. Nichts dagegen einzuwenden! Aber wie ist es beim folgenden: »la robe d'Emma s'ériflait au pantalon; leurs jambes entraient l'une dans l'autre; il baissait ses regards vers elle...« – warum kein Passé défini? Offenbar handelt es sich doch um einmalige Ereignisse ohne Dauer. Warum Imparfait? Das Vergehen gegen die Grammatik hat stilistische Gründe: das Drehen der Welt um sie, die Begegnung der Blicke, ist für Emma ein Ereignis, dem der Wunsch Dauer verleiht. Er ist zur Ewigkeit transponierte Sehnsucht. Die veränderte Modalität des Tempus ist das stilistische Vehikel für den Ausdruck des Subjektiven unter Bewahrung der Realität. Das Ende dieses Glücksgefühls kündigt sich im Übergang zum Passé défini an: »Ils repartirent...« Und mit »elle se renversa contre la muraille et mit la main devant les yeux « ist es wirklich zu Ende. Wir werden von Flauberts Tempusgebrauch noch sprechen müssen. Als Emma wieder aufblickt, tanzt »ihr« Vicomte mit einer anderen. Wieder beginnt die Schilderung völlig objektiv, als pure Deskription:

Ils passaient et revenaient, elle immobile du corps et le menton baissé, et lui toujours dans sa même pose, la taille cambrée, le coude arrondi, la bouche en avant.¹⁷⁴

Dann aber plötzlich: »Elle savait valser, celle-là!«¹⁷⁵. Das ist Emmas Gedanke, nicht derjenige des Autors! Die objektive Erzählerperspektive ist plötzlich aufgegeben zugunsten der Perspektive der neidvoll-bewundernden Emma. Wiederum in indirekter Rede. Nach diesem Tanz ist der Ball zu Ende. Ein Vorhang senkt sich vor der Welt des Glanzes, und das erste deutliche Zeichen, daß der Traum zu Ende ist, kommt von Charles, der fünf Stunden beim Whistspiel zugesehen hat. Das Whistspiel steht für einen Abgrund: Charles hat nicht nur das Spiel, sondern überhaupt nichts begriffen. Er ist wunschlos glücklich und müde. Am offenen Fenster träumt Emma dem Erlebten nach, aber die Kälte zwingt sie ins Bett und an die Seite des bereits schlafenden Ehegatten. Nach dem Traum die Rückkehr in die Banalität einer Ehe, die jetzt, nach diesem Erlebnis, erst recht nichts mehr zu versprechen vermag! Bei der Abfahrt aus dem Schloß findet Charles ein Zigarren-Etui aus grüner Seide, in die ein Adelswappen eingestickt ist. Charles ist von der großen Welt gerade so weit beeindruckt, daß er glaubt, die in dem Etui vorgefundenen Zi-

¹⁷⁴ Ebd., S. 373-374.

¹⁷⁵ Ebd., S. 374.

garren rauchen zu müssen, obwohl er Nichtraucher ist. Als er es abends versucht, wird ihm dabei speiübel. Für Emma ein neuer Beweis seiner Unfähigkeit. Emma wirft das Etui heftig in einen Schrank. Aber sie holt es in der Folgezeit oft heraus; es wird zum Anlaß für die Errichtung einer Traumwelt. Hat es dem Vicomte gehört? Hat dessen Mätresse es ihm geschenkt? Geht er mit ihr jetzt durch die Boulevards von Paris? Emma kauft sich einen Stadtplan von Paris, um den imaginären Lustfahrten und Spaziergängen ihres Vicomte durch die Straßen von Paris folgen zu können. Und sie betrachtet wehmütig die Kleider, die sie auf dem Ball getragen hat, ihre Schuhe: »Son cœur était comme eux: au frottement de la richesse, il s'était placé dessus quelque chose qui ne s'effacerait pas.«¹⁷⁶

Die unbestimmte Unzufriedenheit der jungen Frau erhält Konturen. Schlösser zwar werden ihr immer versagt sein, aber der erwachte Ehrgeiz, anders, voller zu leben, bewegt Emma, Charles zu veranlassen, daß dieser seine gute Praxis in dem kleinen Ort Tostes aufgibt, um sich in dem Städtchen Yonville L'Abbaye zu etablieren. Charles, unbegabt, ja beschränkt, ein Mann, der es nur durch stumpfsinnigen Fleiß zum Arzt gebracht hat, liebt seine junge Frau ohne jeden Vorbehalt, blind für ihre Gefühle, aber folgsam gegenüber jeder ihrer für ihn völlig unverständlichen Launen. Zwischen ihm, dem Borniert-Nüchternen, und Emma, deren Schwärmerei an *Paul et Virginie* und anderer, meist schlechter romantischer Lektüre genährt ist, steht eine Wand des Mißverstehens. Der Ball im Schloß des Marquis d'Andervilliers hat Emma erst zum Bewußtsein gebracht, daß ihr Leben unerfüllt ist, daß zwischen der Welt ihrer Wünsche und Vorstellungen und der Realität ein Abgrund klafft; das Kind, ein Mädchen, dem sie das Leben schenkt, kann die Leere nicht füllen. Der junge Léon Dupuis, der sie schwärmerisch verehrt, und in dem sie eine gleich gesinnte und gleich gestimmte Seele zu erkennen glaubt, wagt sich nicht zu erklären. Als er nach Paris zur Fortsetzung seines Studiums abreist, ist die seelische Situation der sich unverstanden wissenden Frau, der »femme incomprise« par excellence, so weit gediehen, daß es nur noch eines halbwegs begabten Verführers und einer Gelegenheit bedarf, um sie zu verführen.

Freilich: Emmas Vorstellungen von der Liebe sind die der Bücher, der dort verherrlichten Leidenschaft, der Größe, der Bereitschaft zum Wagnis. Der Liebhaber, den sie erträumt, sollte einer Welt zu trotzen wagen und daher möglichst immer zwei geladene Pistolen bei sich tragen. All diese Wunschvorstellungen hält sie für echt, und sie hat doch alles selbst aus zweiter Hand bezogen. Clichés besetzen die Stelle, die in ihrem Gefühlsleben leer blieb. Sie lernt den Gutsbesitzer Rodolphe Boulanger kennen, einen skrupellosen Frauenjäger, der sogleich die leichte Beute wittert und intelligent genug ist, zu erkennen, wie sie zu jagen ist: »il était de tempérament brutal et d'intelligence perspicace.«¹⁷⁷ Eine festlich begangene Landwirtschaftsausstellung bringt ihn nahe ans Ziel. Er hat Gelegenheit, Emma dorthin zu begleiten. Inmitten der Menge entspinnt sich – immer wieder unterbrochen von der pathetischen Stimme des preisverteilenden Präsidenten des Landwirtschaftsvereins, die im folgenden besprochene Szene. Zu ihr ist zu bemerken:

¹⁷⁶ Ebd., S. 376.

¹⁷⁷ Ebd., S. 444.

In Emma lebt, inmitten der unbefriedigten Sehnsucht nach Daseinserfüllung, immer noch die Erinnerung an jenen Ball in Vaubyessard. Als sie jetzt mit Rodolphe zusammen ist, weckt der Duft von Vanille und Zitrone, den die Haarpomade Rodolphes ausströmt, die Erinnerung an den Tanz mit dem Vicomte, an dessen Bart sie den gleichen Duft verspürt hatte. Emma schließt die Augen, um ihn in sich einzusaugen. Dann gewahrt sie in der Ferne die Postkutsche, welche der junge Léon Dupuis immer benutzt hat, um sie zu besuchen, die *Hirondelle*:

Elle crut le voir en face, à sa fenêtre, puis tout se confondit, des nuages passèrent; il lui sembla qu'elle tournait encore dans la valse, sous le feu des lustres, au bras du vicomte, et que Léon n'était pas loin, qu'il allait venir... et cependant elle sentait toujours la tête de Rodolphe à côté d'elle. La douceur de cette sensation pénétrait ainsi ses désirs d'autrefois, et comme des grains de sable sous un coup de vent, ils tourbillonnaient dans la bouffée subtile du parfum qui se répandait sur son âme.¹⁷⁸

Das Fest, der elegante Vicomte, der schwärmerische Léon und der anwesende Rodolphe verbinden sich mit der Summe aller Wünsche, die »wie Sandkörner unter einem Windstoß im feinen Hauch des Parfums wirbeln, das sich über ihrer Seele ausbreitet«. Der Duft von Haarpomade über einer Frauenseele! Flaubert ist grausam in der Schärfe, mit der er die Wünsche seiner Heldin als subjektiv echte und doch klischierte Gefühle entlarvt. Rodolphe hat leichtes Spiel. Er profitiert von der angestauten Stimmung. Hören wir uns den folgenden Dialog an. Achten wir dabei auf die Technik der Überschneidung zweier Geschehnisebenen, des Gesprächs zwischen Rodolphe und Emma und der Rede und Preisverleihung des Präsidenten. Diese Technik hat Flaubert als erster angewandt:

... tandis que M. le Président citait Cincinnatus à sa charrue, Dioclétien plantant ses choux et les empereurs de la Chine inaugurant l'année par des semailles, le jeune homme expliquait à la jeune femme que ces attractions irrésistibles tiraient leur cause de quelque existence antérieure.

- Ainsi, nous, disait-il, pourquoi nous sommes-nous connus? Quel hasard l'a voulu? C'est qu'à travers l'éloignement, sans doute, comme deux fleuves qui coulent pour se rejoindre, nos pentes particulières nous avaient poussés l'un vers l'autre.

Et il saisit sa main; elle ne la retira pas.

»Ensemble de bonnes cultures!« cria le président.

- Tantôt, par exemple, quand je suis venu chez vous...

»A M. Binet, de Quincampoix.«

- Savais-je que je vous accompagnerais?

»Soixante et dix francs!«

- Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté.

»Fumiers.«

- Comme je resterais ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie!

»A M. Caron, d'Argueil, une médaille d'or!«

- Car jamais je n'ai trouvé dans la société de personne un charme aussi complet.

»A M. Bain, de Givry-Saint-Martin!«

- Aussi, moi, j'emporterai votre souvenir.

»Pour un bélier mérinos ... «

¹⁷⁸ Ebd., S. 459.

- Mais vous m'oublierez, j'aurai passé comme une ombre.
 »A M. Belot, de Notre-Dame...«
 - Oh! non, n'est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie?
 »Race porcine, prix ex ccquo à MM. Lehérissé et Cullembourg; soixante francs!«
 Rodolphe lui serrait la main, et il la sentait toute chaude et frémissante comme une tourterelle captive qui veut reprendre sa volée; mais, soit qu'elle essayât de la dégager ou bien qu'elle répondît à cette pression, elle fit un mouvement des doigts; il s'écria:
 - Oh! merci! Vous ne me repoussez pas! Vous êtes bonne! Vous comprenez que je suis à vous! Laissez que je vous voie, que je vous contemple!
 Un coup de vent qui arriva par les fenêtres frôla le tapis de la table, et, sur la place, en bas, tous les grands bonnets de paysannes se soulevèrent, comme des ailes de papillons blancs qui s'agitent.
 »Emploi de tourteaux de graines oléagineuses«, continua le président. Il se hâtait:
 »Engrais flamand, – culture du lin, – drainage, – baux à longs termes, – services de domestiques.«
 Rodolphe ne parlait plus. Ils se regardaient. Un désir suprême faisait frissonner leurs lèvres sèches; et mollement, sans efforts, leurs doigts se confondirent.¹⁷⁹

Sie haben gewiß empfunden, worauf die Besonderheit dieser Szene beruht. Es ist nicht eigentlich ein Dialog zwischen Rodolphe und Emma, denn Emma sagt überhaupt nichts. Ihre Antwort bleibt stumm; sie bekundet sich nur darin, daß sie ihre Hand, nach der Rodolphe greift, nicht zurückzieht – zu Beginn der Szene –, daß ihre Finger eine Bewegung machen, von der unklar bleibt, ob ein Befreiungsversuch oder eine Zustimmung gemeint ist – in der Mitte der Szene – und im Verschlingen ihrer Hände mit denjenigen Rodolphes – am Schluß der Szene. Der eigentliche Dialog wird zwischen Rodolphe und dem preisverteilenden Präsidenten geführt. Die heuchlerischen Worte und Beteuerungen, mit denen Rodolphe sich in Emmas liebesehnsüchtiges Herz einschmeichelt, erhalten durch die Ausrufe des Präsidenten gleichsam Antworten, die bis zur Groteske gehen:

»Cent fois même j'ai voulu partir – so flüstert Rodolphe Emma ins Ohr – et je vous ai suivie, je suis resté.«
 »Fumiers« – so schreit der Präsident dazwischen – »fumiers« heißt bekanntlich »Mist«!
 Oder, Rodolphe: »Aussi, moi, j'emporterai votre souvenir.«
 Der Präsident: »Pour un bélier mérinos. « – »Für einen Merinoschafbock.«
 Oder, Rodolphe: »Oh! non, n'est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie?«

Die Antwort ist diesmal der Preis für ein Rasseschwein, verteilt an zwei Landwirte, deren Namen nicht gerade sublime Assoziationen wecken: »Race porcine, *prix ex aequo* à MM. Lehérissé et Cullembourg; soixante francs!«
 Was hat Flaubert mit diesem Verfahren der Synchronisierung zweier Ereignisabläufe bezweckt? Einerseits die beschwörende Werbung Rodolphes und das stumme, schrittweise Einwilligen Emmas: die leidenschaftlichen, auf die Erwartung der Frau eingestellten Worte des Mannes und die romantische Sehnsucht Emmas.

¹⁷⁹ Ebd., S. 460-462.

Dazwischen als Antwort die Satzketten des Festredners, die mit Rodolphes Worten zusammen einen grotesken Dialog bilden. Die kreischende Stimme des Präsidenten mit den genannten Geldsummen, der evozierten Stallatmosphäre und dem lauten Pathos der aufgeblasenen Wichtigkeit stellt einen Gegensatz dar zu den die Geschlechtsgier sentimentalisch verhüllenden Liebesbeteuerungen Rodolphes, die absichtlich aus jener Mischung von männlicher Leidenschaft und primanerhafter Schwärmerei konstruiert sind, die Emmas romantischer Idealvorstellung entspricht. Dieser Gegensatz aber hebt sich für den Leser, der sowohl mit dem Charakter Emmas wie mit demjenigen Rodolphes ja vertraut ist, selber auf und entlarvt durch die zum aktiven Gesprächspartner werdende Banalität der Landwirtschaftsausstellung die untergründige Banalität der Liebesbegegnung selbst. Das Liebesgeflüster entlarvt sich als Phrase.

Immer hat Emma sich gesehnt zu erfahren, »ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres«¹⁸⁰, während der geistig völlig anspruchslose Charles im Besitz der jungen, hübschen Frau in primitivem Inhaberstolz sein Leben schon übererfüllt sieht. Für ihn sind, ganz im Gegensatz zu seiner Frau, Ideal und Wirklichkeit zur Deckung gebracht: »il possédait pour la vie cette jolie femme qu'il adorait. L'univers, pour lui, n'excédait pas le tour soyeux de son jupon.«¹⁸¹

Für Emma aber ist die Ehe sehr bald eine Quelle des »ennui«. Schon vor ihrer Heirat hatte sie die Kirche nur wegen ihrer Blumen geliebt, die Musik wegen der Liebesromanzen und die Literatur wegen ihrer Darstellungen der Liebesleidenschaft. Nacheinander kehrt sie zu weihrauchduftenden Kompensationen zurück. Manchmal will sie eine Heilige werden, um Amulette zu küssen. Die Entfremdung von ihrem Gatten, der nichts davon merkt, weil er kein Organ dafür hat, wird immer größer. Emma kann nicht anders, als Charles an livresken Männeridealen zu messen. Charles aber schmatzt beim Essen, leckt sich die Lippen mit der Zunge, wenn es ihm geschmeckt hat, und seine Augen werden mit zunehmender Dickleibigkeit zu Äuglein, die hinter den runden Backen verschwinden. Wie soll man sich auf einen solchen Mann noch freuen!

Emma begreift allmählich ihr Dasein als eine unverschuldete Strafe, das eheliche Alltagsleben als die unverdiente Monotonie, in welcher ihr Wesen erstickt. Die Liebkosungen Charles werden zu Einrichtungen, die zeitlich genauso festgelegt sind wie die Pflichten des Arbeitstags und daher vorauszuberechnen sind wie das Dessert nach dem Mittagessen. So empfindet Emma keinerlei Gewissensbisse nach dem Ehebruch mit Rodolphe. Jauchzend wiederholt sie, als hätte ihr Leben plötzlich Sinn bekommen: »J'ai un amant! un amant! se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue.«¹⁸² Endlich ist sie in ein Wunderland eingetreten, »où tout serait passion, extase, délire«¹⁸³. Die Wunschlandschaft ihrer unbefriedigten Sinne und Träume lässt die aus romantischer Lektü-

¹⁸⁰ Ebd., S. 356.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Ebd., S. 473.

¹⁸³ Ebd.

re konstruierte imaginäre Welt als Wirklichkeit erscheinen und als Rache am banalen Leben:

Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié. D'ailleurs, Emma éprouvait une satisfaction de vengeance. N'avait-elle pas assez souffert! Mais elle triomphait maintenant, et l'amour, si longtemps contenu, jaillissait tout entier avec des bouillonnements joyeux. Elle le savourait sans remords, sans inquiétude, sans trouble!¹⁸⁴

Für den Frauenjäger Rodolphe aber hat der Reiz des Neuen seine Anziehungskraft rasch verloren; bald beschönigt er seine wachsende Gleichgültigkeit nicht mehr, und Emma muß erkennen, daß ihr Verhältnis mit Rodolphe immer mehr den Charakter ihrer Ehe annimmt. Sarkastisch vermerkt Flaubert:

au bout de six mois[...] ils se trouvaient, l'un vis-à-vis de l'autre, comme deux mariés qui entretiennent tranquillement une flamme domestique.¹⁸⁵

Emma ist jetzt in einem Zustand, der sie ihre Tat bereuen läßt. Obwohl sie die Mediokrität ihres Gatten nur zu gut kennt, hofft sie, daß sie wieder Achtung und sogar Bewunderung für ihn hegen könnte, wenn er das Wagnis einer schwierigen Klumpfußoperation erfolgreich besteht. Aber die Operation mißlingt. Charles ist für alle Zeiten als Arzt blamiert. Emma schleudert dem völlig Niedergeschlagenen ihre Verachtung ins Gesicht, und ihr verletzter Stolz läßt sie eine Rückkehr zur Treue wie ein Vergehen gegen ihre eigene Würde und den Ehebruch als einzige Freude in einem tristen Dasein empfinden. Ihre Liebe zu Rodolphe flammt erneut auf, und Rodolphe wird durch die Leidenschaftlichkeit Emmas noch einmal mitgerissen, ja, er läßt sich, von seiner Eitelkeit verführt, auf ihren Vorschlag ein, mit ihm zusammen durchzubrennen.

Emma liefert sich ihm völlig aus, und er nutzt die Überlegenheit, sie zur Sklavin seiner pervertiertesten Lüste zu machen. Mme Bovary wandelt sich äußerlich und innerlich; die Erniedrigung, in die sie einwilligt im Glauben, ihr Wesen zu vollenden, verändert ihr Auftreten, das nun selbst den Skandal nicht mehr scheut. Die Enttönnung der aufgeweckten Sinnlichkeit läßt die Degradation manifest werden:

Ses regards devinrent plus hardis, ses discours plus libres; elle eut même l'inconvenance de se promener avec M. Rodolphe une cigarette à la bouche, *comme pour narguer le monde*.¹⁸⁶

Alle erraten den wahren Sachverhalt; nur Charles merkt nichts. Jede vermeintliche Caprice seiner Frau wird ihm letztlich zum Gegenstand neuer Bewunderung. Für Rodolphe aber wird die Verbindung immer peinlicher und unbequemer. Als die

¹⁸⁴ Ebd., S. 473-474.

¹⁸⁵ Ebd., S. 481.

¹⁸⁶ Ebd., S. 500.

Stunde heranrückt, da die sorgfältig vorbereitete gemeinsame Flucht stattfinden soll, schreibt er einen öligen Absagebrief und verläßt fluchtartig Yonville. Dieser Schlag wirft Emma aufs Krankenbett mit einer Gehirnhautentzündung. Nach ihrer Genesung führt Charles sie auf den Rat des befreundeten Apothekers Homais nach Rouen in die Oper. Alle ihre Sehnsüchte und Wünsche, die nach der Enttäuschung mit Rodolphe zusammengebrochen waren, erwachen im Theater aufs neue. Emma identifiziert ihr Wunschleben mit der Handlung, das Schauspiel wird für sie greifbare Realität, und der Hauptdarsteller zum Inbegriff ihres Ideals. Sie bildet sich ein, daß er allein für sie spiele, daß er immer nur auf sie blicke:

... une folie la saisit; il la regardait, c'est sûr! Elle eut envie de courir dans ses bras pour se réfugier en sa force, comme dans l'incarnation de l'amour même, et de lui dire, de s'écrier: »Enlève-moi, emmène-moi, partons! A toi, à toi! toutes mes ardeurs et tous mes rêves!« Le rideau se baissa.¹⁸⁷

Die Bühne wird für sie Wirklichkeit.

Wieder ist Emma in einem Zustand, in dem die Summe aller vergangenen Wünsche in gesammelter Macht zu einer Erfüllung drängt. Ein zweites Mal ist Emma bereit, die Realisierung ihrer Illusionen zu wagen, die sie auch nach der eindeutigen Erfahrung nicht als solche zu erkennen vermag. Die Gelegenheit bietet sich bald. Im Theater selbst trifft das Ehepaar zufällig auf Léon Dupuis, der – älter geworden – Emma jetzt seine alte Liebe eingesteht und jetzt um sie zu werben wagt. Charles Bovary, der Emma noch ein weiteres Mal die Freude eines Theaterbesuchs gönnt, läßt seine Frau in Rouen. Sie verabredet mit Léon ein Rendezvous in der Kathedrale. Emma wird bei einer raffiniert geschilderten Fiakerfahrt kreuz und quer durch Rouen, die eigentlich nichts darstellt und alles erraten läßt und die von den ersten Verlegern des Romans gegen den Willen Flauberts unterdrückt wurde, die Geliebte Léons. Diese Episode, die in der Sache alles, im Ausdruck aber nichts wagt, wird einer der Hauptanklagepunkte in dem Prozeß der unausrottbaren Sittenschnüffler gegen Flaubert. Unter dem Vorwand, Klavierstunden zu nehmen, fährt Emma nun jeden Donnerstag nach Rouen und trifft sich dort mit Léon. Ihr Leben wird eine einzige Kette von Lügen, zumal sie sich auch noch mit dem üblen Geschäftemacher Lheureux eingelassen und bereits erhebliche Schulden gemacht hat. Ihr Verhältnis mit Léon ist ein Tausel von fast krankhafter Sinnlichkeit, genährt von dem unstillbaren, hektischen Bedürfnis nach Erfüllung ihres Daseins, und lange wird Léon von dieser Leidenschaftlichkeit, dieser Mischung von seelischer Schwärmerei und körperlicher Lockung fasziniert: »Il admirait l'exaltation de son âme et les dentelles de sa jupe.«¹⁸⁸ Bald aber revoltiert er gegen die Unterwerfung, und Emma selbst wird gewahr, daß hinter den Augenblicken der Lust sich wieder die Lebensöde auftut, der sie zu entfliehen sucht:

¹⁸⁷ Ebd., S. 532.

¹⁸⁸ Ebd., S. 567.

Ils se connaissaient trop pour avoir ces ébahissements de la possession qui en centuplent la joie. Elle était aussi dégoûtée de lui qu'il était fatigué d'elle. Emma retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage.¹⁸⁹

Was das ganz andere, was die Verwirklichung erträumter Schönheit und Überhöhung des Lebens sein sollte, erweist sich abermals nur als Bestätigung der Banalität dieses Lebens. Aber Emma kommt nicht zu einer wirklichen Einsicht und damit auch nicht zu einer Bescheidung, die in einem Zurückschrauben ihrer Erwartungen ein relatives, wenn auch schuldig werdendes Glück ermöglicht hätte. Selbst in den Augenblicken körperlicher Ekstase mißt sie die Wirklichkeit dieses Glücks an ihren maßlosen Wunschvorstellungen: »elle s'y acharnait davantage, tarissant toute félicité à la vouloir trop grande.«¹⁹⁰ So wird ihr Leben erst recht zu einer fortgesetzten Desillusion, die sie zu immer neuen Versuchen und zur Übersteigerung ihrer Wünsche zwingt. Jede Enttäuschung zeugt eine neue Hoffnung auf die endliche Erfüllung des Außerordentlichen. Dieser Rhythmus von Illusion und Desillusion ist in unüberbietbarer Nüchternheit und Ausdrucksstärke zugleich dargestellt in einer der Passagen, die Flaubert den Vorwurf der Unmoral einbrachten und vor Gericht viel zitiert wurden:

Elle se promettait continuellement, pour son prochain voyage, une félicité profonde; puis elle s'avouait ne rien sentir d'extraordinaire. Cette déception s'effaçait vite sous un espoir nouveau, et Emma revenait à lui plus enflammée, plus avide. Elle se déshabillait brutalement, arrachant le lacet mince de son corset, qui sifflait autour de ses hanches comme une couleuvre qui glisse. Elle allait sur la pointe de ses pieds nus regarder encore une fois si la porte était fermée, puis elle faisait d'un seul geste tomber ensemble tous ses vêtements; – et, pâle, sans parler, sérieuse, elle s'abattait contre sa poitrine, avec un long frisson.¹⁹¹

Die Lebenslüge der Emma Bovary kann sich nur in fortschreitender Steigerung erhalten, und sie ist mit diesem Leben selbst identisch geworden. Ihre Zerstörung, das heißt die endgültige Desillusion, muß daher notwendigerweise diesem Leben selbst ein Ende setzen. Die Identität, hinter welcher sie herjagt, ist illusorisch, ist unerreichbar.

Die Katastrophe der Liebe fällt zusammen mit dem finanziellen Ruin. Emmas moralische Degradation hat eine Verschwendungssucht ausgelöst, der sie nur mit Hilfe der Anleihen des Geschäftsmanns Lheureux frönen konnte. Als Emma nach einer tollen Nacht aus Rouen zurückkehrt, liegt ein Pfändungsbeschluß des Gerichts vor. Léon soll ihr helfen, aber Léon hat nicht soviel Geld, und der Zumutung Emmas, es durch Unterschlagung in seinem Büro zu verschaffen, entzieht er sich nach anfänglicher Bereitschaft. Für Emma ein Beweis, daß sie ihre Liebe wieder einem Unwürdigen geschenkt hat. Einen Notar, der sich seine Hilfe durch eine Liebesnacht bezahlen lassen will, stößt Emma angewidert zurück. Verzweifelt beschließt sie, ihren einstigen Liebhaber Rodolphe aufzusuchen. Dort erlebt sie die

¹⁸⁹ Ebd., S. 590.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd., S. 582-583.

letzte Beschämung, die schlimmste Niederlage: Rodolphe, durchaus bereit, vorübergehend die alte Liebschaft wieder aufzunehmen, wird kalt, als er merkt, daß ihn das 8000 Franken kosten soll. Emma kehrt nach Hause zurück und nimmt Gift. Ihre Agonie ist mit klinischer Exaktheit, ohne jede Rücksicht beschrieben. Ich zitiere einige Passagen aus dieser berühmten Schilderung:

Puis elle se mit à geindre, faiblement d'abord. Un grand frisson lui secouait les épaules, et elle devenait plus pâle que le drap où s'enfonçaient ses doigt crispés. Son pouls, inégal, était presque insensible maintenant.

Des gouttes suintaient sur sa figure bleuâtre, qui semblait comme figée dans l'exhalaison d'une vapeur métallique. Ses dents claquaient, ses yeux agrandis regardaient vaguement autour d'elle, et à toutes les questions elle ne répondait qu'en hochant la tête; même elle sourit deux ou trois fois. Peu à peu ses gémissements furent plus forts. Un hurlement sourd lui échappa; elle prétendit qu'elle allait mieux et qu'elle se lèverait tout à l'heure. Mais les convulsions la saisirent...

Elle ne tarda pas à vomir du sang. Ses lèvres se serrèrent davantage. Elle avait les membres crispés, le corps couvert de taches brunes, et son pouls glissait sous les doigts comme un fil tendu, comme une corde de harpe près de se rompre.

Puis elle se mettait à crier, horriblement. Elle maudissait le poison, l'invectivait, le suppliait de se hâter, et repoussait de ses bras raidis tout ce que Charles, plus agonisant qu'elle, s'efforçait de lui faire boire. Il était debout, son mouchoir sur les lèvres, râlant, pleurant, suffoqué par des sanglots qui le secouaient jusqu'aux talons; Félicité courait ça et là dans la chambre; Homais, immobile, poussait de gros soupirs, et M. Canivet, gardant toujours son aplomb, commençait néanmoins à se sentir troublé.¹⁹²

Die letzte Ölung, die ihr der Priester reicht, wird für Emma zu einer letzten, fast mystischen Exaltation, bei welcher der Autor die Sehnsucht nach Sinnerfüllung als ein Verschmelzen sinnlicher und geistiger, religiöser und animalischer Inbrunst dargestellt hat. Diese Stelle trug dem Autor die Anklage wegen Verletzung der Pflichten gegen die Religion ein. Sie zeigt aber auch, weshalb Flaubert, der Distanzierte, Objektive, Impassible, sagen konnte: »Mme Bovary, c'est moi !«¹⁹³.

Le prêtre se releva pour prendre le crucifix; alors elle allongea le cou comme quelqu'un qui a soif, et, collant ses lèvres sur le corps de l'Homme-Dieu, elle y déposa de toute sa force expirante le plus grand baiser d'amour qu'elle eût jamais donné. Ensuite, il récita la *Misereatur* et l'*Indulgentiam*, trempa son pouce droit dans l'huile et commença les onctions: d'abord sur les yeux, qui avaient tant convoité toutes les somptuosités terrestres; puis sur les narines, friandes de brises tièdes et de senteurs amoureuses; puis sur la bouche, qui s'était ouverte pour le mensonge, qui avait gémi d'orgueil et crié dans la luxure; puis sur les mains, qui se délectaient aux contacts

¹⁹² Ebd., S. 614, 617.

¹⁹³ Zitiert nach: René Descharmes, *Flaubert, sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*, thèse pour le doctorat, présentée à la faculté des lettres de l'université de Lille, Paris 1909, S. 103 (Fußnote): »Une personne qui a connu très intimement Mlle Amélie Bosquet, la correspondante de Flaubert, me racontait dernièrement que Mlle Bosquet ayant demandé au romancier d'où il avait tiré le personnage de Mme Bovary, il aurait répondu très nettement, et plusieurs fois répété: »Mme Bovary, c'est moi! – D'après moi.«

suaves, et enfin sur la plante des pieds, si rapides autrefois quand elle courait à l'assouissance de ses désirs, et qui maintenant ne marcheraient pi us.¹⁹⁴

Jede Stelle ihres Körpers, die der Priester salbt, evoziert einen Schrei der vergangenen Sehnsucht und des unendlichen Triebs nach dem Leben.

Das Ende dieser makabren Szene demonstriert ein letztes Mal am Verfall des Leibes die Erniedrigung durch die permanente Lebenslüge. Während Emma Bovary in den letzten Zügen liegt, dringt von der Straße her der Gesang eines blinden Bettlers in das Sterbezimmer. Er singt ein volkstümliches sinnliches Liebeslied, nach dessen anzüglichem Schluß Emma für immer die Augen schließt:

... elle regarda tout autour d'elle, lentement, comme quelqu'un qui se réveille d'un songe, puis, d'une voix distincte, elle demanda son miroir, et elle resta penchée dessus quelque temps, jusqu'au moment où de grosses larmes lui dé coulèrent des yeux. Alors elle se renversa la tête en poussant un soupir et retomba sur l'oreiller.¹⁹⁵

Über diese Szene ist viel zu sagen. Emma verlangt auf ihrem Sterbelager einen Spiegel; zum dritten Mal im Verlauf des Romans blickt sie an entscheidender Station ihres Lebens in den Spiegel. Natürlich steht dieses Motiv im allgemeineren Sinne für den romantischen Egoismus der Selbstbespiegelung. Es bezeichnet aber zugleich Stadien der Metamorphose. Das erste Mal geschieht es noch in Tostes: Emma entdeckt ihre ersten grauen Haare – und noch hat das Leben nichts von den Erwartungen ihrer Jugend realisiert. Das zweite Mal geschieht es unmittelbar nach dem Ehebruch mit Rodolphe. Im großen Wandspiegel sieht sie sich völlig verwandelt durch die Liebe:

... elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait.¹⁹⁶

Fassungslos beglückt steht Emma vor dieser äußerlichen Verklärung ihrer Erscheinung. Aber kurz darauf löst ein Brief ihres Vaters plötzlich den Blick in die Gegenbewegung ihres Lebens aus. Sie erinnert sich an ihre Jugend:

Quel bonheur dans ce temps-là! quelle liberté! quel espoir! quelle abondance d'illusions! Il n'en restait plus maintenant! Elle en avait dépensé à toutes les aventures de son âme, par toutes les conditions successives, dans la virginité, dans le mariage et dans l'amour; – les perdant ainsi continuellement le long de sa vie, comme un voyageur qui, laisse quelque chose de sa richesse à toutes les auberges de la route.¹⁹⁷

Dem physischen Erblühen entspricht also eine stetige Abnahme der seelisch-moralischen Substanz.

Einen Augenblick scheint es, als erkenne Emma die Wahrheit ihres Lebens, als durchschaue sie einen Prozeß, in dessen Verlauf sie in dem gleichen Maße, als ih-

¹⁹⁴ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, in: *Œuvres*, op. cit., S. 621-622.

¹⁹⁵ Ebd., S. 622.

¹⁹⁶ Ebd., S. 473.

¹⁹⁷ Ebd., S. 483.

re Wünsche eine Erfüllung in der Liebe finden, eine Illusion ihrer Jugend nach der anderen verliert, mit ihnen »bonheur«, »liberté«, »espoir«. Jedes »Abenteuer ihrer Seele«, von dem sie eine Sinnggebung ihres Lebens erwartet, zehrt an dem Reichtum ihrer Jugendträume und verwandelt deren Unschuld in Schuld. Verzichten wir – um nicht den Faden zu verlieren – auf die Erörterung des alten, hier auftauchenden voyageur-Motivs. Zwischen Wunschbild und Scheinerfüllung tut sich ein immer größerer Abgrund auf, den Emma doch nur als unverdientes Unglück erlebt, und zwar intermittierend in solcher Stärke, daß sie jetzt sogar nach den Ursachen fragt: »Mais qui donc la rendait si malheureuse? Où était la catastrophe extraordinaire qui l'avait bouleversée?«¹⁹⁸ Während sie suchend um sich blickt, als könne sie die Ursache finden, hört sie die Stimme ihres Töchterchens: » – Amenez-la-moi! dit sa mère, se précipitant pour l'embrasser. Comme je t'aime, ma pauvre enfant! comme je t'aime!«¹⁹⁹ Es gibt keinen Zweifel: dieser Ausbruch mütterlicher Zärtlichkeit bei Emma gilt nur ihr selbst! Das »pauvre« in »ma pauvre enfant« ist nur die Projektion des Selbstmitleids und ist eben darum auch für das Kind dieser Mutter wahr, aber von Emma begriffen als wirkliche Mutterliebe. Sie bleibt im Selbstbetrug befangen, und man kann es ihr nicht einmal vorwerfen, denn ihr Schicksal ist von Flaubert so gestaltet, daß die einzige Antwort auf Emmas Frage nach den Ursachen ihres Unglücks schließlich die Antwort ist, die Flaubert Charles am Schluß in den Mund legt: »C'est la faute de la fatalité!«²⁰⁰

Das dritte Auftauchen des Spiegelmotivs fällt in die vorhin zitierte Agonieszene. Es ist, nach dem ersten – dem ersten Anzeichen des Älterwerdens, das die hektische Überstürzung des Lebenstrieb einleitet, und dem zweiten, der Metamorphose durch die sinnliche Ekstase – nunmehr die Metamorphose des Verfalls, über den, da er sich in grausiger Weise auch äußerlich manifestiert, auch für Emma selbst kein Zweifel mehr möglich ist. Weinend aus Mitleid über sich selbst fällt sie in die Kissen zurück. Mit rasenden Schmerzen, von Flaubert nur am äußeren Krankheitsbild beschrieben, setzt erneut die Wirkung des tödlichen Gifts ein. Während die lateinischen Silben des Gebete murmelnden Priesters wie verhaltene Totenglocken tönen, hört man plötzlich draußen auf dem Pflaster das Geräusch schwerer Holzschuhe und das Schlürfen eines Stocks. Es ist der blinde Bettler, der Emmas Leben seit Beginn ihres zweiten Liebesabenteuers wie ein unheimlicher Schatten begleitet hat.

Immer wenn sie in Rouen in die Postkutsche einstieg, die sie von Léon weg und zurück nach Yonville bringt, taucht dort der Blinde auf, mit seinen leeren Augenhöhlen, aus denen eine grünliche Flüssigkeit über das von einer furchtbaren Narbe entstellte Gesicht trieft. Stets singt er mit seiner rauhen Stimme, den Kopf mit dem Lachen eines Idioten nach hinten geworfen, den abfahrenden Kutschen ein Lied nach:

Souvent la chaleur d'un beau jour
Fait rêver fillette à l'amour.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Ebd., S. 644.

Et il y avait dans tout le reste des oiseaux, du soleil et du feuillage.²⁰¹

Wollust und Tod sind in dieser Erscheinung vereinigt. Stets wird Emma beim Auftauchen des Bettlers – zwischen dem Liebestaumel mit Léon und der Öde des häuslichen Lebens – tief erschüttert und von unbestimmter Schwermut erfaßt: »Cela lui descendait au fond de l'âme comme un tourbillon dans un abîme, et l'emportait parmi les espaces d'une mélancolie sans bornes.«²⁰² Der blinde, idiotische Krüppel und sein Gesang von Liebeslust reißen in Emma die Bodenlosigkeit ihrer Existenz auf. Das zweite Auftreten des Bettlers – eine Abwandlung des alten Motivs vom blinden Sänger – findet statt nach Emmas letztem Besuch bei Léon, den sie vergeblich um Geld gebeten hat. Weinend und schwankend geht sie durch Rouen und wird plötzlich von dem Warnruf eines Kutschenfahrers erschreckt, der sie fast überfahren hätte. Emma blickt auf, sieht auf den Lenker der Kutsche, einen elegant gekleideten Herrn; sie glaubt, ihn zu kennen: »Mais c'était lui, le Vicomte!«²⁰³ Es ist die letzte Verwendung des zu einem Leitmotiv gewordenen Tanzpartners aus dem Ball im Schloß Vaubyessard. Traurig lehnt Emma sich an die Mauer, um nicht zusammenzubrechen – so wie sie einst, nach dem traumhaften Tanz mit dem Vicomte – sich schwindelnd an die Wand des Ballsaals gelehnt hat. Was aber damals wie ein Aufbruch ins Leben war, ist jetzt ein Abschluß. Zwar glaubt sie, sich vielleicht doch getäuscht zu haben – auch der Leser bleibt im Unklaren, ob der Vicomte hier wirkliche Erscheinung oder nur ein Trugbild Emmas ist –, aber für Emma ist dieses Erlebnis wie ein Vorzeichen des Sturzes in den Abgrund: »Elle se sentait perdue, roulant au hasard dans des abîmes indéfinissables.«²⁰⁴ Erleichtert sieht sie am Abfahrtsort der Kutschen einen guten Bekannten, den Apotheker Homais. Jetzt aber taucht der Blinde wieder auf, mit seiner Fratze, die Tod und Teufel vereinigt, und seinem Lied von Sonne, Frühling und leichter Liebe. Als er bei der Abfahrt der Kutsche »heult wie ein ausgehungertes Hund«, wirft Emma ihm angeekelt ein Fünffrancsstück zu: »C'était toute sa fortune. Il lui semblait beau de la jeter ainsi.«²⁰⁵ Der Symbolwert dieser Trotzgebärde ist deutlich: mit dem Wegwerfen des letzten Geldes besiegelt sie nur das Wegwerfen ihrer selbst. Und wir erraten: sie wirft ihr letztes Geld dem Blinden zu, als wollte sie sich damit von ihrem Elend und ihrer Schuld freikaufen und als wollte sie sich mit diesem Geschenk an den scheußlichen, ihr den Abgrund zeigenden blinden Bettler vor der drohenden Hölle retten. Wir sind jetzt vorbereitet für die letzten Augenblicke ihres Daseins. Sanft will sie aus dem Leben gehen, ohne Schmerz, einschlafen und vergessen: »je vais dormir, et tout sera fini!«²⁰⁶ Aber sie muß Qualen erleiden, mit denen kaum jemals eine Frau ihre Schuld bezahlen mußte. Wir wissen, daß Flaubert sein Geschöpf, Emma Bovary, nicht verurteilte, daß er selbst Qualen litt, als er ihren Todeskampf beschrieb. Wir haben sein

²⁰¹ Ebd., S. 568-569.

²⁰² Ebd., S. 569.

²⁰³ Ebd., S. 597.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Ebd., S. 599.

²⁰⁶ Ebd., S. 613.

Bekenntnis – »Madame Bovary, c'est moi!« – ernstzunehmen, so wie auch seine briefliche Äußerung, daß er bei der Niederschrift selber beständig den Geschmack des Arseniks im Munde verspürt hatte.²⁰⁷ Trotzdem hat er diesen Totenkampf als eine furchtbare Höllenpein beschrieben. Zwischendurch, in Minuten der Beruhigung und nach der Ölung durch den Priester, ist es Emma, als erblicke sie einen Horizont der Erlösung: » ... elle n'était pas aussi pâle et son visage avait une expression de sérénité comme si le sacrement l'eût guérie.«²⁰⁸ In diesem Stadium verlangt sie den Spiegel, um vergeblich nach einer Bestätigung der Rettungshoffnung zu suchen. Auch jetzt noch identifiziert sie – im Sinne ihrer Lebenslüge – sinnliche Erscheinung und Lebenssinn. Dann setzt der letzte Ansturm des Gifts ein. Plötzlich ertönt eine rauhe Stimme von der Straße her:

Souvent la chaleur d'un beau jour
Fait rêver fillette à l'amour.²⁰⁹

Ein schärferer Gegensatz als der zwischen dem Sterbebett einer lebensgierigen Frau und dem Lied vom Liebestraum junger Mädchen ist kaum vorstellbar. »Wie ein elektrisierter Leichnam« – »comme un cadavre que l'on galvanise« – richtet Emma sich auf, mit aufgerissenem Mund und starrem Blick, als ob die Verse von Sonnenschein und Liebeslust doch noch eine Verklärung ihres Lebens bewirken könnten. Die rauhe Stimme fährt fort zu singen:

Pour amasser diligemment
Les épis que la faux moissonne,
Ma Nanette va s'inclinant
Vers le sillon qui nous les donne.

Diese Verse von den Ähren, welche die Sense des Schnitters erntet, und von dem Mädchen, das sich der Furche zuneigt, der die Ähren entwachsen sind, erhält jetzt einen furchtbaren Doppelsinn von Liebe und Tod. Und plötzlich erkennt Emma, was auch wir schon als seine Funktion im Roman ahnen: der Blinde ist ein Bote der Hölle. Es gibt keine Erlösung, das Jenseits konsekriert nur das Elend des Lebens. Was Emma erwartet, ist die ewige Finsternis:

- L'Aveugle! s'écria-t-elle.
Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement.

²⁰⁷ Gustave Flaubert, *Correspondance*, nouvelle édition augmentée, acht Bände, drei Supplementbände und Index, Paris 1926-1954 (Ed. Conard), Bd. 5, S. 350 (Brief an Hippolyte Taine, vermutlich aus dem Jahr 1868): »Quand j'écrivais l'empoisonnement d'Emma Bovary, j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, deux indigestions très réelles, car j'ai vomi tout mon dîner.«

²⁰⁸ Op. cit., S. 622.

²⁰⁹ Ebd., S. 623; hier auch die folgenden Zitate.

Das Letzte, was Emma sieht, ist das zur Teufelsfratze gewordene Gesicht des Blinden, der nicht umsonst blind ist wie das Schicksal, das er verkündet, und der doch noch die letzte Helligkeit ist vor der hereinbrechenden »ewigen Finsternis«. Flauberts stilistische Vorliebe für die triadische Konstruktion, vor allem für drei Adjektive, und seine Vorliebe für schwere, Bedeutung verleihende und inhaltlich definitiv setzende Satzschlüsse, wirkt hier wie die rhythmische und akustische Besiegelung des grausigen Lachens eines verzweiferten Menschen im Angesicht des Nichts:

Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement.

Und noch einmal ertönt die Stimme des Blinden von der Straße her. Zwei Verse singt sie noch, die wieder von einer furchtbaren Doppeldeutigkeit erfüllt sind:

Il souffla bien fort ce jour-là,
Et le jupon court s'envola!

Dieser laszive Schluß des Liedes schließt Leben und Tod, das bißchen Glück und das lange Leiden der Emma Bovary ein. Der Wind, der an jenem Tage so stark bläst, daß er den erotischen Wunsch des Sängers bzw. Dichters erfüllt, wird zum Windstoß des Todes, der ein von den Sinnen getriebenes und sinnlich berückendes Menschenleben- »le jupon court« – hinwegrafft. Was diese Liedzeilen ankündigen, findet sogleich statt: »Une convulsion la rabattit sur le matelas. Tous s'approchèrent.« Und der letzte Satz, in seiner grausam-lakonischen Kürze und mit seinem das Ende verewigenden Imperfekt, ist das absolute Nichts: »Elle n'existait plus.« So kann Flaubert schreiben!

Sehen wir uns noch den Schluß der Handlung an: Charles Bovary findet nach Emmas Tod deren Liebesbriefe und damit den unwiderleglichen Beweis ihrer Untreue. Aber seine Liebe bleibt, über den Tod hinaus, unerschüttert. Ja, jetzt vollzieht er eine Anverwandlung an die Tote: er wird verschwenderisch, er parfümiert sich sogar. Als er Rodolphe begegnet, kann er ihm sagen, daß er keine Vorwürfe erhebt. Ja, Charles bewundert und beneidet den Mann, den seine Emma lieben konnte. Er möchte selber Rodolphe sein, der Mann, dem sie sich bedingungslos hingeeben hatte.

Und er findet zur Erklärung des Geschehens ein Wort, das der Autor nicht zufällig als das einzige große Wort bezeichnet, das der geistig so unbedarfte Landarzt Bovary jemals aussprach. Noch einmal versichert er Rodolphe:

- Non, je ne vous en veux plus!
Il ajouta même un grand mot, le seul qu'il ait jamais dit:
- C'est la faute de la fatalité!²¹⁰

²¹⁰ Ebd., S. 644.

Kurz darauf stirbt auch Charles. Emmas Leben mußte – so hatten wir feststellen können – in dem Augenblick zu Ende gehen, da die Welt ihrer Illusionen endgültig vernichtet war, weil für sie die Surrogate mit dem Leben identisch geworden waren. Ihr Dasein steht ganz unter diesem fatalen Gesetz, es ist ein auswegloses Dasein. Und Charles wird das Opfer der gleichen Fatalität, weil der Sinn seines Lebens in dem des Lebens seiner Frau aufgegangen war.

Zur Struktur des Romans

Bevor wir *Madame Bovary* verlassen, sind noch ein paar Bemerkungen über Komposition und Struktur dieses Romans zu machen. Flauberts Korrespondenz enthält eine Fülle von Notizen, aus denen seine Sorge um die Komposition hervorgeht, speziell während der Abfassung der *Madame Bovary*. Ich will nur einige wenige herausgreifen. So schreibt er einmal, zu *Madame Bovary*: » ... j'aurai fort à faire pour établir une proportion à peu près égale entre les aventures et les pensées.«²¹¹ Was er hier meint, ist die strukturelle Übereinstimmung von äußerer Ereignishandlung und innerer Entwicklungshandlung. Ein anderes Mal bewegt ihn das Problem, wie das Detail, die einzelne Szene, dem Gesamtzusammenhang unterzuordnen ist: »Le détail est atroce, surtout lorsqu'on aime le détail comme moi. Les perles composent le collier, mais c'est le fil qui fait le collier.«²¹² Gerade dieser Faden, der die einzelnen Perlen zur Gesamtwirkung der Perlenkette, zu jenem Ganzen, das mehr ist als die Summe der Teile-wie Aristoteles gesagt hat -bringt, ist Gegenstand unablässiger Überlegung. Während der Arbeit an *Mme Bovary* schreibt er:

J'ai relu tout cela avant-hier, et j'ai été effrayé du peu que ça est[...] Chaque paragraphe est bon en soi, et il y a des pages, j'en suis sûr, parfaites. Mais précisément à cause de cela, *ça ne marche pas*. C'est une série de paragraphes tournés, arrêtés, et qui ne dévalent pas les uns sur les autres. Il va falloir les dévisser, lâcher les joints²¹³ – ... j'ai eu bien du ciment à enlever, qui bavachait entre les pierres, et il a fallu retasser les pierres pour que les joints ne parussent pas.²¹⁴

Es geht also darum, die einzelnen Teile in eine echte Beziehung zueinander zu bringen, dergestalt, daß das, was sie verbindet, im gleichen Maße vertilgt wird, daß ein Teil zwangsläufig aus dem anderen hervorgeht – eine wirkliche, organische, gleichsam notwendige, nicht bloß zusammengekittete Einheit.

Sehen wir uns kurz das Resultat an. Eines der grundlegenden Strukturelemente von *Madame Bovary* sind die Leitmotive. Drei von ihnen habe ich schon erwähnt: den Blick in den Spiegel, den blinden Bettler, den Vicomte vom Ball im Schloß Vaubyessard und mit ihm den Duft von Haarpomade.

²¹¹ Flaubert, *Correspondance*, Bd. 3, S. 394 (Brief an Louis Bouilhet vom 10. Dezember (?) 1853).

²¹² Ebd., S. 322 (Brief an Louise Colet vom 26. August 1853).

²¹³ Ebd., S. 92 (Brief an Louise Colet vom 29.130. Januar 1853).

²¹⁴ Ebd., S. 264 (Brief an Louise Colet vom 2. Juli 1853).

Ich habe vor Jahren in einer Staatsexamensarbeit die Leitmotive und ihre Zuordnung zu den konstitutiven Themen und Episoden untersuchen lassen. Dabei traten noch eine ganze Reihe von Leitmotiven zutage, die der Leser bei der ersten Lektüre übersieht oder die ihm nicht sogleich bewußt werden. So vor allem der Blick aus dem Fenster, der sich als Symbol des Ausblicks der Sehnsucht nach einer anderen Welt an wichtigen Stellen wiederholt. Der Mondschein als obligates Requisit in Emmas romantischen Stimmungen in teils bestätigender, teils widerlegender Funktion. Die ineinander verschlungenen Hände als Symbol der Sehnsucht, der Vergleich mit einem schwankenden Schiff als Ausdruck des Wagnisses und der Gefährdung. Der seelenruhige Biedermannschlaf Charles' im Gegensatz zur Assoziierung des Vergleichs zwischen Emma und einem Vogel – stets begierig nach neuen Horizonten. Die immer wiederkehrende Traumvorstellung von Paris, wo Emma doch nie hinkommen wird. Die Kutsche, die Léon in die Ferne entführt, die das Glück aus greifbarer Nähe rückt, immer dann, wenn sie es zu besitzen glaubt.

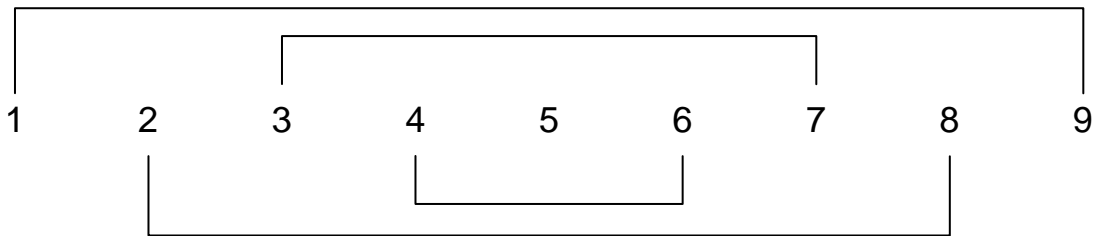
Ich kann nicht alle Leitmotive nennen. Aber schon so wird klar, wie sehr die Struktur der *Madame Bovary* eine leitmotivische ist, die sich engstens mit der Schicht der psychologischen Vorgänge verbindet. Es stellt sich nun die Frage nach dem Verhältnis dieser Motivstruktur zu den Einheiten des Aufbaus, der Komposition, zur Makrostruktur. Hier können wir zurückgreifen auf eine Studie von Walter von Wartburg, der sich gelegentlich und mit Erfolg auch als Literaturhistoriker versucht hat.²¹⁵ Ich skizziere seine Feststellungen.

Madame Bovary zeigt äußerlich zunächst drei große Teile von verschiedener Länge:

1. Jugend, Heirat, Tostes, Ball auf Vaubyessard = 9 Kapitel
2. Yonville, Liebesverhältnis mit Rodolphe, Klumpfußoperation und ihre Folgen = 15 Kapitel
3. Léon, Selbstmord, Tod Charles = 11 Kapitel

Dies die Makrostruktur. Von Wartburgs Untersuchung hat nun klar ergeben, daß sich über diese drei großen Einheiten hinweg und durch sie hindurch ganz deutlich eine Gliederung in neun Teile zieht, die den Handlungsablauf tragen, die Etappen von Emmas Schicksal markieren und voneinander abhängig sind. Anders gesagt: sie stehen im Verhältnis der Symmetrie zueinander. Diese symmetrische Zuordnung bezieht sich auf Inhalt, Umfang und Erzähltechnik. Es entsprechen sich die Teile 1 und 9, die Teile 2 und 8, die Teile 3 und 7, die Teile 4 und 6. Für sich allein steht nur der fünfte und kürzeste Teil:

²¹⁵ Walter von Wartburg, »Flaubert als Gestalter«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift* 19 (1941), S. 208 ff.



Er steht fast genau in der Mitte. Dieser Umstand und seine Sonderstellung legen bereits nahe, daß diesem Teil eine hervorragende strukturelle Bedeutung zukommt. Um ihn gruppieren sich die anderen Teile, deren konzentrische Symmetrie ihn somit eindeutig zum Mittelpunkt und Wendepunkt des ganzen Romans stempelt. Ich habe die Verfasserin der vorhin genannten Staatsexamensarbeit auch veranlaßt zu untersuchen, wie sich das Verhältnis der Leitmotivstruktur zur Komposition in neun Teilen darstellt. Ihre Ergebnisse bestätigten meine Vermutung. Auftauchen, Gruppierung und Zuordnung der Leitmotive entsprechen der genannten Symmetrie und bestätigen die Sonderstellung des fünften, einzeln dastehenden, mittleren Teils. Dieser Teil der Handlung nun besteht in der mißglückten Klumpfußoperation.

Es stellt sich nun die Frage: Wird diese von der Komposition, also von der Form her konstituierte Zentralstellung dieser Episode auch durch ihren Inhalt gerechtfertigt? Anders gefragt: Kann die Episode der Klumpfußoperation die tragende Aufgabe erfüllen, die ihr von der formalen Struktur zugewiesen wird? Dieses Problem führt uns über die bisherige Fragestellung hinaus. Wir wollen eine Antwort versuchen: Emma Bovary, angewidert von der Banalität ihrer Ehe und ihres Lebens, hat versucht, ihre romanesken Träume von *félicité*, passion und *ivresse* durch das Liebesverhältnis mit Rodolphe zu realisieren. Die Enttäuschung läßt – wie wir wissen – nicht lange auf sich warten. Nicht Einsicht, sondern Desillusion bewirkt die Reue, die Emma veranlaßt, Charles zu einer Handlung anzutreiben, die ihn und ihr gemeinsames Leben der lähmenden Mittelmäßigkeit entreißen soll. Aus gesellschaftlichem Ehrgeiz hatte Emma ihren Gatten überredet, aus dem kleinen Tostes in das Städtchen Yonville überzusiedeln. Jetzt soll Charles durch die Klumpfußoperation ein Ansehen erringen, das Emmas Ehe mit ihm rechtfertigt und ihrem krankhaften Illusionsbedürfnis eine Legitimation im Rahmen der bürgerlichen Moral und des Prestigedenkens verschaffen soll. Charles aber versagt kläglich. Die letzte Chance für ein gemeinsames Leben und für Emmas Rettung ist damit vertan. Der Zweck, den Emma verfolgt hat, schlägt in sein Gegenteil um. Charles ist als Arzt für alle Zeit bloßgestellt, und Emma mit ihm. Die Episode der Klumpfußoperation leitet also die »Katastrophe« der Handlung ein, sie ist deren Peripetie im Sinne der aristotelischen Definition. Sie erfüllt diese Rolle in komplexer Weise. Das Ereignis selbst stellt den Kulminationspunkt der bisherigen Handlung dar und legt zugleich die Richtung auf das Ende fest. Emmas Liebe zu Rodolphe war vorher schwärmerisch-sentimental mit Wahrung des Scheins; jetzt wird sie hemmungslos; sie trägt ihre nun einsetzende moralische Degradation zur Schau.

Gehen wir noch einige Schritte weiter: Sowohl Charles' unzulängliche berufliche Fähigkeiten wie die Unfähigkeit Emmas, Charles' Grenzen zu beurteilen, bringen den Versuch, dem Schicksal zu entgehen, zum Scheitern. Damit ist die erste ästhetische Forderung nach der inneren »Notwendigkeit« der Peripetie erfüllt: diejenige der Logik der Charaktere, ergänzt durch deren seitherige psychologische

Entwicklung. Diese zweite Begründungsschicht, nach der ersten, der formal-symmetrischen, konkretisiert nun eine dritte, allgemeinere, die vermittelnde, die wir die ideologische nennen wollen. Auf dieser Ebene stellt sich die Peripetie der Operationsepisode dar als Kollision zwischen der »bêtise bourgeoise« (verkörpert in Charles) und dem Illusionismus, den sie als ihren Selbstwiderspruch und vermeintlichen Rettungsweg erzeugt hat. In dieser Kollision gipfelt das Grundthema des ganzen Romans. In der Peripetie konvergieren die von Beginn an angelegten Begründungslinien sowohl der psychologisch-charakterlichen wie der ideologischen Determinanten. Durch die ideologische Begründungsschicht hindurch gewahren wir bereits diejenigen Züge des gesellschaftlichen Unterbaus, die für unseren Roman ausschlaggebend sind. Sie werden noch deutlicher sichtbar, wenn wir nach dem Thema der Peripetieszene fragen. Es ist ein ganz modernes: das Thema von der Frau, die aus gesellschaftlichem Ehrgeiz und um ihren eigenen Geltungs- und Lebensanspruch zu rechtfertigen, ihren Mann zu Leistungen zwingt, die seine Fähigkeiten überfordern. Hat Flaubert dieses Thema erfunden bzw. als erster gefunden? Sehr wahrscheinlich. Er hat damit ein Thema entdeckt, das sich kaum vor seiner Zeit stellen konnte, weil dieses Thema auf einem ökonomischen und sozialen Prinzip der modernen Industriegesellschaft beruht: auf dem Leistungsprinzip. Es ist die Transformation kraft der motivischen und psychologischen Vermittlungsschichten, die diesem der gesellschaftlich-ökonomischen Realität entnommenen Thema den affektiven Wert verleiht, diese Wirklichkeit in menschliche Schicksale übersetzt und durch die Peripetieszene mit ihrer strukturellen Bedingtheit hindurch die eminent poetische Kongruenz von Inhalt und Form erzeugt.

Wir können jetzt auch erklären: die Peripetieszene sanktioniert umgekehrt auch die formale Struktur, von der sie mitbedingt wird. Wir konstatieren die jedem großen Kunstwerk eigene optimale Dialektik von Form und Inhalt.

Die Peripetieszene teilt den Roman ganz natürlich in zwei große Teile; sie bewirkt damit auch das Grundthema von Schuld und Sühne, das für viele große Romane der Weltliteratur charakteristisch ist. Die in der Peripetieszene offenbar werdende Ausweglosigkeit von Emmas Schicksal läßt jene Grunddissonanz des Romans erkennen, die Georg Lukács einmal als das »Nicht-eingehen-Wollen der Sinnesimmanenz in das empirische Leben« bestimmt hat.²¹⁶

Die Schuld Emma Bovarys ist darum letztlich eine schuldlose Schuld, und so verstehen wir schließlich das einzige große Wort des Charles Bovary: »C'est la faute de la fatalité!«²¹⁷ Der Freispruch durch den Ehemann muß auch der unsrige sein.

²¹⁶ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Neuwied/Berlin 1965, S. 69.

²¹⁷ Op. cit., S. 644.

Die Nebenfiguren des Romans: Inkarnationen historischer Allgemeinheit

Es wäre noch vieles über diesen bedeutenden Roman zu sagen, an dem man immer wieder Neues entdecken kann. Auf einen wichtigen Umstand muß ich noch hinweisen. Der Roman schließt nicht, wie man erwarten könnte, mit dem Tod Emmas, sondern mit demjenigen Charles'. Man hat aus dieser Tatsache wie auch daraus, daß der Roman nicht mit Emma, sondern mit der Kindheit Charles' einsetzt, öfter geschlossen, der eigentliche Held sei nicht Emma, sondern Charles. Ich glaube nicht, daß dem so ist, denn es ist das Schicksal Emmas, das im Vordergrund steht; dasjenige Charles' ist nur sein Korrelat. Und der Titel des Werks lautet: *Madame Bovary*. Es geht um das Schicksal einer Ehefrau. Und: Wenn ich sagte, der Roman schließe mit dem Tod Charles', so war auch dies nicht ganz exakt. Er schließt vielmehr mit dem Hinweis auf den erfolgreichen Lebensweg des Apothekers Homais. Homais ist neben Emma und Charles die profilierteste Figur des Romans. Der Apotheker Homais ist der Prototyp des eingebildeten, hohlen und egoistischen Provinzbürgers, der sich auf seine oberflächliche Kenntnis der Aufklärungsliteratur viel zugute hält und dessen bornierte Fortschrittsgläubigkeit das Erbe der Aufklärung mißbraucht und diskreditiert. Homais paßt sich dem Wandel jeder Situation und vor allem der Politik an. Sich vom Republikaner zum Monarchisten zu mausern, ganz nach dem Gebot der Stunde, macht ihm nicht das geringste aus. So wird aus ihm denn auch ein Mann von Geld und Ehren.

Flaubert hat seinem Roman einen Homais betreffenden Schluß angehängt, weil er jedes Mißverständnis zu vermeiden suchte. Er wollte Emmas Schicksal nicht als einen singulären, beziehungslosen Einzelfall oder gar als pathologische Ausnahme verstanden wissen, sondern als Darstellung einer das ganze Leben seiner Zeit beherrschenden Lebenslüge an einem ausweglosen Einzelschicksal. Emma geht zugrunde, weil sie die Surrogatwelt ihrer Selbstausslegung in jedem Augenblick ihres Lebens ernst nahm. Die robusteren Vertreter der Lebenslüge wissen diese jedoch allezeit zur einträglichen Heuchelei zu verwandeln.

Der Roman *Madame Bovary* endet mit der nüchternen, kommentarlosen Feststellung, daß die Tochter der Bovarys, für die Charles eine behagliche, friedliche und von allen finanziellen Sorgen befreite Zukunft ausgemalt hatte, sich das tägliche Brot als Arbeiterin in einer Baumwollspinnerei verdienen muß, während Homais, reich geworden, protegiert von den Behörden und der öffentlichen Meinung, soeben das Kreuz der Ehrenlegion erhalten hat:

Quand tout fut vendu, il resta douze francs soixante et quinze centimes qui servirent à payer le voyage de mademoiselle Bovary chez sa grand-mère. La bonne femme mourut dans l'année même; le père Rouault étant paralysé, ce fut une tante qui s'en chargea. Elle est pauvre et l'envoie, pour gagner sa vie, dans une filature de coton. Depuis la mort de Bovary, trois médecins se sont succédé à Yonville sans pouvoir y réussir, tant M. Homais les a tout de suite battus en brèche. Il fait une clientèle d'enfer; l'autorité le ménage et l'opinion publique le protège.

Il vient de recevoir la croix d'honneur.²¹⁸

Vielleicht haben Sie bemerkt, daß innerhalb dieses Schlußabschnitts das im ganzen Roman durchgehaltene Präteritum dem Präsens weicht. In diesem Tempuswechsel allein zeigt sich schon, daß Gegenwart und Zukunft allein den Bourgeois von der Sorte eines Homais gehört. Das ist in letzter Instanz die Fatalität, an der Emma und Charles Bovary zugrunde gehen müssen. Die Hölle, die Emma durchzustehen hat, ist in Wahrheit bürgerliches Leben der Zeit selbst. Man versteht, daß *Madame Bovary* vor Gericht gezerrt wurde. Flaubert wurde freigesprochen, aber im gleichen Jahre 1857 wurden Baudelaires *Fleurs du Mal* verklagt, verurteilt und verboten. Beide Prozesse gehören in den größeren Zusammenhang des Widerstands, zu dem sich das siegreiche Bürgertum zur Wahrung seiner Ordnungsprinzipien gegen eine ganz und gar nicht affirmative, kritisch-realistische Literatur herausgefordert fühlt.²¹⁹

Lassen Sie mich, im Anschluß an den Schlußabsatz des Romans, noch ein paar Worte mehr zu wichtigen Nebenfiguren sagen, wobei ich zuerst noch einmal auf Homais eingehe. Georg Lukács, der die Größe Flauberts erkannte und doch im Sinne seiner späteren Realismustheorie glaubte, ihm gegenüber Balzac abwerten zu müssen, sah den echten Realismus nicht zuletzt in der Fähigkeit seiner Autoren begründet, Gestalten zu schaffen, in denen das Allgemeine und das Einzelne im Besonderen koinzidieren, die Romangestalt – mit Balzac zu sprechen – zugleich individualisierter Typus und typisiertes Individuum ist. Es mag sein, daß diese Bestimmung auf Emma Bovary nicht vollständig zutrifft – obwohl ich versucht bin, in diesem Fall Lukács gegen Lukács ins Feld zu führen –, sie gilt ganz gewiß für eine Gestalt wie Homais.

In Homais personifiziert, inkarniert sich m. E. jene äußerste historische Allgemeinheit, die darin zu sehen ist, daß das zeitgenössische Bürgertum nach der Übernahme der vollen, das heißt nicht mehr nur ökonomischen, sondern auch politischen Herrschaft den geschichtlichen Fortschritt nicht mehr als einen sozial und politisch qualitativen, das heißt über sich hinaus, denken kann, sondern nur noch als materiellen, technischen, ökonomischen, quantitativen Fortschritt, mit dem es die eigene Herrschaft perpetuiert. Bekannt ist, welche Rolle dabei Philosophie und Wissenschaftstheorie des Positivismus spielen. Damit aber haben wir auch schon fast den ganzen Homais. Als sekundäre, modifizierende und individualisierende Determinanten treten lediglich hinzu: sein Apothekerberuf, seine Halbbildung, seine provinzielle Wichtigtuerei, sein pseudoaufklärerischer Antiklerikalismus. Nach dieser Überlegung erhält der Schluß des Romans sein volles Gewicht. Berthe Bovary ist Fabrikarbeiterin, Homais hat soeben das Kreuz der Ehrenlegion erhalten. Dieser Schluß beleuchtet retrospektiv den gesamten gesellschaftlichen Bedingungsrahmen des Romangeschehens.

²¹⁸ Ebd., S. 645.

²¹⁹ Eine umfassende, ausgezeichnet dokumentierte Darstellung dieses Sachverhalts findet sich in dem Buch von Klaus Heitmann, *Der Immoralismus-Prozeß gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert*, Bad Homburg/Berlin/Zürich 1970.

Ich möchte noch auf eine zweite Gestalt des Romans eingehen, eine Gestalt, die eine verhängnisvolle Rolle spielt, schlimmer als diejenige der erotischen Verführer. Homais – wir haben ihn charakterisiert – ist kein böser Mensch, er hat sogar einige sympathische Züge, die seine allgemeine gesellschaftliche Funktion zugleich mildern und verschärfen. Er ist freundschaftlicher Regungen und Handlungen fähig. Die einzige Figur, die absolut böse ist von Anfang bis Ende, die gleichsam herausfällt aus der Dialektik von menschlicher Schwäche und menschlicher Stärke und nur das Böse verkörpert kraft der skrupellos zum Einsatz gebrachten Macht des Geldes, ist der Modehändler und Wucherer Lheureux. Lheureux, in den Entwürfen Flauberts noch Jean-Baptiste l'Heureux genannt, verlockt Emma Bovary zu immer kostspieligeren Käufen von Luxusartikeln, leiht ihr Geld zu Wucherzinsen; Emma verpfändet letztlich, von Lheureux ermutigt, alles, was sie besitzt, ohne Charles zu fragen. Lheureux wird für sie unentbehrlich, er treibt sie bis zur totalen Verschuldung, auf die sie trotz schlimmer Ahnungen eingeht, um ihre illusionäre Welt zu realisieren. Gnadenlos leitet Lheureux die Pfändung ein, die Emma zur letzten Demütigung vor Léon und Rodolphe und in den Tod treibt. Die Gier nach einem Leben, das anders sein soll als das vorgegebene, die Surrogate, die von der Eleganz und vom Luxus einer frustrierten Frau erfordert werden, verfallen der Macht des Geldes und damit einer unmenschlichen Macht, die alle Werte verdinglicht. Emma Bovarys letzte Wochen und Tage, ihre Liebe und Leidenschaft, ihre verzweifelten Versuche zur Selbstverwirklichung, ihre Weigerung, die Fatalität ihres Lebenswegs zu akzeptieren, unterliegen einer ökonomischen Gewalt, der sie nicht gewachsen ist, der sie sich, blind, verblendet, unterwirft – Opfer der Verhältnisse, schuldlos nicht und doch ein Mitleiden hervorrufend, das noch heute jeden Leser packt.

Der Realist Flaubert hat begriffen und unbeeindruckt von idealisierenden Verbrämungen dargestellt, welche Macht das Geld auf die Schicksale von Menschen ausübt. Der Realist Flaubert hat jedoch, um diesen Sachverhalt darzustellen, keineswegs die Mittel der literarischen Tradition verschmäht, selbst dann, wenn er sie zu kaschieren trachtete. Das führt uns zurück auf die Gestalt des Modehändlers und Wucherers Lheureux. Emma und Charles Bovary, im Umzug von Tostes nach Yonville begriffen, sitzen in der Kutsche, die sie dorthin führt, zum ersten Mal dem »marchand de nouveautés« Lheureux gegenüber. Emma Bovary klagt darüber, daß ihr Hündchen entlaufen sei, spurlos. Es wird auch nicht wieder auftauchen. Flaubert kannte Goethe, kannte den Faust. Man weiß: der Pudel verschwindet, dafür erscheint Mephisto; das Hündchen von Emma Bovary ist verloren, dafür ist jetzt, in der Kutsche, Lheureux präsent. Lheureux ist für Emma Bovary so unentbehrlich wie Mephisto für Faust. Doch anders als Faust wird Emma nicht erlöst, sondern verdammt. Die Parallele, die zunächst noch ziemlich willkürlich erscheinen mag, läßt sich verlängern und untermauern, wenn man Auftreten und Erscheinung von Lheureux untersucht. Das hat Marianne Beyerle getan²²⁰ und dabei nachgewiesen, daß die Einführung Lheureux' in das Romangeschehen ähnliche Züge

²²⁰ Vgl. Marianne Beyerle, »*Madame Bovary*« als Roman der Versuchung, Frankfurt a. M. 1975 (Analecta Romanica 37).

aufweist wie die Einführung von Teufelsgestalten bei E. T. A. Hoffmann, Goethe, Chamisso (*Schlemihl*).

Es ist kaum ein Zweifel möglich: wenn der blinde Bettler Tod und Verdammnis symbolisiert, dann steht Lheureux, schlangenhaft schmeichlerisch, mit pfeifenden und zischenden Tönen aus dem Mund, für den großen Versucher, für den Teufel. Es hat schon seine Bedeutung, daß die Sünde der Emma Bovary eine doppelte ist: diejenige des Ehebruchs und diejenige der Verschwendung. Und es hat schon seine Bedeutung, daß der teuflische Versucher nicht mehr, wie in vielen Romanen seither, der erotische Verführer ist, sondern ein Modehändler und Wucherer, der sein Opfer bis zum Äußersten treibt, erbarmungslos die Gerichtsvollzieher schickt, die Schlinge zuzieht und Emma in Tod und Hölle treibt, sie gleichsam deren Fratze, dem blinden Bettler, ausliefert.

»Bovaryismus« als Lebenseinstellung: die verführerische Macht der Literatur

Ich möchte an diese Beobachtungen noch ein paar weitere Überlegungen anknüpfen. Emma Bovarys unglückseliges Schicksal beruht, psychologisch betrachtet, darauf, daß ihre Vorstellungen von den Möglichkeiten ihres Lebens mit der Wirklichkeit dieses Lebens nicht übereinstimmen und daß sie dieses Nichtübereinstimmen nicht wahrhaben will und nicht wahrhaben kann. Die Sinn-Frage, die sie stellt, lautet: Warum muß ich dieses Leben führen, wo mir doch ein anderes zustünde? Immer wieder greift sie zur Illusion, die ebenso prompt, und schließlich definitiv, von der Wirklichkeit widerlegt wird. Diese Einstellung zum Leben trägt seit einem Buch von J. de Gaultier den Namen »Bovaryismus«²²¹. Dieser »Bovaryismus« ist engstens verwandt mit dem, was wir unter »Don Quijotismus« verstehen: Don Quijote, der berühmte Held von Cervantes' unsterblichem Roman, ist verrückt geworden infolge übermäßiger Lektüre von Ritterromanen, und er zieht aus, um als fahrender Ritter durch seine Taten die Welt im Sinne seiner Vorstellungen zu verwandeln. Die behexende Macht der Lektüre von Büchern eines imaginären Heroismus bildet die Brücke für eine Identifikation, die sich bei Emma Bovary als unkontrollierte, ganz und gar unkritische, klisierte Anverwandlung an die Gefühle romantischer Heldinnen manifestiert. Die Schilderung des Realitätsverlusts in Rouen, wo Emma sich sozusagen dem Helden von Donizettis Oper *Lucia von Lammermoor* an die Brust wirft mit dem Appell, sie zu entführen, ist nur die Kulmination einer Erlebnisform, die den Abgrund zwischen Lebensanspruch und Lebenswirklichkeit allein durch Illusion auszufüllen vermag. Donizettis Oper liegt ein Text von Walter Scott zugrunde. Emmas Lektüren sind romantisch, sie *liest* noch ungleich romantischer als die Texte, die sie *liest*, und das heißt, daß sie den Unterschied zwischen Fiktion und Realität nicht mehr wahrnimmt. Ihre Erinnerung an den Tänzer von Schloß Vaubyessard, ein Realitätspartikel, mischt sie in Fiktionen ihrer romantischen Lektüren von Bernardin de Saint-Pierre, Balzac, George Sand, Lamartine.

²²¹ J. de Gaultier, *Le Bovarysme*, Paris 1892.

Sie wird Kundin eines Cabinet de lecture, entleiht Bücher bei Homais, abonniert Zeitschriften.

Von der verführerischen Macht der Literatur kann auch ich Zeugnis ablegen, wenn auch in etwas anderer Weise. Bei einem Besuch in Rouen war ich auch in der Kathedrale, in der Emma und Léon sich verabredet hatten. Ich bin keineswegs unempfindlich gegenüber der sakralen Würde gotischer Kathedralen, und meine Reise galt ausdrücklich auch ihnen – über Reims, Laon, Beauvais –, ich muß indessen gestehen, daß ich in der Kathedrale von Rouen nicht gerade fromm gestimmt war, sondern an das Rendez-vous von Emma Bovary und Léon Dupuis dachte – an die Kathedrale als »gigantesque boudoir«. Fiktion – mächtiger als die empirische Wirklichkeit! Es ist schon seltsam, in welcher Weise Lektüre fiktiver Geschehnisse Macht über die Wirklichkeit erlangen kann. Man muß sie ernst nehmen, nicht bloß literarisch, oder doch begreifen, daß Literatur hier für Wirklichkeit eigener, obgleich illusionistischer Art steht. Flaubert hat dieses Phänomen thematisiert und Charakter und Schicksal seiner Protagonistin damit instrumentiert.²²²

Emmas Lektüren beschränken sich nicht auf romantische Evokationen heroischer Liebesleidenschaft und seelischer Ergüsse. Sie nährt ihren Hang zum Luxus durch das Studium von Modejournalen. Wenn sie schon nicht in Paris leben kann, so will sie sich doch kleiden wie die eleganten Damen der Hauptstadt. Emma abonniert zwei Zeitschriften, darunter eine, die seit 1836 tatsächlich existierte und die Flaubert sorgfältig studiert haben muß. Annemarie Kleinert hat eine Studie vorgelegt²²³, der folgendes zu entnehmen ist: *La Corbeille* – eine Art *Brigitte* des 19. Jahrhunderts – berichtet aus der Gesellschaft, beschreibt ausführlich die Pariser Mode, gibt Hinweise für mondänes Benehmen, über Luxusartikel. Emma Bovarys Lebensgier heftet sich an die Modelle feinen Lebens. Da sie ihr bäuerliches Dienstmädchen ohnehin nicht mag, entläßt sie es. Die Nachfolgerin erzieht sie zu einem Verhalten, das in *La Corbeille* als vorbildhaft für Dienstmädchen höherer Stände beschrieben worden ist. Emma ändert ihre Haartracht gemäß den Frisurvorschlägen des Journals, läßt ihre Kleider nach den Schnittmustern von *La Corbeille* anfertigen, ihre Hüte nach den dort gebotenen Bildern und Beschreibungen. Immer kostspieliger werden ihre Einkäufe; Lheureux besorgt ihr alles, was sie wünscht, redet ihr auf, worauf sie nicht selbst schon verfallen ist, solange, bis sie finanziell völlig von ihm abhängig ist. *La Corbeille* hat auch Feuilleton, mit Texten von Sue, Balzac, George Sand und anderen. Oft lesen Emma und der junge Léon, der ihre Neigungen teilt, gemeinsam, und wäre Léon nicht noch sehr schüchtern gewesen und hätte er nicht zum Studium nach Paris reisen müssen, dann wäre wohl bald die Situation eingetreten, die Dante in einem der berühmtesten Gesänge der *Göttlichen Komödie* dargestellt hat: Liebe und Leidenschaft – ausgelöst von und bei der Lektüre, Verführung durch das Buch – »Galeotto fu il libro e chi lo scrisse« (Francesca da Rimini und Paolo Malatesta). Nur die Mutter von Charles Bovary

²²² Volker Roloff, »Zur Thematik der Lektüre bei G. Flaubert«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 25 (1975), S. 322-33 7.

²²³ Annemarie Kleinert, »Ein Modejournal des 19. Jahrhunderts und seine Leserin: >La Corbeille< und >Madame Bovary<«, in: *Romanische Forschungen* 90 (1978), 5.458-477.

ahnt, welche Gefahren in den Lektüren ihrer Schwiegertochter lauern. Sie fordert Charles auf, Emma die Bücher und Zeitschriften zu untersagen. Er tut es nicht. Der Drang nach mehr Leben, mehr Liebe und mehr Eleganz, genährt im illusionären Beim-Wort-Nehmen der Lektüren, treibt Emma in die Gewalt des Teufels, des »marchand de nouveautés« L'heureux.

Flauberts Rache an der bürgerlichen Trivialisierung des Lebens: impassibilité – impartialité – impersonnalité

Flaubert hat unter der moralisierenden Heuchelei seiner Zeit wie kaum ein anderer gelitten. Er war zu spät geboren, um noch – wie Balzac – von der heroischen Epoche des Bürgertums beeindruckt zu sein. Für ihn stand die Gesellschaft seiner Zeit im Zeichen einer alles durchdringenden Trivialität und Lebenslüge, der »bêtise bourgeoise« – wie er es nannte –, der verfälschten Moral, der Scheinhaftigkeit aller Ideale, des Zwangs zum kitschigen Gefühlsleben, dem Emma Bovary unterlag. Flauberts unauslöschlicher Haß auf den Bourgeois ist der Haß auf die Träger des Ungeists, ein Haß, der sich zur Abscheu vor der ganzen Zeit und der ganzen Menschheit ausweitete: »J'appelle bourgeois quiconque pense basement.«²²⁴ Flaubert kann dem Bürgertum die Trivialisierung des Lebens nicht verzeihen. Sein Leben lang hat er drei kritische Vorwörter geplant. Eines davon war dazu bestimmt, ein »livre des vengeance«²²⁵, ein »Buch der Vergeltungen« zu sein. Dieser Plan verschmolz mit dem *Dictionnaire des idées reçues*, dem »Wörterbuch der vorgefaßten Meinungen«, der falschen Vorstellungen, der Klischees. Dieses Wörterbuch ist der lexikographische Niederschlag eines in Sprachkritik umgesetzten Hasses, ein Verzeichnis der Gemeinplätze und platten Redewendungen, angelegt zu dem Zweck, die Nichtigkeit und Falschheit des zeitgenössischen Wort- und Ideenschatzes bloßzulegen. Flaubert hat diese Sammlung bis zum Ende seines Lebens fortgeführt und hat sie vor allem in seinem unvollendeten Werk *Bouvard et Pécuchet* verwendet, der romanhaften Bestandsaufnahme spießbürgerlicher Borniertheit. Während er den Plan für *Bouvard et Pécuchet* ausarbeitet, schreibt er an Mme Roger des Genettes:

... je médite une chose ou j'exhalerai ma colère. Oui, je me débarrasserai enfin de ce qui m'étouffe. Je vomirai sur mes contemporains le dégoût qu'ils m'inspirent, dussé-je m'en casser la poitrine.²²⁶

²²⁴ Der Ausspruch ist durch Guy de Maupassant überliefert: »Il faisait de ce mot bourgeois le synonyme de bêtise et le définissait ainsi: <J'appelle bourgeois quiconque pense basement.> Ce n'est donc nullement à la classe bourgeoise qu'il en voulait, mais à une sorte particulière de bêtise qu'on rencontre le plus souvent dans cette classe. Il avait, du reste, pour le >bon peuple< un mépris aussi complet.« (Guy de Maupassant, »Etude sur Gustave Flaubert«, in: *Œuvres posthumes*, Paris 1929, Ed. Conard, S. 137).

²²⁵ Vgl. Maxime du Camp, *Souvenirs littéraires*, Bd.2, Paris 1892, S. 392-393.

²²⁶ Flaubert, *Correspondance*, Bd. 6, S. 425 (Brief an Mme Roger des Genettes vom 5. Oktober 1872).

Und 1877 schreibt er an Edmond de Goncourt: »Je tâcherai de vomir mon venin dans mon livre.«²²⁷ In seinen nachgelassenen Notizen findet sich ein bitteres Rezept für die Fabrikation von zeitgenössischen Paris-Romanen; es ist von sarkastischer Ironie: »Dans le roman moderne parisien mêler le plus de cul, le plus d'argent, le plus de dévotion (St. Vincent de Paul etc.) possible.«²²⁸ Während der Arbeit an *Madame Bovary* hat sich in Flaubert durch die intensive Beschäftigung mit der Bourgeoisie soviel Widerwille gegen seine Zeit angesammelt, daß er mit *Salammô* in die Historie flieht. Die zeitgenössische Wirklichkeit verträgt keine Idylle: »La beauté n'est pas compatible avec la vie moderne«²²⁹, schreibt Flaubert. Seine Schilderung des Häßlichen, Rohen, Trivialen, Banalen stellt mit dieser Wirklichkeit die Wahrheit gegen die Verfälschung des Gefühls und gegen die Seichtheit des Denkens; sie will die Entlarvung der Unredlichkeit.

So vermag ihn nicht einmal die Flucht vor der gemeinen Gegenwart, die Flucht in den historischen Stoff, davon zu entbinden, das Rohe und Häßliche mit dem ganzen Aufwand seiner Stilkunst zu schildern und seinen Lesern vorzuhalten. Über seinen historischen Roman *Salammô*, der in Afrika im 3. Jahrhundert vor Christus spielt und den er 1.857 begann und 1862 veröffentlichte, schreibt Flaubert an Amélie Bosquet: »J'écris des horreurs et cela m'amuse. [...] Il ne ressort de ce livre qu'un immense dédain pour l'humanité ... «²³⁰ Und an anderer Stelle schreibt er:

Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour entreprendre de ressusciter Carthage! C'est là une Thébaïde où le dégoût de la vie moderne m'a poussé.²³¹

Flauberts subtile stilistische Kunst beschreibt in *Salammô* sinnlose, blutige Grausamkeiten, die doch nur eine Projektion der Eindrücke sind, die ihm die Gegenwart vermittelt. Und sein Stilideal ist hier wie stets das der *impassibilité*, die für ihn das einzige Mittel ist, der Wirklichkeit künstlerisch zu begegnen, nicht ebenfalls von ihrem Fassadencharakter korrumpiert zu werden. Flauberts Realismus ist nicht nur durch die Abrechnung mit der falsch gewordenen Innerlichkeit der Romantik bestimmt, sondern ebenso durch die Entdeckung des Häßlichen und Banalen als des beflissenen Vertuschten, in Wahrheit aber Herrschenden. Selbst Emma Bovary hat an solcher Einsicht ihres Schöpfers teil: sie bringt es fertig, ihr keineswegs unschönes Kind häßlich zu finden – was in der bisherigen Literatur, der die mütterliche Liebe bis in die letzten Regungen hinein heilig ist, völlig unmöglich war. Aber Flauberts Realismus ist kritischer Realismus. Die Realität durchschauen und sezieren und sie dadurch bloßzulegen, ist die einzige Möglichkeit, ihr zu begegnen, denn zu ändern ist sie nicht. Als einzig angemessenes Instrument solcher Kritik erscheint Flaubert die *impassibilité*, der Verzicht auf jedes moralische Urteil, auf jedes unkontrollierte Gefühl. Als hervorragendes Zeugnis von Flauberts *impassibilité* galt zu allen Zeiten die Schilderung von der Agonie Emma Bovarys, die als auffäl-

²²⁷ Ebd., Bd. 8, S. 85 (Brief an Edmond de Goncourt vom 9. Oktober 1877).

²²⁸ Marie-Jeanne Durry, *Flaubert et ses projets inédits*, Paris 1950, S. 331.

²²⁹ Flaubert, *Correspondance*, Bd. 5, S. 260 (Brief an Mme Roger des Genettes im Dezember 1866).

²³⁰ Ebd., Bd. 4, S. 445 (Brief an Amélie Bosquet vom 24. August 1861).

²³¹ Ebd., S. 348 (Brief an Ernest Feydeau vom 29./30. November 1859).

ligste Probe einer bislang unerhörten Darstellungsform gelten mußte. Diese Schilderung ist der erste große Widerruf gegen die literarische, zumal romantische Verklärung, Sublimierung und Beschönigung des Todes und des Leides. Sainte-Beuve schrieb in seiner Kritik des Romans:

Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout.²³²

Eine berühmte zeitgenössische Karikatur des Zeichners Lemot zeigt Flaubert als Arzt, der die auf einem Tisch liegende Leiche der Emma Bovary sezziert. Der Schriftsteller Barbey d'Aurevilly, dem jedes Verständnis für Flaubert abging, meinte, der Verfasser der *Madame Bovary* sei nicht ein »réaliste«, sondern ein »brutaliste«. Nun, Flaubert hatte von den experimentalmedizinischen Studien seines Vaters mitprofitiert; und er betrieb selbst ausgedehnte anatomische, physiologische und pathologische Studien. Er erwartete einen Fortschritt in der Literatur nur von einer Übernahme naturwissenschaftlicher Methoden, die ihm zugleich eine wirkliche Kritik zu gewährleisten schienen. Während der Arbeit an *Madame Bovary* bezeichnet er diesen Roman selber als ein »Werk der Kritik oder vielmehr der Anatomie«²³³. Und (gleichfalls) an Louise Colet schreibt er um dieselbe Zeit:

Il faut faire de la critique comme on fait de l'histoire naturelle, avec absence d'idée morale. [...] Quand on aura, pendant quelque temps, traité l'âme humaine avec l'impartialité que l'on met dans les sciences physiques à étudier la matière, on aura fait un pas immense. C'est le seul moyen à l'humanité de se mettre un peu au-dessus d'elle même.²³⁴

Der erste grundlegende Schritt, den der Schriftsteller nach Flauberts Meinung zu tun hat, ist der, den Verstand mit dem größten Mißtrauen gegenüber dem Gefühl zu wappnen, denn allein schon das Wort »Seele« hat-wie Flaubert sagt- »die Menschen fast ebenso viele Dummheiten sagen lassen, als es Seelen gibt.«²³⁵ Überträgt man die wissenschaftliche Methode auf die Literatur, so ergeben sich zwei Grundsätze: strikte Enthaltung vom Schlüsseziehen – »ne pas conclure« – und *impassibilité*, das heißt Unempfindlichkeit des Künstlers. Schlüsseziehen – »conclure« – ist zugleich Urteil; Urteil aber ist im Künstler allzu schnell Vorurteil, Parteinahme. Unparteilichkeit- *impartialité*- ist eine Voraussetzung für die Darstellung der Wahrheit, und unparteilich im höchsten Sinn kann nur der Künstler sein, der »impassible« ist. Es gilt, darzustellen ohne jede moralische Absicht, ohne jeden Utilitarismus, verzichten auf jede persönliche Stellungnahme. So haben es, wie Flaubert meint, Homer, Shakespeare und Goethe gehalten. Das richtig Dargestellte spricht

²³² Sainte-Beuve, »Variétés littéraires«, in: *Le Moniteur*, 4 mai 1857.

²³³ Vgl. »A me voir d'aspect, on croirait que je dois faire de l'épique, du drame, de la brutalité des faits, et je ne me plais au contraire que dans les sujets d'analyse, d'anatomie, si je peux dire.« (Flaubert, *Correspondance*, Bd. 3, S. 3 [Brief an Louise Colet vom 27. Juli 1852]).

²³⁴ Ebd., S. 367/368 (Brief an Louise Colet vom 12. Oktober 1853).

²³⁵ »Ce mot, l'âme, a fait dire presque autant de bêtises qu'il y a d'âmes!« (Ebd., S. 272 [Brief an Louise Colet vom 7./8. Juli 1853]).

für sich allein. Der Autor hat sich völlig herauszuhalten, seinem Werk soll die vollständige Unpersönlichkeit eignen, die *impersonnalité*:

L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'Art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues. Que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie.²³⁶

So schreibt Flaubert am 9. Dezember 1852 an Louise Colet.

»L'Éducation sentimentale« als »éducation politique«: ein Manifest des Pessimismus

Der Inhalt der *Éducation sentimentale* ist folgender: Frédéric Moreau, angehender Student der Rechte, hat soeben sein Baccalauréat bestanden und fährt nun mit einem Raddampfer auf der Seine von Paris in seine Heimatstadt Nogent. Er hat zwei Monate Ferien vor sich. Auf dem Schiff, zwischen Zukunftsträumen und Unterhaltungen mit einem laut redenden und mit allen weiblichen Passagieren schäkernden Bonvivant, erblickt er plötzlich eine Frau, die Frau seines Lebens: »Ce fut comme une apparition«.²³⁷ Es ist Mme Arnoux, die Frau jenes Lebemanns, den er soeben kennengelernt hat. Frédéric ist tief betroffen von ihrer Erscheinung. Er nutzt die verbleibende Zeit auf dem Schiff, um mit dem Ehepaar näher bekannt zu werden. Er ist entschlossen, diese Frau, die ihm wie die Erfüllung aller Träume und Frauenideale erscheint, nie wieder aus dem Auge zu verlieren.

Zu Hause, in Nogent, entwirft seine Mutter, eine Witwe, für ihren klugen Sohn ehrgeizige Zukunftspläne. Er soll Staatsbeamter, vielleicht sogar Minister werden. Frédéric trifft sich in Nogent mit seinem Freund Charles Deslauriers, der wie er selbst von einem Weg des Ruhms und des Glanzes in Paris träumt. Schwärmerisch, wie es ihrem Alter ansteht, voller rosiger Erwartungen, entwerfen sie Wunschbilder von Reichtum, Einfluß, von Orgien des Geistes und Orgien in Kurtisanenboudoirs. Frédéric erzählt dem Freund von Mme Arnoux. Deslauriers gibt ihm den schlichten Rat, sie zu verführen. Über Mätressen kommt man zu Rang und Ansehen: »Rappelle-toi Rastignac dans la *Comédie Humaine*! Tu réussiras, j'en suis sûr!«²³⁸ Ohne die Freundin seiner Jugend, Louise Roque, wiederzusehen – wie er es doch vorgehabt hatte –, verläßt Frédéric Nogent, um nach Paris zurückzukehren. Von Louises Vater Roque hat er einen Empfehlungsbrief an den Bankier, Industriekapitän und Deputierten Dambreuse erhalten. Das Studium wird ihm sehr schnell lästig. Obwohl er nur wenig Geld zur Verfügung hat, beginnt Frédéric ein Leben des Müßiggangs. Jeder kleine Mißerfolg drückt ihn nieder, jede Hoffnung weckt maßlose Träume. Allmählich aber legt sich eine Melancholie über

²³⁶ Ebd., S. 61-62 (Brief an Louise Colet vom 9. Dezember 1852).

²³⁷ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, in: *Œuvres* (hrsg. A. Thibaudet u. R. Dumesnil), Bd. 2, Paris 1952 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 36.

²³⁸ Ebd., S. 49.

ihn, deren Grund er nicht kennt. Stets lebt er in der Erwartung, es müsse sich plötzlich etwas Entscheidendes, Glückliches für ihn ereignen.

Er unternimmt selber nichts, um seine ehrgeizigen Pläne zu verwirklichen. Er versäumt es auch, sich mit dem Empfehlungsbrief bei dem einflußreichen Dambreuse einzuführen. Wohl aber gelingt ihm der Anschluß an die Familie Arnoux, über den Ehemann. Arnoux ist ein lebenslustiger Kunsthändler, zugleich Besitzer einer Zeitung. Arnoux kennt alle, weiß alles, ist freigebig und versammelt Maler, Literaten, Journalisten um sich. Frédéric wird von dieser betriebsamen Gesellschaft sehr angesprochen. Es gelingt ihm bald, zu den Freunden Arnoux' zu zählen, in die Familie eingeladen zu werden und somit öfter auch das Ziel seiner Sehnsucht, Mme Arnoux zu sehen. Arnoux führt Frédéric, den er ins Herz geschlossen hat, auch bei seiner Geliebten, der Kurtisane Rosanette ein, genannt die »Marschallin«.

Bei einem Zwischenfall mit der Polizei lernt Frédéric den Journalisten Hussonet kennen und den Büroangestellten Dussardier, eine reine Seele, die aus angeborener Güte und Menschlichkeit auf die Barrikaden klettert. Als sein Jugendfreund Charles Deslauriers nach Paris übersiedelt, bezieht er mit ihm zusammen eine Wohnung. Mit den neuen Freunden bildet sich an fröhlichen Abenden eine Art von »Cénacle«, dem freilich der tiefe Ernst des Balzacschen »Cénacle« fremd ist. Den Freundeskreis eint der gemeinsame Haß auf die Regierung – die Handlung des Romans beginnt im Jahre 1840. Der konsequenteste aus dem Kreis ist Sénécal, Mathematiker und überzeugter Jakobiner, der bereit ist, eine neue, menschlichere Ordnung, notfalls auf dem Umweg über eine Gewaltherrschaft herbeizuführen. Aber der Umgang mit diesen Freunden kann Frédéric ebenso wenig befriedigen wie sein Verhältnis zu Mme Arnoux. Zwar sieht er sie, die er mehr liebt als je, sehr oft, aber erstens ist Mme Arnoux eine Frau von selbstverständlicher Tugendhaftigkeit, und zweitens wagt Frédéric nicht, sich zu erklären. Seine hilflos schüchternen Versuche, sie wenigstens seine Liebe erkennen zu lassen, führen zu gar nichts, nicht einmal zu einem Zeichen der Sympathie.

Inzwischen hat Frédéric sich doch noch dem mächtigen Dambreuse vorgestellt. Da er jedoch seine Sympathien für die Arbeiterschaft nicht verheimlicht, findet er keinen Zugang zu dem engeren Freundeskreis des Hauses. Die ihm von Dambreuse gebotene Chance, sein ererbtes Geld in sicheren Aktien anzulegen, verpaßt er, weil er jedesmal, wenn er zu diesem Zweck bestellt ist, nicht kommt, und zwar, weil er in jedem dieser Fälle sich in neuer Hoffnung zu Mme Arnoux begibt, ohne dort einen Schritt weiterzukommen. Nach jedem prompt mit einem Mißerfolg endenden Versuch, ihr nahezukommen, flüchtet Frédéric sich in ein leichtfertiges Dandyleben. Er zeigt sich – aus Verzweiflung und Trotz – in aller Öffentlichkeit mit der Kurtisane Rosanette, was seine Aussichten bei Mme Arnoux, die davon erfährt, nicht gerade erhöht.

Zwischendurch reist Frédéric nach Hause, verspricht seiner ihn zärtlich liebenden Jugendgespielin Louise die Ehe und kehrt wieder nach Paris zurück, um dort sein Leben des Müßiggangs, des Unbefriedigtseins und der unglücklichen Leidenschaft für Mme Arnoux weiterzuführen. Es kommen neue Hoffnungen, neue Enttäuschungen, Salonempfänge und frivole Gelage, und im Hintergrund vernimmt man das Grollen der herannahenden Revolution, den Protest gegen die Politik des

»laissez faire, laissez passer«, und gegen die – wie es heißt – »féodalité de l'argent, pire que l'autre«.²³⁹

Arnoux stürzt sich durch sein kostspieliges Doppelleben in schwere Schulden, die auch seine Familie in Mitleidenschaft zu ziehen drohen. Um zu verhindern, daß Mme Arnoux dadurch Kummer erwächst und daß Arnoux mit Frau und Kind Paris verläßt, leiht Frédéric ihm größere Summen, die er nie zurückbekommt. Um sich in seiner Liebe zu bestätigen, provoziert er sogar ein Duell, um ihre Ehre zu verteidigen. Ihretwegen bricht er auch mit seinem Freund Deslauriers, der aus kleinlicher Rache Mme Arnoux Mitteilung von Frédéric's Heiratsplänen in Nogent macht und dadurch Mme Arnoux erst recht abschreckt.

Endlich scheint sich aber seine Sehnsucht doch noch zu erfüllen. Mme Arnoux willigt in ein Rendez-vous ein. Frédéric mietet eine kleine Wohnung für dieses Ereignis und stattet sie mit allem erdenklichen Komfort aus. Dann wartet er, stundenlang, immer wieder verzweifelnd und hoffend. Sie kommt nicht. Frédéric weiß nicht, daß Mme Arnoux' Kind erkrankt ist und daß sie dies als eine Strafe des Himmels für ihre sündige Neigung zu Frédéric ansieht. Frédéric kann sich ihr Ausbleiben nicht anders erklären, als daß sie ihn zum Narren halten will. Halb irrsinnig rennt er durch die Straßen, in denen sich Gruppen aufgeregter Menschen ansammeln. Es sind die Vorzeichen der Revolution. Frédéric eilt zu Rosanette, die ihn mag und die zur Zeit niemanden hat, der sie aushält. Und am Abend dieses selben Tages, an dem auch die Regierung gestürzt wird und das Volk vor Freude auf die Straße strömt, führt er die Kurtisane Rosanette in die Wohnung, die er für Mme Arnoux eingerichtet hat. An die Stelle der Heiligen, der Erfüllung aller Ideale, tritt die Halbwelt-dame:

Par la rue Duphot, ils atteignirent les boulevards. Des lanternes vénitiennes, suspendues aux maisons, formaient des guirlandes de feux. Un fourmillement confus s'agitait en dessous; au milieu de cette ombre, par endroits, brillaient des blancheurs de baïonnettes. Un grand brouhaha s'élevait. La foule était trop compacte, le retour direct impossible; et ils entraient dans la rue Caumartin, quand tout à coup, éclata derrière eux un bruit, pareil au craquement d'une immense pièce de soie que l'on déchire. C'était la fusillade du boulevard des Capucines.

- Ah! on casse quelques bourgeois, dit Frédéric tranquillement, car il y a des situations où l'homme le moins cruel est si détaché des autres, qu'il verrait périr le genre humain sans un battement de cœur.

La Maréchale, cramponnée à son bras, claquait des dents. Elle se déclara incapable de faire vingt pas de plus. Alors, par un raffinement de haine, pour mieux outrager en son âme Mme Arnoux, il l'emmena jusqu'à l'hôtel de la rue Tronchet, dans le logement préparé pour l'autre.²⁴⁰

Frédéric versucht, sich an der politischen Neuordnung zu beteiligen; er besucht die revolutionären Clubs, in denen über Arbeiterfrage, Sozialismus und Louis Blancs Nationalwerkstätten diskutiert wird. Dambreuse, der eine Stütze des Bürgerkönigtums gewesen war, macht sich jetzt voller Angst um sein Vermögen an Frédéric heran. Aber Frédéric's politischer Ehrgeiz scheitert wiederum an seiner Willens-

²³⁹ Ebd., S. 168.

²⁴⁰ Ebd., S. 315.

schwäche. Und bald bezieht die Bourgeoisie die in der Revolution verlorenen Positionen aufs neue. Wieder gehen die Arbeiter und die Jugend auf die Barrikaden. Während seine Freunde sich an den blutigen Kämpfen beteiligen, macht Frédéric mit Rosanette eine Spazierfahrt in die idyllische Umgebung von Fontainebleau. Nach Paris zurückgekehrt, trifft er im Hause Dambreuse auf Mme Arnoux, aber auch auf Louise Roque. Brüsk stößt er diese letztere, der er doch die Heirat versprochen hat, zurück.

Noch einmal scheint das große Glück zu winken. Es kommt zu einer Aussprache mit Mme Arnoux. Sie halten sich in den Armen, alle Träume scheinen mit einem Male in Erfüllung zu gehen, da taucht plötzlich Rosanette auf, die ihm, von Eifersucht getrieben, gefolgt ist. Alles ist wieder zunichte. Schäumend vor Wut und Enttäuschung, will Frédéric Rosanette verjagen, da erklärt sie ihm, daß sie ein Kind von ihm erwartet.

Frédéric ergibt sich in sein Schicksal. Aber mehr denn je frequentiert er die Dambreuse. Er wird schließlich der Geliebte der eleganten Mme Dambreuse und soll sogar, nachdem deren Mann stirbt, durch Heirat mit der Witwe Herr über Millionen werden. Jetzt teilt er sein Leben zwischen Rosanette und Mme Dambreuse. Das Kind, dem Rosanette das Leben gibt, stirbt bald nach der Geburt. Als Frédéric hört, daß Arnoux wieder tief in Schulden steckt, leiht er sich unter einem Vorwand Geld von Mme Dambreuse, um Arnoux, oder vielmehr dessen Frau, zu helfen. Mme Dambreuse durchschaut ihn, sie verhindert die Hilfe für Arnoux und bringt es sogar zustande, daß die Wohnungseinrichtung des Ehepaars Arnoux unter den Hammer kommt. Frédéric glaubt, Rosanette sei daran schuld und bricht mit ihr in brutaler Weise. Mme Dambreuse treibt ihre Grausamkeit soweit, Frédéric zu der Versteigerung von Mme Arnoux' Möbeln und Schmuckstücken zu schleppen und ein Kästchen zu ersteigern, mit dem sich für Frédéric schönste Erinnerungen verbinden. Angewidert bricht Frédéric jetzt mit Mme Dambreuse. Binnen weniger Tage hat er drei Frauen verloren, die ihn liebten: Mme Arnoux, Rosanette, Mme Dambreuse. Inzwischen treiben die politischen Wirren einem neuen Höhepunkt zu. Dussardier, dem Frédéric begegnet, klagt verzweifelt: »Maintenant, ils tuent notre République«. ²⁴¹ Aber Frédéric läßt dies alles gleichgültig. Er kann sich zu keiner Tat aufraffen, die seinem Leben einen Sinn gegeben hätte. Er verläßt Paris in Richtung Nogent. Jetzt, da alles für ihn verloren ist, erinnert er sich, daß es ja noch eine Frau gibt, die ihn liebt: Louise, die Jugendliebe, der er die Ehe versprochen und die er dann schließlich schmachvoll im Stich gelassen hat.

Die Handlung, die sich schon bei dem Bruch mit Rosanette und Mme Dambreuse, der Versteigerung, der Abreise von Mme Arnoux und den politischen Wirren fast überstürzt hatte, treibt jetzt, nach kurzer Verzögerung, in atemlosem Stakkato ihrem Kulminationspunkt zu, der zugleich der abschließende Tiefpunkt im Leben Frédéric's ist: es kommt die letzte, endgültige Desillusion, die zusammenfällt mit dem Scheitern der Revolution:

²⁴¹ Ebd., S. 428.

A mesure qu'il avançait vers Nogent, elle se rapprochait de lui. Quand on traversa les prairies de Sourdun, il l'aperçut sous les peupliers comme autrefois, coupant des joncs au bord des flaques d'eau; on arrivait; il descendit.

Puis il s'accouda sur le pont, pour revoir l'île et le jardin où ils s'étaient promenés un jour de soleil; – et l'étourdissement du voyage et du grand air, la faiblesse qu'il gardait de ses émotions récentes, lui causant une sorte d'exaltation, il se dit:

»Elle est peut-être sortie; si j'allais la rencontrer!«

La cloche de Saint-Laurent tintait; et il y avait sur la place, devant l'église, un rassemblement de pauvres, avec une calèche, la seule du pays (celle qui servait pour les noces), quand sous le portail tout à coup, dans un flot de bourgeois en cravate blanche, deux nouveaux mariés parurent.

Il se crut halluciné. Mais non! C'était bien elle, Louise! – couverte d'un voile blanc qui tombait de ses cheveux rouges à ses talons; et c'était bien lui, Deslauriers ! – portant un habit bleu brodé d'argent, un costume de préfet. Pourquoi donc?

Frédéric se cacha dans l'angle d'une maison, pour laisser passer le cortège.

Honteux, vaincu, écrasé, il retourna vers le chemin de fer, et s'en revint à Paris.²⁴²

In Paris regnet es. Bürger halten die Gehsteige besetzt. Durch die Straßen galoppieren Dragoner mit gezogenem Säbel:

La foule les regardait, muette, terrifiée.

Entre les charges de cavalerie, des escouades de sergents de ville survenaient, pour faire refluer le monde dans les rues.

Mais, sur les marches de Torton, un homme, – Dussardier, – remarquable de loin à sa haute taille, restait sans plus bouger qu'une cariatide.

Un des agents, qui marchait en tête, le tricorne sur les yeux, le menaça de son épée.

L'autre alors, s'avançant d'un pas, se mit à crier:

- Vive la République!

Il tomba sur le dos, les bras en croix.

Un hurlement d'horreur s'éleva de la foule. L'agent fit un cercle autour de lui avec son regard; et Frédéric, béant, reconnut Sénecal.²⁴³

Die Geschichte Frédéric's ist hier zu Ende. Die Handlung überspringt Jahre, rafft zusammen. Ein riesiges »blanc«. Nach der soeben zitierten Szene, in welcher vor Frédéric's Augen der Freund Sénecal, jetzt Polizist, den Freund Dussardier, den unbestechlichen Republikaner, tötet, heißt es weiter:

Il voyagea.

Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.

Il revint.

Il fréquenta le monde, et il eut d'autres amours encore. Mais le souvenir continuel du premier les lui rendait insipides; et puis la véhémence du désir, la fleur même de la sensation était perdue. Ses ambitions d'esprit avaient également diminué. Des années passèrent; et il supportait le désœuvrement de son intelligence et l'inertie de son cœur. Vers la fin de mars 1867, à la nuit tombante, comme il était seul dans son cabinet, une femme entra.

- Madame Arnoux!

²⁴² Ebd., S. 447-448.

²⁴³ Ebd., S. 448.

- Frédéric!²⁴⁴

Noch einmal hatte sie ihn sehen wollen, war deshalb – neunzehn Jahre danach – aus der Provinz angereist, mit weißen Haaren, aber in den Augen Frédéric's immer noch von fast überirdischer, verklärter Schönheit. Diese Szene kann in ihrer Mischung von verhaltener, zu spät sich findender Leidenschaft, Verzichtstimmung und Wehmut über das verpaßte Leben nicht geschildert, sondern nur nachgelesen werden. Mme Arnoux und Frédéric gehen auseinander, nach dem Bekenntnis ihrer Liebe und der Erinnerung an die gemeinsamen Stunden uneingestandener Liebe. Nüchtern, »impassible« wie stets, und doch in durchscheinender Verzweiflung, heißt es dann: »Tous les deux ne trouvaient plus rien à se dire. Il y a un moment dans les séparations, où la personne aimée n'est déjà plus avec nous.«²⁴⁵ Mme Arnoux schneidet sich eine Strähne ihrer weißen Haare ab und gibt sie Frédéric:

- Gardez-les! adieu!

Quand elle fut sortie, Frédéric ouvrit sa fenêtre. Mme Arnoux, sur le trottoir, fit signe d'avancer à un fiacre qui passait. Elle monta dedans. La voiture disparut.

Et ce fut tout.²⁴⁶

Die letzte Szene – ein halbes Jahr später – zeigt Frédéric mit Deslauriers, dem einstigen Freund, der ihm Louise weggeheiratet hatte. Sie erzählen sich, was sich bei jedem inzwischen getan hat. Louise ist ihrem Mann mit einem Sänger durchgebrannt. Deslauriers war nacheinander Präfekt in Nogent gewesen, Kolonist in Algier, Sekretär eines Paschas, Zeitungsdirektor, Annoncenmakler und ist jetzt juristischer Vertreter einer Industriegesellschaft. Von Frédéric ist nicht mehr zu sagen, als daß er, nachdem er zwei Drittel seines ererbten Vermögens aufgebraucht hat, nun als Kleinrentner lebt.

Dann wird von gemeinsamen Bekannten gesprochen: Mme Arnoux ist Witwe und lebt in der Provinz. Rosanette hat einen ihrer ehemaligen Liebhaber geheiratet, ist jetzt ebenfalls Witwe und häßlich und fett. Ähnlich trist ist der Lebensweg der anderen Freunde verlaufen. Frédéric und Deslauriers suchen jetzt die Ursachen ihres Scheiterns zu ergründen. Beider Leben ist verfehlt:

- C'est peut-être le défaut de ligne droite, dit Frédéric.

- Pour toi, cela se peut. Moi, au contraire, j'ai péché par excès de rectitude, sans tenir compte de mille choses secondaires, plus fortes que tout. J'avais trop de logique, et toi de sentiment.

Puis, ils accusèrent le hasard, les circonstances, l'époque où ils étaient nés.²⁴⁷

Beide suchen Trost in Erinnerungen, und sie stoßen auf ein gemeinsames Erlebnis ihrer Jugend in Nogent. Sie hatten einmal, mehr von Neugier als vom Bedürfnis getrieben, einen Besuch in dem einzigen Bordell des Provinzstädtchens verabredet. Vor Aufregung wurde Frédéric, der einen Blumenstrauß aus Mutters Garten

²⁴⁴ Ebd., S. 448-449.

²⁴⁵ Ebd., S. 452.

²⁴⁶ Ebd., S. 453.

²⁴⁷ Ebd., S. 455.

mitgebracht hatte, angesichts der versammelten Garde leichter Mädchen stumm und blaß. Als die Mädchen anfangen zu lachen, ergriff er Hals über Kopf die Flucht. Deslauriers mußte ihm folgen, weil Frédéric das Geld hatte. Da sie beobachtet worden waren, sprach man im Ort noch drei Jahre lang davon. Jetzt überbieten sie sich schwatzhaft in Einzelheiten dieser Erinnerung:

... et, quand ils eurent fini:

- C'est là ce que nous avons eu de meilleur! dit Frédéric.

- Oui, peut-être bien? C'est là ce que nous avons eu de meilleur! dit Deslauriers.²⁴⁸

Das Beste in ihrem ganzen Leben war also ein verunglückter Bordellbesuch ihrer Jugend. Mit diesem Fazit aus ihrem Leben schließt die *Éducation sentimentale*.

Um die *Éducation sentimentale* ganz zu verstehen, muß man sie wohl mehrmals gelesen haben. Die Zeitgenossen standen ihr in der Mehrzahl verständnislos gegenüber. Als der Roman im November 1869 erschien, wenige Monate vor Ausbruch des Krieges, fand er eine eisige Aufnahme. Flaubert erhielt kühle, ja gehässige Kritiken. Er mußte sich trösten mit der Zustimmung Victor Hugos, mit dem tiefen Verständnis der Freundin George Sand und mit dem enthusiastischen Lob Théodore de Banvilles, der nicht anstand, die *Éducation* als eine »große Manifestation des menschlichen Genies« zu preisen, die inmitten der allgemeinen geistigen Verödung wieder Hoffnung schenke.²⁴⁹

Dabei ist dieser Roman ein tief pessimistisches Buch, noch ungleich deprimierender als *Madame Bovary*. Flauberts Haß auf die Bourgeoisie hat in der Figur des Großkapitalisten Dambreuse monumentale Formen angenommen. In Dambreuses Haus trifft sich eine Gesellschaft, die um des Geldes willen zu jedem Gesinnungswandel bereit ist und ihn stets mit falschen Idealen verbrämt. So heißt es einmal mit bitterer Ironie:

La plupart des hommes qui étaient là avaient servi, au moins, quatre gouvernements; et ils auraient vendu la France ou le genre humain pour garantir leur fortune, s'épargner un malaise, un embarras, ou même par simple bassesse, adoration instinctive de la force. Tous déclarèrent les crimes politiques inexcusables. Il fallait plutôt pardonner à ceux qui provenaient du besoin! Et on ne manqua pas de mettre en avant l'éternel exemple du père de famille, volant l'éternel morceau de pain chez l'éternel boulanger.²⁵⁰

Dambreuse selbst, der – wie Flaubert sagt – nacheinander »Napoleon, den Kosaken, Ludwig XVIII., dem Umsturz von 1830, den Arbeitern von 1848«, kurz allen

²⁴⁸ Ebd., S. 457.

²⁴⁹ »Quand la platitude nous écrase, quand la banalité universelle nous écoëure, quand il semble que nous sommes résignés tout à fait à notre abaissement, tout à coup quelque grande manifestation du génie humain se produit, nous éclaire, nous brûle et nous sauve en nous rendant la conscience de nous-mêmes. « (Théodore de Banville, in: *Le National*, 29. November 1869, wiederabgedruckt in: Banville, *Critiques*, Paris 1917, S. 294).

²⁵⁰ Op. cit., S. 270.

Regimen zugejubelt hat, liebt die herrschende Macht so innig, daß »er noch dafür bezahlen würde, sich ihr verkaufen zu dürfen«.²⁵¹

Der durch alle *impassibilité* hindurch vernehmbare Haß des Autors auf die ungeistige, egoistische Gesellschaft seiner Zeit treibt Flaubert zu einem Individualismus, der auch sein Verhältnis zum Volk, zur Demokratie und zum Sozialismus bestimmt. Die in trostlosen Pessimismus mündende *Éducation sentimentale* ist auch eine »éducation politique«; privates und öffentlich-politisches Geschehen sind eng verzahnt. Am 25. Februar 1848, dem Tag, an dem Frédéric Rosanette in die für Mme Arnoux bereitete Wohnung führt, wird die Monarchie des Bürgerkönigs gestürzt. Lamartine wird Regierungschef der Republik. Wenige Wochen später setzt die Reaktion ein. Louis Bonaparte wird Staatspräsident, nachdem die noch einmal aufbegehrende Arbeiterschaft zusammengeschossen worden war. Drei Jahre später macht Louis Bonaparte sich durch den Staatsstreich zum Kaiser. Der Zusammenbruch der Republik Lamartines fällt nicht zufällig mit dem Ende der Romantik zusammen und mit der endgültigen Hinwendung zum wissenschaftlich-positivistischen Geist einerseits, zum l'art-pour-l'art-Prinzip andererseits. Aber zum erstenmal war durch die Barrikadenkämpfe, durch den vorübergehenden Sieg des Volkes und durch die Reaktion des Großbürgertums die soziale Frage als ein geschichtliches und menschliches Problem in das Bewußtsein aller Denkenden gerückt. Das Proletariat, die Masse, tritt in die Literatur ein. Tiefster Pessimismus war die Folge der Niederlage und bemächtigte sich der Generation, die in den entscheidenden Jahren von 1848 bis 1851 zwanzig bis dreißig Jahre alt war. Es ist die Generation Frédéric Moreaus und seiner Freunde und Flauberts selbst.

Flaubert begriff, daß mit den Ereignissen dieser Jahre ein neuer Abschnitt in der Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft begann, der zu seiner Bewältigung anderer künstlerischer Mittel bedurfte, nämlich der unnachsichtigen kritischen Analyse. Dreißig Jahre war er alt, als er 1851 mit der Arbeit an *Madame Bovary* begann. Der Mißerfolg der Revolution und die offenkundige Unzulänglichkeit ihrer Führer bewirkten, daß der Individualist Flaubert das Volk wieder als unprofilierte Masse zu verachten begann. Aus der Enttäuschung über die Niederlage der Freiheit heraus folgerte er den illusionären Charakter der Freiheit. Als Neunzehnjähriger hatte er bereits geschrieben: »Y a-t-il rien de bête comme l'égalité? surtout pour les gens qu'elle entrave, et elle m'entrave furieusement.«²⁵² Nach der Revolution steht diese Verachtung ganz im Zeichen der Enttäuschung:

Oui, la tyrannie pèse sur les peuples et je sens qu'il est beau de les en affranchir; je sens mon cœur se soulever d'aise au mot liberté, comme celui d'un enfant bat de

²⁵¹ »Car il avait acclamé Napoléon, les Cosaques, Louis XVIII, 1830, les ouvriers, tous les régimes, chérissant le Pouvoir d'un tel amour, qu'il aurait payé pour se vendre.« (Ebd., S.408).

²⁵² Flaubert, *Correspondance*, Bd. 1, S. 76 (Brief an Ernest Chevalier vom 14. November 1840).

terreur au mot fantôme, et ni l'un ni l'autre ne sont vrais. Encore une illusion détruite, encore une fleur fanée.²⁵³

»Wieder eine verwelkte Blüte«! Der *Éducation sentimentale* wollte er eine Zeitlang den Titel geben: »Les fruits secs« – »Vertrocknete Früchte«! Und sein Freund Maxime du Camp schrieb zur gleichen Zeit an einem Roman, dessen Titel, *Les Forces perdues*, auf die gleiche Erfahrung, die Hoffnung von 1848 und ihre Vernichtung durch den Staatsstreich, hindeutet.

Georges Sorel hat einmal nicht unrichtig gesagt, daß die Lektüre der *Éducation sentimentale* für das Verständnis der dem Staatsstreich Napoleons vorausgehenden Ereignisse unerläßlich sei. Mit ungleich größerem Recht noch darf man behaupten, daß der Roman ohne die Kenntnis dieser Ereignisse nicht in seiner ganzen Bedeutung begriffen werden kann. Flaubert ist der erste Schriftsteller, der die Achtundvierziger Revolution im Roman geschildert hat: er hat es sogar zweimal getan: in der *Éducation* und im 6. Kapitel von *Bouvard et Pécuchet*. Balzac hatte die Arbeiterschaft noch nicht als eine Klasse von eigenem Gepräge wahrgenommen, bei Flaubert dagegen ist sie als vom rapide entwickelten Kapitalismus erzeugtes Proletariat unheimlich existent. Der extreme Individualist Flaubert sah sie als bedrohliche Masse, und von der geforderten Demokratie befürchtete er einen Egalitarismus, der das Individuum vollends nivelliert: »Le peuple est une expression de l'humanité plus étroite que l'individu – et la Foule est tout ce qu'il y a de plus contraire à l'homme.« Jahrelang hat Flaubert sich mit den Schriften der sozialistischen Theoretiker Saint-Simon, Leroux, Fourier und Proudhon beschäftigt. Aber die vorübergehende Verbindung von Volk und Vertretern des Katholizismus – eine Verbindung, die im Enthusiasmus der Februartage sichtbar wurde – ließ in Flaubert die Überzeugung entstehen, daß daraus das finsterste Mittelalter wiedererstehen würde. So kommt er zu der grotesken Fehldeutung, daß die Revolution aus »Mittelalter und Christentum hervorgegangen« sei.²⁵⁴ Die Angst vor der Masse, die allein durch ihre Stimmenzahl eine neue, totalere Autorität an die Stelle der alten setzen könnte, veranlaßte Flaubert sogar einmal, das allgemeine Wahlrecht als eine »Schande für den menschlichen Geist« zu deklarieren.²⁵⁵

Solche Äußerungen ziehen bereits die pessimistischen Konsequenzen aus der Revolution von 1848 und der Kommune von 1871. In diesem letzteren Jahr schreibt er an George Sand: »La masse, le nombre, est toujours idiot. Je n'ai pas

²⁵³ Flaubert, »Agonies – Angoisses«, in: *Œuvres complètes*, 22 Bde., Paris 1926-1933, Bd. 1, S.412.

²⁵⁴ »Nous pataugeons dans l'arrière-faix de la Révolution, qui a été un avortement, une chose ratée, un four, >quoi qu'on dise<. Et cela parce qu'elle procédait du moyen âge et du christianisme.« (Flaubert, *Correspondance*, Bd. 6, S. 281 (Brief an George Sand vom 8. September 1871).

²⁵⁵ »Le premier remède serait d'en finir avec le suffrage universel, la honte de l'esprit humain. Tel qu'il est constitué, un seul élément prévaut au détriment de tous les autres: le nombre domine l'esprit, l'instruction, la race et même l'argent, qui vaut mieux que le nombre.« (Ebd., S. 281).

beaucoup de convictions, mais j'ai celle-là fortement.«²⁵⁶ Flaubert hat aber bereits eine Ahnung von der noch unverbrauchten Fruchtbarkeit der Masse; er fährt fort:

Cependant il faut respecter la masse, si inepte qu'elle soit, parce qu'elle contient des germes d'une fécondité incalculable. Donnez-lui la liberté, mais non le pouvoir.²⁵⁷

Sein Haß auf die Bourgeoise ist unvermindert. Sarkastisch deutet Flaubert in dem gleichen Brief an George Sand die sozialen Bestrebungen als den »Traum der Demokratie, den Proletarier auf das Niveau der Dummheit des Bourgeois zu heben«:

Eclairez le bourgeois d'abord, car il ne sait rien, absolument rien. Tout le rêve de la démocratie est d'élever le prolétaire au niveau de bêtise du bourgeois.²⁵⁸

Flaubert hat die Schwächen der Revolutionäre von 1848 und das Versagen, welches das Zweite Kaiserreich und dessen klägliches Ende möglich werden ließ, nicht vergessen können, und er hat alle sozialen Schichten mit der Verantwortung behaftet. In *Bouvard et Pécuchet* heißt es:

Puisque les bourgeois sont féroces, les ouvriers jaloux, les prêtres serviles, et que le Peuple enfin accepte tous les tyrans, pourvu qu'on lui laisse le museau dans sa gamelle, Napoléon a bien fait! qu'il le bâillonne, le foule et l'extermine! ce ne sera jamais trop pour sa haine du droit, sa lâcheté, son ineptie, son aveuglement²⁵⁹

Flauberts Menschenverachtung ist durch die geschichtlich-politischen Erfahrungen, die Enttäuschungen waren, absolut geworden. Hoffnungslosigkeit ist der tiefste Grund, wenn er 1871 nach dem blutigen Kommune-Aufstand das Volk zum »éternel mineur« erklärt und nach einer Regierung von »Mandarinern« ruft – »La seule chose raisonnable [...], c'est un gouvernement de mandarins, pourvu que les mandarins sachent quelque chose [...]«²⁶⁰ Der gleiche Flaubert aber, dessen verzweifelte Ironie schon von den Zeitgenossen als Nihilismus mißdeutet wurde, dem die politische Linke seinen »Mandarinismus«, die katholische Rechte dagegen seinen Individualismus und Liberalismus vorwirft – bis heute –, dieser gleiche Flaubert sagte im Mai 1871, als er vor den Ruinen der von den Verteidigern der Kommune in Brand gesteckten Tuileries stand: »Si l'on avait compris *L'Éducation sentimentale*, rien de tout cela ne serait arrivé.«²⁶¹

²⁵⁶ Flaubert, *Correspondance*, Bd. 6, S. 287 (Brief an George Sand vom 4. od. 5. Oktober 1871).

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, in: *Œuvres*, Bd. 2, S. 869.

²⁶⁰ Flaubert, *Correspondance*, Bd. 6, S. 228 (Brief an George Sand vom 29. April 1871).

²⁶¹ Maxime du Camp, *Souvenirs littéraires*, Bd.2, Paris 1883, S. 474.

Zur Komposition des Romans: die Verquickung von persönlichem Schicksal und politischen Ereignissen als Bauprinzip

Das persönliche Schicksal Frédéric Moreaus und die politischen Ereignisse sind in subtilster Weise miteinander verknüpft. Ich verweise noch einmal auf die zwei Stellen, an denen die katastrophenhaften Wendungen im Leben Frédéric's genau mit der Zuspitzung der politischen Geschehnisse zusammenfallen. Die blutigen Barrikadenkämpfe des Tages, an dem Frédéric, maßlos enttäuscht über Mme Arnoux' Fernbleiben, Rosanette in die Wohnung führt, sind mehr als nur ein düsterer Hintergrund für die Desillusion und die banale erotische Ersatzleistung. Die Gewehrsalven vom Boulevard des Capucines, auf welche der verbitterte Frédéric mit den zynischen Worten reagiert: »Ah! an casse quelques bourgeois«²⁶², haben – so ist es historisch – eine mögliche Verständigung zwischen dem König und dem bereits siegreichen Volk verhindert. Ihr Anlaß war, daß eine Gruppe von Soldaten, die sich irrtümlich für bedroht hielt, in die Menge feuerte. Von diesem Augenblick an ging die Revolution planlos ihrem Schicksal entgegen, sie war den Händen ihrer Lenker entglitten. Und ebenso ziel- und planlos läßt Frédéric, nachdem er seine große Chance verpaßt hat, sich von diesem Tage an treiben. Seine ohnehin schwachen Versuche einer autonomen Gestaltung seines Lebens sind jetzt endgültig aufgegeben.

Noch ein zweites Mal fällt eine entscheidende Wendung in Frédéric's Schicksal mit dem Revolutionsgeschehen zusammen. Frédéric's schnell verglimmender Ehrgeiz hat sich vergeblich in einer politischen Rolle versucht. Rosanettes Dazwischentreten macht die letzte Möglichkeit zunichte, Mme Arnoux zu gewinnen. Frédéric bricht mit Rosanette und Mme Dambreuse. Und angewidert verläßt er Paris, auf dem Höhepunkt neuer Kämpfe; er verläßt den Schauplatz, trotz Dussardiers bitterer Klage: »Maintenant, ils tuent notre République«.²⁶³ Als er von Nogent, wo er Louise bei der Hochzeit mit Deslauriers antrifft, völlig niedergeschlagen nach Paris zurückkehrt, muß er sogleich erleben, wie der Revolutionär Dussardier durch den zum Polizisten gewordenen Revolutionär Sénécal getötet wird. Das ist – konkretisiert und personifiziert in der grausigen letzten Begegnung mit zwei engen Freunden – das Ende der Republik. Frédéric's Geschichte ist damit essentiell ebenso zu Ende wie diejenige der Revolution – und wie die Hoffnung seiner Generation.

Wie wir sehen, ist die Koinzidenz zwischen privatem und historischem Geschehen, persönlichem Desillusionsprozeß und politischem Scheitern von grundlegender Bedeutung für unseren Roman. Der Autor enthält sich freilich, gemäß den Prinzipien der *impassibilité* und *impartialité*, jeder Stellungnahme. Er distanziert sich von den Ereignissen, indem er sie nur mittelbar in der Perspektive seines Helden vor Augen führt, indem er sie sich durch die wechselnden Stimmungen und Gefühlslagen eines empfindsamen, wankelmütigen, gutgesinnten, aber sehr willensschwachen und im Grunde unpolitischen Müßiggängers reflektieren läßt. Einen scharfsinnigen und bedenkenswerten, wenngleich insgesamt nicht gelungenen Versuch,

²⁶² Op. cit., S. 315.

²⁶³ Ebd., S. 428.

die ästhetische Vermittlung des privatindividuellen Geschehens mit dem politisch-sozialen Geschehen in der *Éducation sentimentale* zu erklären, hat Jacques Proust, der Dix-huitièmiste der Universität Montpellier, unternommen.²⁶⁴

Von Anfang an wollte Flaubert mit der *Éducation sentimentale* – wie er es selbst formuliert- »montrer que le Sentimentalisme (son développement depuis 1830) suit la politique et en reproduit les phases.«²⁶⁵ An anderer Stelle des Briefwechsels schreibt Flaubert, mit Frédéric's Liebe jener romantischen Tage solle alle Bitterkeit der zerstörten Illusionen sich vermischen, die Achtundvierzig endeten.

Flaubert weiß, daß auch die Liebe bei aller immer gleichbleibenden biologischen Gebundenheit doch sich je nach der geschichtlichen Lage verschieden manifestiert. Und deshalb soll die Liebe Frédéric Moreaus den Typus der Liebe seiner Generation repräsentieren. Die *Éducation* soll sein – wie Flaubert 1864 (6. Oktober) schreibt:

... un roman de mœurs modernes qui se passera à Paris. Je veux faire l'histoire morale des hommes de ma génération; »sentimentale« serait plus vrai. C'est un livre d'amour, de passion; mais de passion telle qu'elle peut exister maintenant, c'est-à-dire inactive.²⁶⁶

Es galt also, die passive Leidenschaft dieser verlorenen Generation mit der geschichtlichen Determinierung dieser Leidenschaft zu verbinden. Flaubert erkannte sehr schnell die kompositorischen Schwierigkeiten, die bei dem Versuch zu überwinden waren, den Bereich des politischen Geschehens mit dem Bereich einer persönlich-privaten, speziell einer solchen Fabel mit einem schwachen Helden, zu verbinden. Er mußte so verfahren, daß keine einzige Person der Handlung von den politischen Ereignissen unberührt bleibt, daß der notwendig begrenzte Kreis der Figuren und Lebenssphären ein denkbar vollständiges, alle Probleme, Politik, Kunst, Ökonomie, Moral, Gesellschaft einschließendes Bild der Epoche ergab, ohne daß dadurch die historischen Ereignisse die fiktiv-persönliche Handlung überwucherten. Noch 1868 schreibt er:

... j'ai bien du mal à emboîter mes personnages dans les événements politiques de 48. J'ai peur que les fonds ne dévorent les premiers plans; c'est là le défaut du genre historique. Les personnages de l'histoire sont plus intéressants que ceux de la fiction, surtout quand ceux-là ont des passions modérées; on s'intéresse moins à Frédéric qu'à Lamartine. Et puis, quoi choisir parmi les faits réels? Je suis perplexe; c'est dur!²⁶⁷

Diese Absicht ist Flaubert gleichwohl in einem solchen Maße gelungen, daß der dokumentarische Wert des Romans kaum geringer ist als sein dichterischer. Die topographische und atmosphärische Schilderung der französischen Hauptstadt un-

²⁶⁴ Jacques Proust, »Structure et sens de l'Éducation sentimentale«, in: *Revue des Sciences Humaines* (1967).

²⁶⁵ Marie-Jeanne Durry, *Flaubert et ses projets inédits*, S. 187.

²⁶⁶ Flaubert, *Correspondance*, Bd. 5, S. 158 (Brief an Mlle Leroyer de Chantepie vom 6. Oktober 1864).

²⁶⁷ Ebd., S. 363 (Brief an Jules Duplan vom 14. März 1868).

ter Louis-Philippe und unter der Revolution ist von größter Exaktheit und bei allem Faktischen bis ins geringste Detail nachzuweisen. Die Personen wachsen in völlig organischer Weise in den historischen Prozeß hinein. Das aber kann nur dadurch bewirkt werden, daß Fabel, Struktur und Charaktere des Romans entsprechend angelegt sind.

Frédéric Moreau und Madame Arnoux

Frédéric's Lebensbahn berührt sich aufs engste mit zwei sehr verschiedenen Personenkreisen, die – bei allem Unterschied – doch beide von vorneherein durch ihr Verhältnis zu Politik und Gesellschaft bestimmt sind. Ein gemeinsamer, wenn auch unterschiedlich motivierter Haß auf das Bürgerkönigtum macht die gleichaltrigen Freunde Frédéric's zu einer geschlossenen Gruppe, deren Mitglieder alle an der Zeit und an der eigenen Unzulänglichkeit scheitern, mit Ausnahme Dussardiers, der ein reines Opfer ist. Eine sekundäre Gestalt, die jedoch an einem Höhepunkt des Romans für kurze Zeit in den Vordergrund tritt, ist Sénécal, der gefühllose Doktrinär, in dem sich der Umschlag der Revolution in die Negation der Freiheit vollzieht, in den Totalitarismus. In einer kurzen, durch ihre Stelle im Roman jedoch eine schreckliche Relevanz erhaltenden Szene hat Flaubert blitzartig den Selbstwiderspruch der Revolution beleuchtet, als Sénécal vor Frédéric's Augen zum Mörder Dussardiers wird. Der Weg dieser Generation führt ins Nichts, und Resignation ist das Ende, nachdem Tat zur Untat wurde.

Die zweite Gruppe, die Frédéric's Leben wesentlich beeinflußt, ist die der Konservativen und Reaktionäre um den Kapitalisten Dambreuse. Es sind die Vertreter der »féodalité de l'argent«. Ihre Repräsentanten sind in erster Linie der Großaktionär Dambreuse, Träger sämtlicher Verdienstkreuze, ein Mann, der sich an seiner Frau rächt, indem er sie auf dem Sterbebett um ihr Erbe betrügt, ferner Dambreuses skrupelloser Helfer Roque. Arnoux dagegen ist als bankrottierender Geschäftsmacher immerhin dadurch noch etwas sympathisch, daß er es nicht fertigbringt, seine Neigungen dem Gelddenken aufzuopfern. Er gibt das Geld noch großzügiger aus, als er es einnimmt.

Der Protagonist des Romans, Frédéric Moreau, stellt in seiner Person die Vermittlung zwischen diesen beiden Gruppen dar, die man als die extremen Positionen der damaligen Gesellschaft anzusehen hat, da die Arbeiterschaft nur als revolutionstragende Masse in unheimlicher Anonymität die Straßen füllt und damit hintergründig das Geschehen mitbestimmt. Frédéric's Charakter und Lebensverhältnisse sind von der erwähnten epischen Funktion der Integration der beiden Gruppen ebenso mitbedingt wie von den Erfordernissen der von Flaubert selbst hervorgehobenen, zeitverhafteten »inaktiven« Leidenschaft. Er ist nach Flauberts Willen ein »homme de toutes les faiblesses«.²⁶⁸ In den erst 1950 von Marie-Jeanne Durry veröffentlichten Notizen Flauberts zur Genese seines Romans ist Frédéric wie folgt charakterisiert:

²⁶⁸ Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, S. 330.

un défaut radical d'imagination un gout excessif – trop de sensualité – pas de suite dans les idées – trop de rêveries l'ont empêché d'être un artiste.²⁶⁹

Von seinen gleichaltrigen Freunden unterscheidet Frédéric nicht nur die größere Entschlußlosigkeit, die anfällige Sensibilität und die politische Indifferenz, sondern auch sein Vermögen. Diese Eigenschaften – sein Charakter einerseits und seine finanziell gesicherte Lage andererseits – bewirken sein Hin- und Herpendeln zwischen der Gruppe der revolutionären Jugend und der Kapitalistengruppe um Dambréuse. Geld soll Frédéric nach dem Willen seiner Mutter eine glänzende Karriere erschließen, Geld bestimmt das Verhältnis der Moreaus zu ihren Nachbarn in Nogent, und Geld spielt eine große Rolle in Frédéric's Beziehungen zu Frauen, selbst zu Mme Arnoux. Da er zur Arbeit unfähig ist, gibt es für ihn kein Glück ohne Geld, aber das Schuldgefühl gegenüber den Ärmern verläßt ihn nie. Auch darin ist er ein typischer Vertreter der Mittelschicht. Das Schuldgefühl prägt entscheidend sein Verhältnis zu dem besitzlosen Jugendfreund Deslauriers.

Frédéric ist ein romantischer Träumer, seine Jugendideale heißen Werther, René, Lara. Er will die Welt als Dichter oder Politiker erobern, ähnlich dem Balzac'schen Lucien de Rubempré; er faßt immer neue Pläne, bevor er einen in Angriff genommen hat; seine Tatimpulse verpuffen ziellos im Leeren. Er ist ein künstlerisch veranlagter Dilettant, der, hilflos dem Wechsel von Hoffnung und Enttäuschung unterworfen, zwischen Revolutionären und Konservativen, zwischen selbstloser Hilfe und egozentrischer Härte, zwischen reiner und sinnlicher Liebe hin- und herschwankt – unfähig ebenso zur Revolte wie zum Ergreifen der Chance, die ihm die großbürgerliche Geldwelt bietet. Charakter und finanzielle Unabhängigkeit bilden die Voraussetzungen dafür, daß Frédéric Moreau als passiver Held zum Repräsentanten einer gescheiterten Generation, zum Exempel der Sinnverfehlung der Existenz, aber auch zum Träger der epischen Vermittlung der verschiedenen geistigen und sozialen Ebenen wird. Unentschiedenheit und Anfälligkeit lassen den höchst sensibel auf alle Eindrücke reagierenden Nichtstuer Frédéric durch seinen stetigen geistigen und räumlichen Standortwechsel die verschiedenen Lebenssphären in ganz natürlicher Weise verbinden; sie bewirken auch, daß im Wechsel der Stimmungen, Neigungen, Begegnungen die geschichtliche Wirklichkeit in einer sehr persönlichen Perspektive in Erscheinung tritt und doch zugleich in allen ihren wesentlichen Aspekten widergespiegelt wird. Die Revolutionsereignisse werden nur in fragmentarischen, durch die zufällige Anwesenheit Frédéric's bedingten Ausschnitten dargestellt und jeweils nur in der subjektiven Brechung von Frédéric's jeweiliger Gefühlslage. So erscheinen die Vieldeutigkeit und die Fragwürdigkeit des gesamten Geschehens im Reflex der Spiegelung durch eine einzige Individualität, werden aber vermöge deren seelischer Komplexität zugleich menschlich konkretisiert, anschaulich und miterlebbar gemacht. Durch die subjektive Differenzierung hindurch wird die Wirklichkeit in ihrem objektiven Charakter reproduziert. So kann man sagen, daß im Hinblick auf das grundlegende Formprinzip der Gattung Roman – nämlich die wesenhafte Intensivierung einer unübersichtlichen Gesamtwirklichkeit – dieser als Mensch so ungemein schwache Romanheld zu den stärksten

²⁶⁹ Op. cit., S. 192.

Romanhelden gehört. Von Flaubert ab wird es starke, herausragende, ihr Leben souverän meisternde Romanhelden in der großen Literatur kaum mehr geben, es sei denn an den Randzonen einer Welt, deren Gesetz sich seit 1850 die Literatur unterwerfen mußte, weil es das Gesetz der veränderten modernen Wirklichkeit war und ist.

Erst wenn wir ermessen haben, wie die geschichtliche Thematik der *Éducation sentimentale* bis ins letzte die Auswahl der Ereignisse, das Beziehungsnetz der Personen und Gruppen, die psychologische Organisation der Hauptfiguren, die Aufeinanderfolge der die politischen mit den privaten Handlungen verflechtenden Situationen bestimmt, und erst wenn die konstitutive Bedeutung all dieser Elemente für das Scheitern Frédéric's erhellt ist, kann man die Größe von Flauberts künstlerischer Leistung erkennen.

Die *Eduction sentimentale* gehört zu den deprimierendsten Büchern der Weltliteratur. Und wer in der Literatur Erbaulichkeiten sucht, liest diesen Roman besser gar nicht erst, wenn er nicht begriffen hat, daß das in Wahrheit Erbauliche die Erfüllung des Künstlerischen ist – ohne Rücksicht auf moralische Seelenspritzen. Selbst über Mme Arnoux, in der Flaubert eine der schönsten Frauengestalten der Literaturgeschichte geschaffen hat, liegt die Melancholie eines vor dem Schicksal resignierenden Duldens.

Flauberts ursprünglicher Entwurf sah vor, Frédéric und Mme Arnoux sich schließlich doch einmal finden zu lassen, bis er einsah, daß eine solche, und sei's nur vorübergehende erotische Erfüllung, sein Thema wenn nicht verfälscht, so doch abgeschwächt haben würde. Und er fand das Mittel, die Kontingenz des fatalen Lebens, des Aneinandervorbeigehens und Sichverfehlens, am entscheidenden Punkte zum Ausdruck zu bringen. In den von Marie-Jeanne Durry veröffentlichten Notizen Flauberts steht die Bemerkung, daß es eine »circonstance fortuite«²⁷⁰ sein müsse, welche die einzige große Möglichkeit der Liebeserfüllung verhindert. Diese Möglichkeit erscheint in der endgültigen Romanfassung als das Rendez-vous, für das Frédéric eine Wohnung einrichtet, und die »circonstance fortuite«, die alles zunichte macht, ist die Erkrankung von Madame Arnoux' Kind. So hat Flaubert das Verpassen der größten Lebenschance in voller Absicht als einen ganz reinen Zufall konstruiert. Das Verpassen aber ist überhaupt der Grundzug im Leben Frédéric's wie im Verlauf der mit dessen Kulmination zusammenfallenden Revolution. Das verpaßte Rendez-vous ist die Peripetie des Romans, und diese fällt zusammen mit der verpaßten Revolution.

Zum Verständnis der Gestalt der Madame Arnoux ist ein kleiner biographischer Exkurs vonnöten. Jene Anfangsszene auf dem Raddampfer, in der Frédéric der wie eine Traumerscheinung auf ihn wirkenden Mme Arnoux deren zu Boden gegleitene Schal reicht und dafür ihre freundlichen Dankesworte erhält, diese Szene hat in Wahrheit im Sommer des Jahres 1836 am Strand von Trouville stattgefunden. Dort hatte der damals gerade 15 Jahre alte Gustave Flaubert auf solche Weise die 11 Jahre ältere Elisa Schlésinger kennengelernt. Sie war die Frau des Musikverlegers Maurice Schlésinger, und Flaubert hatte diese Bekanntschaft in Paris fortge-

²⁷⁰ Ebd., S. 187.

setzt. Elisa Schlésinger ist ein ganzes Leben lang Flauberts Idealbild geblieben. Sie ist bereits das Modell für die Frauengestalt der *Mémoires d'un fou*, sie ist erkennbar in *Novembre*, desgleichen in der ersten *Éducation*, und sie ist in allen wesentlichen Charakterzügen das Vorbild für Mme Arnoux. Deren Gatte, der Kunsthändler Jacques Arnoux, ist nach dem Lebemann, Geschäftemacher und Musikhändler Maurice Schlésinger geschaffen. Über der Gestalt von Mme Arnoux, über ihrem Zögern, der Neigung zu folgen, neben einem ungeliebten Gatten, der sie betrügt, wo er kann, der sie ruiniert, über dieser Gestalt liegt im ganzen Roman etwas Geheimnisvolles. Erst die jüngste Forschung hat festgestellt, was Flaubert selbst nicht wußte, was ihm rätselhaft bleiben mußte als Niederschlag im Wesen dieser Frau, daß nämlich Elisa Schlésinger in erster Ehe auf tragische Weise unglücklich geworden war und daß ihre aus Dankbarkeit eingegangene Verbindung mit Maurice Schlésinger viele Jahre hindurch nicht legalisiert worden war. Elisa ist in einem Sanatorium in geistiger Umnachtung gestorben. Ursprünglich sollte Mme Arnoux das gleiche Schicksal haben. Flaubert hat auch diesen Plan wieder geändert – Resignation, Verzicht statt Krankheit; das erschien ihm, mit Recht, stärker.

Dieser biographische Hintergrund hat natürlich auch für die Gestalt Frédéric Moreaus gewisse Konsequenzen. Frédéric trägt Züge von Flaubert selbst, aber er ist ein Flaubert ohne Willen und ohne Genie, er ist das überwundene, schwächere Ich des Autors. Aber er ist eben nicht nur das, sowenig wie Mme Arnoux sich allein aus dem Modell Elisa Schlésinger erklärt. Maupassant, engster Schüler und Freund Flauberts, schrieb mit Recht, daß bei Flaubert jede Gestalt ein Typus, das heißt eine Zusammenfassung einer Anzahl von Menschen sei, die auf der gleichen geistigen Stufe stehen – »le résumé d'une série d'êtres appartenant au même ordre intellectuel.«²⁷¹ Und es bedarf gar nicht des Zeugnisses eines Schülers, da der Meister selbst sich unmißverständlich ausgedrückt hatte, als er schrieb, daß die Genies der Literatur sich durch »généralisation« und Typenschöpfung ausweisen: »Ils résument en un type des personnalités éparses et apportent à la conscience du genre humain des personnages nouveaux.«²⁷² Stets handelt es sich bei Flaubert um die Charakterzüge mehrerer Personen, die in einer einzigen Gestalt zusammentreten: Der Frédéric, der zum Geliebten der Mme Dambreuse wird, ist nicht mehr Flaubert selbst, sondern der Freund Maxime du Camp, der, hierin als Nachfolger Prosper Mérimées, der Liebhaber einer attraktiven Dame namens Mme Delessert wurde. Diese Mme Delessert ihrerseits hat nachweisbar etliche Charakterzüge an die Mme Dambreuse der *Éducation* abgetreten.

²⁷¹ Guy de Maupassant, »Étude sur Gustave Flaubert«, in: *Œuvres posthumes*, Bd. 2, Paris 1930 (Ed. Conard), S. 100.

²⁷² Flaubert, *Correspondance*, Bd. 3, S. 31 (Brief an Louise Colet vom 25. September 1852).

»Passion inactive« und »circonstance fortuite«: Energielosigkeit als Ausdruck des geschichtlichen Augenblicks

Die autobiographischen Elemente der *Éducation* haben deren Autor – wie wir sahen – in keiner Weise daran gehindert, gemäß einem ästhetischen Grundgesetz des Romans in seinen Gestalten das Allgemeine und das Einzelne, Typus und Individuum zur Deckung zu bringen. Das Proportionsverhältnis zwischen persönlichem Erlebnis und Romanfiktion wird bestimmt durch den erklärten Vorsatz des Autors, den Roman einer gescheiterten Generation, die seine eigene Generation ist, zu schreiben. Und zugleich sollte es, wie wir wissen, »un livre d'amour, de passion; mais de passion telle qu'elle peut exister maintenant, c'est-à-dire inactive« (s. o.) darstellen.

»Inaktive Leidenschaft« aber ist hier die seelische Kristallisation einer gleichsam von dem geschichtlichen Augenblick prästabilierten Disharmonie zwischen Sinn und Leben. Die Sinnverfehlung des Daseins ist aus dem Allgemeinen des »Weltzustands« übersetzt in einen Roman, dessen privater Hauptinhalt die unerfüllte Liebe eines willensschwachen Helden zu einer mütterlich-reifen Frau bildet.

In Frédéric's Leben spielen vier Frauen eine Rolle – jede von ihnen spricht eine bestimmte Seite seines Wesens an; sie repräsentieren zugleich vier verschiedene Bereiche des Lebens. Mme Arnoux ist die Inkarnation des erträumten Ideals, würdiger Gegenstand eines großen, lebenslänglichen Gefühls. Rosanette ist die ungebildete, plebejische, lockende Halbweltdame; sie erfüllt Frédéric's sinnliches Begehren. Madame Dambreuse, die er in einer kurzen, fast verzweifelten Anspannung seiner Willenskräfte erobert, ist die elegante große Dame von Welt – sie ist sozusagen »was Besseres«. Louise Roque, das Naturkind aus der Provinz, wird immer dann – als Lückenbüsser – zum Ziel von Frédéric's Wünschen, wenn er sich aus der Enttäuschung heraus nach der Ruhe eines idyllischen, problemlosen Glücks sehnt. Freilich: da, wo Frédéric seine Wünsche realisiert – bei Rosanette und Mme Dambreuse –, sind Schaltheit und seelische Öde das Ergebnis. Mme Arnoux hingegen verkörpert die ewige Unerreichbarkeit des Ideals in einer dem Menschen entfremdeten Welt. Frédéric's Leben steht unter dem fatalen Gesetz einer fast pathologisch zu nennenden Unfähigkeit, im rechten Augenblick das Richtige zu tun und – wenn überhaupt – schnell und entschlossen zu handeln. Diese Unfähigkeit ist – von der inneren Struktur der Fabel her gesehen – nichts anderes als das psychologische Korrelat zu einer sinnentleerten, fatalen Wirklichkeit – Charles Bovary's »c'est la faute de la fatalité« gilt auch hier!-, einer Wirklichkeit, die durch einen schicksalbestimmenden Zufall, der tiefsten Manifestation ihres Wesens, auch die letzte, vielleicht doch noch mögliche Chance der Begegnung zweier füreinander bestimmter Menschen unterbindet. Trotz Frédéric's Schwäche und trotz des fraulichen Stolzes und der natürlichen Tugend von Mme Arnoux käme es zu einer Erfüllung ihrer gegenseitigen Liebe, wären es nicht die zufälligen Umstände – die »circonstances fortuites« –, die das menschliche Scheitern vollenden. Eine unaufhebbare Kontaktstörung zwischen Mensch und Umwelt, zwischen Ich und Du, die das ganze Romangeschehen prägt, gipfelt und verewigt sich in Zufall und Mißverständnis. Der Zufall ist hier Ausdruck der Notwendigkeit. Das unheimliche Ver-rinnen der Zeit, in ihrer Unumkehrbarkeit in diesem Roman spürbar gemacht wie

noch nie zuvor, läßt diesen Befund unwiderruflich werden. Die Geschichte der Hauptpersonen dieses Romans ist die Geschichte eines psychologischen und räumlichen Sichverfehlens, das sich immer dann aktualisiert, wenn die Chance des Sichfindens gegeben scheint. Damit ist aber auch – mit dem Sichfinden – das Sinnfinden ausgeschlossen.

Die Geschichte Frédéric Moreaus beginnt – so, wie auch diejenige seines Freundes Deslauriers – mit dem jugendlichen Glauben an eine Welt, die sich willig als Material zur Erfüllung romantischer Träume von Erfolg, Glück und Schönheit darbietet. Je eindeutiger die Wirklichkeit diese Vorstellungen widerlegt, umso mehr verzichtet Frédéric auf eine aktive, tätige Auseinandersetzung mit ihr. Die Folge der Ereignisse in der *Éducation sentimentale* und ihr psychischer Niederschlag im Protagonisten artikulieren die Entfremdung von Ich und Welt in einem Rhythmus von Hoffnung und Enttäuschung, der sich am Schluß in atemloser Hast fast überschlägt, bis der tiefste Sturz den Prozeß der Desillusionierung endgültig besiegelt. Das Ideal, das sich in Mme Arnoux verkörpert, das immer wieder greifbar nahe ist und ebenso oft verfehlt wird, bleibt unerreichbar. Und die Jahre der Reisen, die Frédéric nach der letzten Katastrophe unternimmt, lassen die Welt als Ganzes dann zu dem werden, was für Frédéric schon vorher nacheinander Rosanette, das Dandyleben, die Politik und Madame Dambreuse waren, nämlich zum bloßen Surrogat. Die Entzauberung der Welt ist vollendet und jeder wirkliche Impuls erloschen:

... la véhémence du désir, la fleur même de la sensation était perdue. Ses ambitions d'esprit avaient également diminué. Des années passèrent; et il supportait le désœuvrement de son intelligence et l'inertie de son cœur.²⁷³

Frédéric verbringt den Rest seines Lebens in der Mittelmäßigkeit eines bürgerlichen Kleinrentners, der sich auf Kosten seiner Substanz akkommodiert hat. Das weiße Haar Mme Arnoux' verweist in der letzten Begegnung alle Hoffnung endgültig, als ein ZuSpät, zurück in eine unwiederholbare Vergangenheit, eine Vergangenheit der verpaßten Chancen. Die Zeit ist die Komplizin der Entfremdung, anstatt die Funktionärin der Aufhebung dieser Entfremdung zu sein, und sie beläßt als Trost nur noch die Erinnerung an die Illusionen der Jugend. Die *Éducation sentimentale* schließt – wie ich schon bemerkt habe – mit der Erinnerung der beiden altgewordenen Freunde an einen gemeinsamen, aber verunglückten Bordellbesuch in ihrer Jugend:

- C'est là ce que nous avons eu de meilleur! dit Frédéric.
- Oui, peut-être bien? C'est là ce que nous avons eu de meilleur! dit Deslauriers.²⁷⁴

In dieser zurückschauenden, verklärenden Deutung einer jugendlichen Renommierunternehmung, deren blamabler Ausgang das verfehlte Leben und die verpaßten Chancen der beiden Freunde vorausnimmt und es gleichzeitig in einem einzigen Satz rekapituliert, ist der abgründigste und zugleich unpathetischste Pessi-

²⁷³ Op. cit., S. 448-449.

²⁷⁴ Ebd., S. 457.

mismus beschlossen, mit dem jemals ein Roman beendet wurde. Die einzige Antwort, die nach Flauberts Überzeugung dem entfremdeten Dasein noch einen Sinn zu entringen vermag, ist die Antwort der Kunst. Sie ist mit dem Buche selbst gegeben – und nicht mit dem Ausgang der Handlung. Frédéric's Scheitern vollzieht sich an einer fremden, gleichgültigen Umwelt. Diese Gleichgültigkeit ist als Energielosigkeit auch in seinen Charakter projiziert. Ein Vergleich mit Balzac auf der Ebene der Energietheorie würde den ganzen Unterschied zwischen den beiden Romaniers erhellen. Und teilnahmslos wie das Fatum, das sich in dieser Korrespondenz manifestiert, und fremd wie die mit der Absicht nie übereinstimmende Folge des Tuns ist die Gesamtheit der Außenwelt. Das gilt selbst für die materielle Außenwelt. Die unendliche Indifferenz ist konkretisiert an der Welt der Dinge. Bei Balzac gab die mit menschlicher Atmosphäre durchtränkte häusliche oder natürliche Umwelt die Antwort des Vertrauten. Bei Flaubert schweigt sie, verharret sie in grausamer Indifferenz vor dem Blick, der in ihr die Bestätigung des Gefühls sucht. Als Mme Arnoux, gerade durch Deslauriers' unverschämtes Auftreten und Indiskretion – er enthüllt Frédéric's Heiratsabsichten mit Louise – sich plötzlich ihrer Liebe zu Frédéric voll und schmerzlich bewußt geworden ist und ans Fenster tritt – das Blick-aus-dem-Fenster-Motiv, das wir aus *Madame Bovary* kennen –, da offenbaren die Hammerschläge eines Packers, das Rollgeräusch passierender Fiaker, das kalte Tageslicht und die »ungeheure Verlassenheit« des Zimmers die absolute Gleichgültigkeit der Umwelt des Menschen.

Marcel Proust hat in seinem Flaubert-Essay einige der – wie er sie nennt – »singularités immuables d'une syntaxe déformante«²⁷⁵ – als Ausdruck einer völlig »neuen Sicht« – »une vision nouvelle«²⁷⁶ – in Flauberts Werk beleuchtet und festgestellt, daß bei Flaubert das Zustands-Tempus, das Imperfekt, sehr oft wesentlich den Menschen eignet, das aktiv-ändernde, Neues bringende Perfekt aber vorwiegend den Dingen.²⁷⁷ Diese »activité des choses«, wie Proust sie nennt, macht die Dingwelt zu Trägern eines vom Menschen völlig losgelösten und ihm fremden, autonomen Geschehens, dem gegenüber die Menschen passiv, als Gehandelte, erscheinen.

Das »éternel imparfait«²⁷⁸, das Flaubert, wie Proust meint, vor allem bei der indirekten Rede bevorzugt, um die Gedanken und Reden der Personen im Ablauf des Geschehens aufgehen, das heißt sie selbst zum bloßen Geschehen werden zu lassen, verwandelt den Aspekt aller Dinge:

... cet imparfait, si nouveau dans la littérature, change entièrement l'aspect des choses et des êtres, comme font une lampe qu'on a déplacée, l'arrivée dans une maison nouvelle...²⁷⁹

²⁷⁵ Marcel Proust, »A propos du >style< de Flaubert«, in: Proust, *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, Paris 1971 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 593.

²⁷⁶ Ebd., S. 592.

²⁷⁷ Ebd., S. 589.

²⁷⁸ Ebd., S. 590.

²⁷⁹ Ebd.

Eine bodenlose Disharmonie zwischen Ich und Welt, eine unaufhebbare Diskrepanz von Gefühl und Umwelt, ein grundsätzliches Nicht-Übereinstimmen sind Seite für Seite in Handlung und Deskription unbarmherzig existent. Die in Stil, Struktur und Handlung transponierte Grunderfahrung einer universalen Entfremdung von Innen und Außen hinterläßt dem gedemütigten Individuum eine restlos entzauberte, kalte Welt, in der es kein Glück mehr gibt. Das Schicksal der Flaubertschen Romanpersonen ist ein Erfahrungsdurchgang, an dessen Ende die im Sprach- und Kompositionsstil gleichsam vorweggenommene Erkenntnis der Sinnentleertheit der Welt steht, ist die Geschichte der »verlorenen Illusionen« in einem viel strengeren, totaleren Sinn als der Balzacsche Roman ihn gefaßt hatte.

Empfindungsfähigkeit und »impassibilité«

Ich habe bereits eine Briefstelle zitiert, in der Flaubert fordert, der Autor müsse sich in seinem Werk verhalten so wie Gott im Universum, »présent partout, et visible nulle part.« Und überall soll spürbar sein »une impassibilité cachée et infinie«²⁸⁰. Dieser Rückzug des Erzählers aus seiner Geschichte in die leidenschaftslose Anonymität eines allgegenwärtigen und doch nirgends faßbaren und sichtbaren Schöpfers bezweckt äußerste Objektivität. Die Handlung des Romans wird zu einer Geschichte, die sich selber erzählt, deren Vorgänge sich durch ihr So-Sein selbst interpretieren, ohne jeden Kommentar, ohne jede Wertung durch den Autor, allein durch die Macht des Stils, der nach einem berühmten Wort Flauberts, das Marcel Proust ebenso wiederaufnehmen wird wie Pirandello, für sich allein eine absolute Weise ist, die Dinge zu sehen: » [...] le style [est] à lui tout seul une manière absolue de voir les choses.«²⁸¹ Das ist die nunmehr endgültige Abkehr von einer literarischen Tradition, die den Stil am Gegenstand orientierte. Jetzt ist der Gegenstand von immer gleicher Trivialität, und seine Wahrheit wird vom absoluten Stil entschleiert, der sich dem Gegenstand unterwirft. Einen solchen Stil aber schreibt man nur nach unerhörter Anstrengung im Erfassen der Wirklichkeit. Es gilt – so Flaubert zu seinem Schüler Maupassant

... de regarder tout ce qu'on veut exprimer assez longtemps et avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'ait été vu et dit par personne.²⁸²

Das wird auch die Devise der Brüder Goncourt sein.

Die Ideale der Objektivität, Unpersönlichkeit und Unparteilichkeit setzen eine Fähigkeit voraus, die gerade Flaubert selbst in immer neuer Anstrengung erkämpfen mußte: eben die *impassibilité*. Sie wurde für ihn zum Gegenstand intellektueller und ästhetischer Askese. An Louise Colet schreibt er (6. Juli 1852):

²⁸⁰ Flaubert, *Correspondance*, Bd. 3, S. 62 (Brief an Louise Colet vom 9. Dezember 1852).

²⁸¹ Ebd., Bd. 2, S. 346 (Brief an Louise Colet vom 16. Januar 1852).

²⁸² Guy de Maupassant, »Le roman«, in: Maupassant, *Romans* (hrsg. Albert-Marie Schmidt), Paris 1959, S. 840.

Même chose dans l'art. La passion ne fait pas les vers, et plus vous serez personnel, plus vous serez faible. [...] *Moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est* [...]. Mais il faut avoir la faculté de se la faire sentir.²⁸³

Diese Briefstelle ist überaus aufschlußreich. Sie erinnert an Diderots *Paradoxe sur le comédien*. Sie offenbart, daß Flaubert im Künstler nicht schlechthin einen unempfindlichen Menschen sieht oder verlangt, sondern daß das künstlerische Schaffen für ihn in der äußersten, keine Empfindung hindurchlassenden Objektivierung besteht, daß aber alle geschilderten Vorgänge vorher stark empfunden sein müssen. Gerade dieser Umstand ist oft, vor allem von den Zeitgenossen Flauberts, gründlich mißverstanden worden. Ihnen erschien Flaubert daher als ein kalter, unbarmherziger und somit im tiefsten unmenschlicher Charakter. Nichts ist falscher als eine solche Auslegung des Prinzips der *impassibilité* als Gefühlslosigkeit des Menschen Flaubert. Die Empfindungsfähigkeit, die aus dem Kunstwerk eliminiert werden muß, ist für Flaubert gleichwohl dessen Voraussetzung. Wie ließe sich sonst ein Ausspruch wie der folgende verstehen: » [...] il faut que la réalité extérieure entre en nous, à nous en faire presque crier, pour la bien reproduire.«²⁸⁴ Wir sind zu dem Schluß berechtigt, daß das Stilideal der *impassibilité* nur von einem Autor konzipiert werden konnte, dem die Fähigkeit zu tiefen Empfindungen im höchsten Maße eigen war.

Es kann also keine Rede davon sein, daß dieses Stilideal seinen Ausgangspunkt in menschlicher Unzulänglichkeit hätte. Aber wir müssen uns doch fragen, welches seine Impulse sind. Wir können einen sehr erhellenden Hinweis einem Brief Flauberts an den mit ihm befreundeten Ernest Feydeau entnehmen. Dieser Feydeau ist bekannt geworden durch einen 1858 erschienenen Roman, dessen Hauptthema die Eifersucht eines Liebhabers auf den Gatten der geliebten Frau ist. Das Buch gipfelt darin, daß der Liebhaber, von Eifersucht, Sehnsucht und Ungewißheit getrieben, nachts durch ein Fenster die beiden Ehegatten im Schlafzimmer beobachtet und daraufhin wie ein Wahnwitziger davonrennt, um sich in die Seine zu stürzen. Er kommt noch einmal davon, aber mit der Liebe ist es aus. Dieses Thema stammt von Flaubert, der es in seiner *Éducation sentimentale* nur andeutet. Er hat es Feydeau geschenkt. Doch nun zu dem Brief zurück. Flaubert schreibt: »Il faut qu'on soit à la hauteur du destin, c'est-à-dire impassible comme lui.«²⁸⁵ Die persönliche Existenz birgt nicht die Möglichkeit in sich, dem Schicksal mit dessen unmenschlicher Empfindungslosigkeit und Gleichgültigkeit zu begegnen, aber was der Mensch in seinem Leben nicht vermag, das soll die Kunst, die – wie Flaubert sagt – »de tous les mensonges [...] encore le moins menteur«²⁸⁶, verwirklichen. Sie soll es dadurch tun, daß sie – wie wir wissen – analog der ersten Natur ist, daß überall an ihr eine »impassibilité cachée et infinie«²⁸⁷ zu verspüren ist.

²⁸³ Flaubert, *Correspondance*, Bd. 2, S. 461-462 (Brief an Louise Colet vom 6. Juli 1862).

²⁸⁴ Ebd., Bd. 3, S. 269 (Brief an Louise Colet vom 7./8. Juli 1853).

²⁸⁵ Ebd., Bd. 4, S. 341 (Brief an Ernest Feydeau, Ende Oktober/Anfang November 1859).

²⁸⁶ Ebd., Bd. 1, S. 232 (Brief an Louise Colet vom 9. August 1846).

²⁸⁷ Ebd., Bd. 3, S. 62 (Brief an Louise Colet vom 9. Dezember 1852).

Auch für Balzac war die Kunst eine Analogie zur Schöpfung, zur Natur gewesen. Aber Balzac hatte aus dem Dynamismus der Gesellschaft seiner Zeit heraus noch optimistisch an dem Gedanken festgehalten, daß der energiegeladene Mensch sich doch gegen das Schicksal durchsetzen könne, daß der starke Wille es zu beeinflussen vermöge. Dieser Gedanke ist bei Flaubert völlig aufgegeben. Das Schicksal ist für ihn blind und gefühllos, und nur eine wissenschaftlich instrumentierte Kunst kann es mit ihm aufnehmen, soweit sie ihm mit der gleichen *impassibilité* begegnet, die das Wesen des Schicksals ist. Das Schicksal ist für Flaubert das dem Menschen absolut Entfremdete, und seine Bewältigung durch einen neuen Stil, den des Sezierens, ist zu verstehen als eine Vergeltung des ansonsten ohnmächtigen Menschen. Flaubert hat es selbst formuliert: »disséquer est une vengeance.«²⁸⁸ – »Sezieren ist eine Rache.« Der radikale romantische Pessimismus, dem Flaubert in seiner Jugend gehuldigt hatte, hat sich zu einem rationalen, philosophischen, stark an der Lehre des Physiologen Claude Bernard orientierten Determinismus gewandelt. Diese Auffassung hat Flauberts Kunsttheorie tief beeinflusst. Das zeigt sich deutlich schon an seiner Konzeption von der Unfreiheit des Künstlers in der Wahl seiner Gegenstände: »[...] je ne fais rien de ce que je veux! Car on ne choisit pas ses sujets, ils s'imposent.«²⁸⁹ Was hier vorliegt, dürfte sich bestimmen lassen als eine entromantisierte Inspirationstheorie.

Flaubert hat die Ästhetik, die er plante, nie geschrieben. Jedoch ziehen sich seine Äußerungen zur Kunsttheorie über Jahrzehnte hindurch durch seine ganze Korrespondenz. Erstaunlich ist die Kontinuität dieser Äußerungen. Eine Heidelberger Dissertation von 1970 hat zeigen können, daß diese Äußerungen sich zu einem kohärenten System zusammenfügen.²⁹⁰ Der Verfasser dieser Arbeit, Gerhard Walter Frey, hat u. a. auch an der berühmten Trias: *impersonnalité*, *impassibilité*, *impartialité*, neue Seiten entdeckt, insbesondere an der *impersonnalité*. Sie meint nicht eine Literatur ohne Autor, nicht schlicht kühle Distanziertheit, sondern äußerste Sensibilität, die sich nur »entpersönlicht«, um mit den Augen aller Personen sehen zu können. *Impersonnalité* ist Flauberts Weg der künstlerischen Kommunikation mit der Gesellschaft, dem Publikum, der Kollektivität. Ich verweise mit Nachdruck auf diese wichtige Untersuchung, auch auf ihre Definition des Komischen bei Flaubert, als eines »comique qui ne fait pas rire«²⁹¹.

Die Gestalten Flauberts sind – wir sahen es an der *Bovary* wie an der *Éducation* – vom Fatum getrieben, und sie unternehmen schließlich nicht einmal mehr den Versuch, aufzubegehren. Dieser Fatalismus hat sich bei Flaubert zunehmend vertieft, und er läßt sich bis in den Stil, bis in die Syntax hinein verfolgen, ebenso wie er den Kompositionsstil prägt. Zu den auffälligsten Phänomenen dieses Kompositionsstils gehören die von Marcel Proust so bewunderten »blancs«. »Blanc« – »weiß«, bedeutet in der Fremdsprache der Buchdruckerei »Durchschuß«. Bei

²⁸⁸ Ebd., Bd. 5, S. 347 (Brief an George Sand vom 18./19. Dezember 1867).

²⁸⁹ Ebd., Bd. 6, S. 2 (Brief an George Sand vom 1. Januar 1869).

²⁹⁰ Gerhard Walter Frey, *Die ästhetische Begriffswelt Flauberts. Studien zu der ästhetischen Terminologie der Briefe Flauberts*, München 1972 (Freiburger Schriften zur romanischen Philologie 21).

²⁹¹ Flaubert, *Correspondance*, Bd. 2, S. 407 (Brief an Louise Colet vom 8.19. Mai 1852).

Flaubert sind diese »blancs« Anwendungen einer Sprungtechnik, die alle Zwischenstadien des Handlungsablaufs ausläßt, die irrelevant oder leicht zu ergänzen sind. Dieses absichtliche Auslassen von Zwischengliedern, die andere Autoren wenigstens resümierend wiedergeben, bedeutet zugleich, daß Flaubert in voller Bewußtheit auf die Herstellung einer Kausalkette verzichtet. Er schreibt selbst in einem Brief: »La recherche de la cause est antiphilosophique, antiscientifique.«²⁹² Der Schriftsteller soll nichts beweisen wollen, weil er sonst lügen muß. Aus diesen Gründen ist das beherrschende kompositionelle Element bei Flaubert die »unkausale Situationsabfolge« (Hugo Friedrich)²⁹³. Wie die *impassibilité* des Sprachstils ist auch diese »unkausale Situationsabfolge« – im Bereich der Komposition – die künstlerische Antwort auf die *impassibilité*, auf die Fremdheit des fatalen Schicksals. Der Verzicht auf die kausale Verknüpfung läßt die Handlung – das heißt die Handlung, die bisher aktives Handeln von Menschen war – nun zum reinen, beziehungslosen Geschehen werden. Genau in diesen Zusammenhang gehört die Unterdrückung der Kausalitäts- und Finalitätspartikeln im Satz, die darauf hinausläuft, daß Motiv und Resultat, Ursache und Wirkung auseinandergerissen werden, gemäß einer Wirklichkeit, in der individuelles Selbstverständnis und Gesellschaft, Bewußtsein und Sein abgründig getrennt erscheinen. Zusammengefaßt: Flauberts Stil – am Satz wie an der Komposition aufweisbar – ist der Stil der vollendeten Desillusion im Hinblick auf sinnvolles intentionales Handeln.

Wo die Handlung zum reinen Geschehen und das Geschehen somit zum unbeeinflußbaren Ablauf wird, da ist auch kein »Held« im alten Sinn mehr möglich. Flauberts »Helden« – man kann sie nur mit Vorbehalt so bezeichnen – leiden alle an dem Grundübel, das Jules de Gaultier in seinem so betitelten Buch²⁹⁴ als »Bovaryismus« bezeichnet hat, an ihrer verhängnisvollen Veranlagung, sich immer anders zu sehen als sie sind; sie leiden an der Illusion über sich selbst und über die Welt, mit der sie zwangsläufig in einen heillosen Konflikt geraten müssen. Emma Bovarys Gefühlsleben ist klischiert, ihr Bewußtsein ist kitschiges Bewußtsein, Frédéric Moreau ist zu keiner echten Willenshandlung mehr fähig. Die Herrschaft der Trivialität als Fatum erlaubt nichts Großes, nichts Erhabenes mehr.

Ein Stil, der unter solchen Gesetzen, denen des wissenschaftlichen Sezierens als Antwort auf das Schicksal, steht, bedarf der äußersten Genauigkeit und damit einer unerhörten Anstrengung. Flaubert hat Tag für Tag unter der selbstaufgelegten Last gestöhnt und ist doch nie der Versuchung unterlegen, auch nur einen einzigen flüchtig niedergeschriebenen Satz stehen zu lassen. Als Maxime du Camp ihn drängte, die *Bovary* endlich abzuschließen und zu veröffentlichen, da gab ihm Flaubert die briefliche Antwort:

²⁹² Ebd., Bd. 5, S. 148 (Brief an Mme Roger des Genettes, Sommer 1864).

²⁹³ Hugo Friedrich, *Drei Klassiker des französischen Romans, Stendhal, Balzac, Flaubert*, Frankfurt a. M. 1961, S.146.

²⁹⁴ Jules de Gaultier, *Le Bovarysme*, Paris 1892.

Le succès me paraît être un résultat et non pas le but [...] Que je crève comme un chien, plutôt que de hâter d'une seconde ma phrase qui n'est pas mûre.²⁹⁵

Flaubert, dem in seiner romantischen Jugend die Sätze so rasch aus der Feder geflossen waren wie die exaltierten Gefühle aus dem Kopf, kämpfte später stundenlang um ein einzelnes Wort, rackerte sich tagelang ab mit einem einzigen Satz. Er nannte das »les affres du style«²⁹⁶ – die »Schrecken des Stils«. Wie ein Besessener rang er um das vollkommene Wort, das – wie er sagte – »auf dem Gedanken kleben« soll²⁹⁷. Er kämpfte erbittert mit den Unvermeidlichkeiten der Sprache, das heißt mit den Genitiven, den Relativpronomen, den Hilfsverben und den Konjunktionen. In der zweiten Auflage der *Éducation sentimentale* hat er an vielen Stellen den Text korrigiert. Vier Fünftel aller Korrekturen sind Tilgungen, und von diesen Tilgungen betreffen die meisten Wörter wie »mais«, »alors«, »et«, »pourtant«, »que« usw. Sein Bedürfnis nach Präzision läßt kein sprachliches Element unkontrolliert durchgehen, und jedes Wort und jeden Satz prüft Flaubert ebenso nach seinem Rhythmus wie nach seinem Aussagewert. Denn sein Stil sollte sein – wie er sagt – »rythmé comme le vers« und »précis comme le langage des sciences«.²⁹⁸ Jeden Satz hat Flaubert durch sein »gueuloir« gehen lassen, das heißt er hat ihn durch lauten Vortrag auf Melodie und Rhythmus geprüft. So ist es kein Wunder, daß er für *Madame Bovary* fast fünf Jahre brauchte, für *Salammbô* die gleiche Zeit und für die *Éducation sentimentale* gar sechs Jahre. Diese Sorge um den Stil ist indessen nicht die einzige Ursache dafür, daß er trotz seines langen Arbeitstags so viel Zeit für ein Buch benötigte. Flaubert wagte keinen Satz niederzuschreiben, bevor er nicht ein Maximum an Quellenstudien und Materialsammlung erledigt hatte. Für die Darstellung der Februarrevolution in der *Éducation sentimentale* verarbeitete er innerhalb von sechs Wochen nicht weniger als siebenundzwanzig Berichte über diese Revolution. Und für *Bouvard et Pécuchet* las und exzerpierte er rund fünfzehnhundert wissenschaftliche Werke. Diese ungeheuerliche Dokumentation stand im Dienst seines hochgespannten, aufreibenden ästhetischen Ideals, das seine reinste Erfüllung eben in der *Éducation sentimentale* fand.

Frédéric und Madame Arnoux: ein ödipales Verhältnis

Ich kann nicht umhin, noch einmal zur *Éducation sentimentale* zurückzukehren – und zu *Madame Bovary*. Es war Emma Bovarys Schicksal, »Madame Bovary« – »Frau Bovary« zu sein, und eben nicht sie selbst: Emma Bovary. Die Homophonie ihres Vornamens mit der modernen Bewegung der Frauenemanzipation ist wahrhaftig von zufälliger Symbolik. Trotzdem öffnet sie heute ein neues Verständnis für die Degradation eines erstickten Bedürfnisses nach Emanzipation, nach Selbst-

²⁹⁵ Flaubert, *Correspondance*, Bd. 2, S. 443 (Brief an Maxime du Camp vom 26. Juni 1852).

²⁹⁶ Ebd., Bd. 5, S. 250 (Brief an George Sand vom 27. November 1866).

²⁹⁷ Ebd., Bd. 6, S. 482 (Appendice I1).

²⁹⁸ Ebd., Bd. 2, S. 339 (Brief an Louise Colet vom 24. April 1852).

verwirklichung. Flauberts Romantitel ist genauer als derjenige anderer zeitgenössischer Romane, deren Hauptthema der Ehebruch ist: Fontanes *Effie Briest*, Tolstois *Anna Karenina*. Die leidvolle Geschichte der Unterdrückung der Emanzipation der weiblichen Individualität, der Suche nach ihrer Identität, wird diesen Sachverhalt nicht ignorieren dürfen. Auch die Protagonistin der »Éducation sentimentale« ist immer und stets »Madame Arnoux«, ihr Schicksal dasjenige nicht einer Individualität, sondern einer Ehefrau – einer sozialen Qualität, an der ihre Individualität erstickten würde, wenn sie sich nicht unterwürfe. Das ist gerade das Schlimme. Welche Bedeutung der scheinbar irrelevanten Tatsache beizumessen ist, daß Flauberts Heldinnen »Frauen«, d.h. Ehefrauen im Sinne des Standesamts genannt werden, ergibt sich daraus, daß in den etwa dreitausend Romanen, die im Zeitraum von rund 15 Jahren vor *Madame Bovary* veröffentlicht wurden, die Bezeichnung »Madame« bzw. »Frau« nicht ein einziges Mal anzutreffen ist.²⁹⁹

Indessen, der »Held« der *Éducation sentimentale* ist Frédéric, obgleich sein Protagonistenstatus nicht ablösbar ist von seinem Verhältnis zu Madame Arnoux. Unverkennbar ist die ödipale Struktur dieses Verhältnisses.

Hellmuth Petriconi hat als erster darauf hingewiesen in seiner Studie »Die verschmähte Astarte«³⁰⁰. Was im Verlauf der Handlung latent blieb, wird manifest in der letzten Begegnung – »vers la fin de mars 1867, à la nuit tombante«³⁰¹ 16 Jahre nach dem Endpunkt der eigentlichen Handlung –, Frédéric ist inzwischen 45 Jahre alt, Mme Arnoux weißhaarig. Nun besucht sie ihn, zum ersten und zum letzten Mal. Bittersüße Erinnerungen, Eingeständnis vergangener Liebe sind Gegenstand des Gesprächs. Nach einem Spaziergang zurückgekehrt in Frédéric's Wohnung, glaubt Frédéric einen Augenblick lang, Mme Arnoux sei gekommen, sich ihm hinzugeben. Eine rasende Begierde – »plus forte que jamais, furieuse, enragée« – erfaßt ihn plötzlich, »cependant, il sentait quelque chose d'inexprimable [...] et comme l'effroi d'un inceste«³⁰². Und schließlich, unmittelbar vor ihrem endgültigen Aufbruch: »Et elle le baisa au front comme une mère.«³⁰³ »Inceste« und »comme une mère« sind Signale, die kaum einen Zweifel daran lassen, daß die Struktur dieser Liebe eine ödipale ist. Man kann sogar, wenn man will, an einer ganz anderen Stelle des Romans noch eine weitere Komponente des Ödipuskomplexes entdecken, obgleich nur als Andeutung. Ich meine die Tötung des Vaters als des Besitzers der Mutter. In den Revolutionstagen tritt Arnoux, der Ehemann, in die Nationalgarde ein. Frédéric trifft ihn schlafend an, das geladene Gewehr so gestellt, daß ein Druck auf den Abzugshahn Arnoux getötet hätte. Eine Sekunde lang streift die Versuchung den unglücklichen Liebhaber.

²⁹⁹ Vgl. dazu Claude Duchet, »Signifiante et in-signifiante. Le discours italique dans »Madame Bovary«, in: *La production du sens chez Flaubert*, Colloque de Cérisy, Paris 1975, S. 388.

³⁰⁰ Hellmuth Petriconi, »Die verschmähte Astarte«, in: H. Petriconi, *Metamorphosen der Träume*, Frankfurt a. M. 1971, S. 53 ff., zuvor schon in: *Romanistisches Jahrbuch* 13 (1962), 5.149 ff.

³⁰¹ Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, S. 449.

³⁰² Ebd., S. 452.

³⁰³ Ebd., S. 453.

Hellmuth Petriconi hat gesehen, daß sich das Ödipusthema in der berühmten Abschiedsszene mit einem anderen Thema der abendländischen Literaturgeschichte verbindet: dem Potiphar-Thema. Petriconi betitelt den Aufsatz, in welchem er dieser Frage nachgeht und der mit Flaubert schließt, nicht nach der berühmten Geschichte von Joseph und Frau Potiphar aus dem Alten Testament, das noch Thomas Mann so fasziniert hat, sondern nach dem Ur-Anfang der Tradition, den er in dem babylonischen Epos Gilgamesch ausgemacht hat: die »verschmähte Astarte«. Die Göttin-Mutter, Astarte-Istar, als Versucherin des Sohnes, von diesem, obgleich oft begehrt, zurückgewiesen. Ich will nicht darüber spekulieren, ob und wie weit diese mythen- und themenbildende Konstellation dem Übergang von einer mütterrechtlichen zu der vaterrechtlichen, bekanntlich bis heute geltenden Gesellschaftsform entstammt. Gewiß ist nur -und dabei können wir uns natürlich auf Sigmund Freud berufen –, daß sie überall latent vorhanden ist und in bestimmten geschichtlichen Phasen in ganz massiver Weise manifest und virulent wird. Man wird sagen können, daß immer dann, wenn in der Literatur das Thema Liebe als Liebe zwischen einem sehr jungen Mann und einer reifen Frau auftaucht, der Verdacht auf ödipale Strukturen naheliegt. Das gilt in (wie mir scheint) eindeutiger Weise für den Zeitraum, in den die *Éducation sentimentale* fällt. Materialien dafür bietet Wolfgang Schulze in seiner Bochumer Dissertation von 1972³⁰⁴. Von einem der signifikantesten Werke dieser Art, dem Roman *Fanny* des Flaubert-Freundes Feydeau, wird noch zu handeln sein.

Mme Arnoux heißt nicht zufällig Marie. Ihre »apparition« zu Beginn des Romans signalisiert die Erscheinung der quasi-göttlichen Mutter. Die Liebe Frédéric's nimmt die Gestalt einer kultischen Verehrung an. Dementsprechend erscheinen auch die Trotzreaktionen als »Profanierung des Ideals«, das Heilige, Mutter und Geliebte in einem ist. Das Scheitern des Protagonisten, die Unmöglichkeit der Identitätsfindung, ist schon im Bereich dieses Themas gleichsam programmiert. Für Frédéric ist Madame Arnoux Heilige und Mutter zugleich. Seine Liebe ist »abgöttisch«, das Ideal gerät zum Idol, an dem alle Realität gemessen wird und das eben dadurch untauglich macht zum Bestehen des Lebens. Verehrung des Ideals, die umschlägt in Idolatrie, führt in einer idealfeindlichen Welt zur Degradation der Sinnsuche – mit Lucien Goldmann zu sprechen –, ja zur Spaltung der Persönlichkeit im Sinne einer Spaltung von Gefühls- und Willenskräften, wobei die letzteren unterliegen, die ersteren daher ziellos, richtungslos werden: das Leben wird zu einem Sich-Treibenlassen, es wird zu einem zutiefst unwesentlichen Leben, und Frédéric willigt ein in das – wie es heißt – »déchirement de tout son être«³⁰⁵. Das Ideal ist unzugänglich, unerreichbar, weil der Realität entzogen; die Suche nach authentischen Werten scheitert an einer Fatalität, die sich individuell-charakterologisch als Willensschwäche manifestiert, historisch aber als Versagen am politisch-sozialen Gebot der Stunde offenbart. Wolfgang Drost hat – in seiner Studie über die *Éduca-*

³⁰⁴ Wolfgang Schulze, *Gestaltungsformen der »Éducation sentimentale« im französischen Roman vor und nach Flaubert*, Diss. Bochum 1972.

³⁰⁵ Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, S.438.

*tion sentimentale*³⁰⁶ – nicht unrecht, wenn er resümierend formuliert: ein Held, der keiner ist, ein Ehebruch, der nicht stattfindet, und eine Idealität, die sich als leer erweist.

Der Titel *Éducation sentimentale* verweist auf die Tradition des Entwicklungs- und Bildungsromans. Der Roman Flauberts ist aber die Umkehrung dieses narrativen Subgenus. Entwicklung ist hier nicht Verwirklichung, sondern Scheitern, nicht Wesentlichwerden, sondern Auflösung aller wesentlichen Anlagen und Vorsätze. Die Sinn-Suche der Helden des klassischen Entwicklungsromans, die den Widerstand der Welt bewältigte, und sei es mittels bloßer Anpassung, nimmt hier den Kampf gar nicht mehr ernstlich auf, verzagt schon bei der leichtesten Kollision.

Auch von Frédéric heißt es einmal: »Il rêvait une autre vie«³⁰⁷. Emma Bovary tut dies ihr ganzes Leben hindurch. Verzweifelt hält sie Ausschau nach dem Zufall, der ihr die Chance bietet, der Fatalität ihres Daseins zu entfliehen, gierig greift sie nach dem Anschein einer solchen Chance, die in der Enge ihres Daseins als frustrierte Ehefrau in der Provinz nie wirklich eintritt. In überreichem Maße dagegen begegnet Frédéric, in Paris, solchen Chancen; er weiß sie nicht zu nutzen, er verpaßt sie, verschleudert sie, Spielzeug der Kontingenz, nicht ihr Herr. Es gelingt ihm nie, was Flaubert sich vornahm: »être plus logique que le hasard des choses.«³⁰⁸ Ich habe mich in meinem Buch *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*³⁰⁹ zu diesem Problem geäußert und will mich hier nicht wiederholen. Eine Feststellung drängt sich hier aber auf: Der kritische Realismus Flauberts ist der Realismus der nicht verwirklichten Möglichkeiten – womit wir wieder bei der Analogie – besser: Homologie – zu den Ereignissen von 1848 wären!

³⁰⁶ Wolfgang Drost, »Gustave Flaubert, >L'Éducation sentimentale<«, in: Klaus Heitmann (Hrsg.), *Der französische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Bd. 1, Düsseldorf 1975, S.352.

³⁰⁷ Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, S. 393.

³⁰⁸ Flaubert, *Correspondance*, Bd. 5, S. 179 (Brief an Comte René de Maricourt, August oder September 1865).

³⁰⁹ Erich Köhler, *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, München 1973.

Schüler und Freunde Flauberts

Die Brüder Goncourt: klinische Fallstudien und literarischer Impressionismus

Zu den Schülern und Freunden Flauberts, die sich in durchaus selbständiger Weise die Techniken des Meisters aneigneten und diese entwickelten, gehören die Brüder Goncourt, Jules und Edmond, geboren 1830 und 1822. Man spricht von ihnen, als seien sie eine einzige Person, und in der Tat haben sie alles gemeinsam gemacht, bis Jules, der jüngere von beiden, 1870 an einer Nervenkrankheit starb. Edmond überlebte ihn, unverdrossen weiterschreibend, um ein rundes Vierteljahrhundert.

Die Goncourts haben Biographien geschrieben, historische Darstellungen, Romane, sie haben die Kunst des 18. Jahrhunderts, das Rokoko überhaupt, wiederentdeckt, sie haben große vergessene Maler wie Watteau und Fragonard wieder ausgegraben. Sie waren im 18. Jahrhundert heimisch und doch für die Gegenwart in einem Sinne aufgeschlossen, der ihnen einen neuen Stil, den des Impressionismus, ermöglichte. Die Goncourts kamen von der Malerei her. Aus ihrer Beschäftigung mit dem Rokoko und der japanischen Malerei, die durch sie zur Mode des Japonisme wurde, und aus dem Erbe Flauberts erwuchs ihnen ein eigener Stil, der des Impressionismus, dessen Name sich an das etwa gleichzeitig geschaffene Gemälde »Impressions« von Claude Monet knüpft, das der gleichgearteten Stilart auch in der Malerei den Namen gab.

Die Goncourts waren fanatische Wahrheitssucher. Ihre unbezähmbare Neugier ließ sie nach noch unbekannten Milieus und nach den Tiefen menschlicher Instinkte forschen. Aus ihren Romanen wollen wir einen herausgreifen, den Roman einer Dienstmagd: *Germinie Lacerteux*, erschienen 1865.

Die Heldin dieses Romans ist ein in düsteren Verhältnissen aufgewachsenes Dienstmädchen, das im Alter von fünfzehn Jahren von einem Caféhauskellner vergewaltigt wird. Sie bringt ein totes Kind zur Welt. Germinie erhält bei einem älteren adligen Fräulein, das einsam, vom Leben enttäuscht, lebt, eine gute Stellung. Sie verliebt sich in den verkommenen Sohn einer Milchhändlerin, die sie, gemeinsam mit ihrem feinen Sprößling, in gemeinster Weise ausnutzt. Germinie opfert ihr ganzes kleines, mühsam erspartes Vermögen ihrem Liebhaber, der sie, nachdem sie keinen Pfennig mehr anzubieten hat, prompt sitzenläßt. Germinie gibt das Kind, das sie von ihm hat, in Pflege. Es ist ihr einziges Glück, aber es stirbt. Verzweifelt am Leben, ergibt sie sich dem Alkohol. Aber noch einmal scheint ihr das Schicksal gut gesinnt. Sie lernt einen Maler kennen und lieben, muß aber bald feststellen, daß er ein ebenso liederliches Subjekt ist wie ihr erster Liebhaber. Sie bezahlt seine Schulden und wird dafür von ihm mißhandelt. Endlich rafft sie sich zu einem Entschluß auf und verläßt ihn. Diese Kraftanstrengung hat jedoch ihre Substanz vollends aufgezehrt. Sie sinkt immer tiefer und wird schließlich zu einem hemmungslosen Straßenmädchen. Sie ist in allen einschlägigen Kreisen bekannt, nur ihre Dienstherrin, das adlige Fräulein, weiß von nichts. Denn Germinie führt ihr Doppelleben in perfekter Weise; sie bringt es nicht über sich, ihre Herrin zu enttäu-

schen und dient ihr so aufopfernd wie eh und je. Das ist ihr einziger Trost, die Rechtfertigung ihres elenden Daseins. Schließlich erkrankt Germinie an der Schwindsucht und stirbt. Jetzt erst entdeckt das alte Fräulein, welches Leben Germinie geführt hat, und verflucht sie postum. Bald aber kommt sie – wie der Leser schon längst – zu mitleidvollem Verständnis für das Leben dieser armen Kreatur und verzeiht ihr.

Die Stoffwahl allein schon, die Passion eines vom Leben malträtierten Dienstmädchens, zeugt für das menschliche Erbarmen der Verfasser. Ein sozialkritischer Aktivismus, wie ihn Zola entfaltete, ist ihnen jedoch ebenso fremd wie der Haß Flauberts auf die herrschende Bourgeoisie. Gleichwohl ist dieser Roman sozusagen die Geburtsstunde der Literarisierung des proletarischen Milieus im Sinne des Naturalismus. Der Leidensweg Germinie Lacerteux' führt durch Kaffeehäuser, Straßen und Kneipen des Elendsviertels, durch Kramläden, alles ohne die Hintertreppenromantik von der Art eines Eugène Sue. Das physische und psychische Leiden ist bereits in der Art von Emile Zola mit der sozialen Misere verknüpft, das Hauptinteresse der Verfasser ist jedoch ebenso wie in ihren übrigen Romanen auf den pathologischen Zustand als solchen gerichtet. Die meisten ihrer Romane sind klinische Studien pathologischer, vor allem sexualpathologischer Fälle, sind literarische Psychiatrie. Das Interesse der Goncourts für Krankheitszustände kannte keine Grenzen. Als Jules de Goncourt starb, war Edmond dadurch schwer getroffen. Er hat es jedoch nicht unterlassen können, alle Symptome und Stadien im tödlichen Leiden seines Bruders genauestens zu beobachten und in dem bis dahin gemeinsam geführten Tagebuch mit wissenschaftlicher Präzision festzuhalten.

Die Goncourts verstanden die klinische Exaktheit ihrer Darstellung – ähnlich wie Flaubert, nur einseitiger – als Probe auf die Wahrheit. In ihrem Vorwort zu *Germinie Lacerteux* heißt es: »Qu'il [le public] ne s'attende point à la photographie décolletée du plaisir: l'étude qui suit est la clinique de l'Amour.«³¹⁰

Diese »klinische Studie« begreift sich als »Wahrheit« der neuentdeckten Straße: »Le public aime les romans faux: ce roman est un roman vrai [...] ce livre vient de la rue.«³¹¹ Und voller Bewußtheit haben sie – darin Zola den Weg bereitend – die niedrigsten Schichten des Volks literaturwürdig gemacht: »[...] nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle >les basses classes< n'avait pas droit au Roman.«³¹²

Die zeitgenössische Kritik erging sich beim Erscheinen von *Germinie Lacerteux* in wüsten Beschimpfungen. Man war eben »moralisch« in genau dem unausrottbaren Sinne der bornierten Tugendwächter, die es nicht zulassen mochten, daß über das geschrieben wird, was sie mit einem Schleier verdeckt wissen wollen, so als ob es nicht existierte. Als Maupassant einmal der Prozeß gemacht werden sollte – auch er wegen Verletzung der Moral – schrieb Flaubert an ihn: »Ce qui est Beau est moral, voilà tout, et rien de plus.«³¹³ Dieses Wort Flauberts hat es schwer sich durchzusetzen, heute wie ehemals. Nun, den Goncourts wurde vorgeworfen, *Germinie*

³¹⁰ Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Napoli/Paris 1968, S. 1.

³¹¹ Ebd.

³¹² Ebd.

³¹³ Flaubert, *Correspondance*, Bd. 8, S. 397 (Brief an Guy de Maupassant vom 16. oder 19. Februar 1880).

Lacerteux sei »Verwesungsliteratur«, »Rinnsteinroman«, sei »ziselierter Schmutz« usw. Nur Geister wie Flaubert und Zola verstanden, daß die Goncourts es ernst und ehrlich meinten, wenn sie in ihrem Vorwort bekundeten, daß sie sich zu jener Religion bekennen, »que le siècle passé [das 18. Jh.] appelait de ce [...] nom: *Humanité*«³¹⁴. Nach dem Gesagten ist es kein Wunder, daß die Goncourts eine Rolle in einer jüngeren Monographie zum Problem Moralliteratur spielen. Es handelt sich um ein vorzügliches Buch von Klaus Heitmann: *Der Immoralismus -Prozeß gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert*³¹⁵.

Die Goncourts fühlten sich vor allem den aufgeklärten Aristokraten des 18. Jahrhunderts verwandt. Sie liebten das Rokoko, die gepflegte, gepuderte Gesellschaftskultur. Dem Rokoko, seiner Geschichte, der Frau des 18. Jahrhunderts, den Salons und der Malerei jener Zeit haben sie vorzügliche kulturgeschichtliche Studien gewidmet. Im Rokoko fanden sie die ihrer eigenen Veranlagung gemäße ästhetische Feinnervigkeit und Geschmackskultur. Und in dieser Richtung ist auch ihre eigene originelle literarische Leistung zu suchen: in ihrer verfeinerten, artistischen, ja fast akrobatischen Sprach- und Stilkunst. Die Goncourts sind die Schöpfer der »écriture artiste«. Sie haben jahrzehntelang gezeichnet, gemalt und Kupferstiche angefertigt. Und sie wollten auch mit der Sprache malen und ziselieren, das heißt sie wollten durch Wortwahl, Wortstellung, Tempusgebrauch usw. ähnliche Nuancen und ähnliche Wirkungen erzielen wie der Maler mit Farbe, Strich und Kontur. Dabei orientierten sie sich an der soeben auftretenden Malweise. Die Goncourts wurden so zu den Erfindern des literarischen Impressionismus. Analog zu der neuen zeitgenössischen Malerei wollen sie ihre Gegenstände so darstellen, wie sie sie hic et nunc sehen, in einem der wechselnden Aspekte unter vielen, der freilich ein signifikanter sein soll, unter Weglassung des Unwesentlichen. Gewählt wird nur, was das betrachtende Subjekt wirklich sieht, unter Abstraktion von dem, was es vorher und überhaupt vom Gegenstand weiß. Was aber der Betrachter wirklich sieht, das ist die Realität, und das wird mit unbarmherziger Genauigkeit geschildert. Die Impression hat – künstlerisch reproduziert – vor allem exakt zu sein.

Schon die Gleichzeitigkeit mit dem malerischen Impressionismus zeigt, daß es sich nicht bloß um eine willkürliche, originalitätsthaschende Technik, sondern um eine historisch bedingte Stilgesinnung handelt: um eine bestimmte Weise des Sehens, eine neue »vision du monde« durch den Stil, wie auch schon bei Flaubert. Die Goncourts scheuen nicht davor zurück, die Fesseln der Schul-Syntax zu zerreißen und gegen die grammatikalische Logik zu verstoßen, um durch ein artistisches Neuordnen die Sprache der Impression anzupassen und diese Impression dadurch in ihrer Reinheit wiederzugeben. Nicht geklärt ist, ob und wie weit sie sich dabei an Diderot orientierten, der in seinen sprachphilosophischen Betrachtungen der Sprache eine ursprünglich impressionistische Struktur zuschrieb.

Nicht zufällig sind fast alle Romanfiguren der Goncourts mit einer fast krankhaften Reizbarkeit ausgestattet. Reizempfindlichkeit und Eindrucksfähigkeit ist auch die Basis ihres Stils. Die bewußte Suche nach dem noch nicht Festgehaltenen des un-

³¹⁴ Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, S. 2.

³¹⁵ Klaus Heitmann, *Der Immoralismus-Prozeß gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert*, Bad Homburg, Berlin, Zürich 1970.

vorhergesehenen Augenblicks, die »recherche de l'imprévu«, hält die Impression des Moments fest, isoliert den Augenblick der Wahrnehmung und führt somit zur Unterdrückung der handlungstragenden Elemente der Sprache. Charakteristisch für den Stil der Goncourts ist daher das Weglassen des Verbuns.

Gustave Flaubert hat gegen jeden Versuch protestiert, die traditionalistische Hierarchie der Gegenstände, denen auch eine Hierarchie der Stilarten entsprochen hatte, zu restituieren. Er protestierte, weil er wußte, daß damit eine Wirklichkeit beschönigt und verfälscht wird, in der alles gleich trivial geworden war. Das ist – wenn auch als ein Protest gegen die bürgerliche Gesellschaft begriffen – doch zugleich eine Konsequenz dieser Gesellschaft selbst, zu gleicher Zeit aber auch eine Konsequenz demokratischer Grundtendenzen. Die Wirklichkeit, die aus sich selbst kein Stilisierungsprinzip im Sinne einer Hierarchie der Gegenstände mehr bereitstellt, wird selber unterschiedslos Gegenstand einer keine Rangunterschiede mehr kennenden und keine Tabus mehr anerkennenden Kunst, die ihr hochgespanntes Stilideal auf alles anwendet. Die Stilgrenzen fallen nun endgültig nicht mehr mit ständischen Grenzen zusammen, und so wird es verständlich, daß nicht nur die Hierarchie der Gattungen jetzt aufgegeben wird, die ein Victor Hugo noch festgehalten hatte zugunsten eines universellen Dramas, sondern daß die Gattungsstile programmatisch verwischt werden. Auch hier ist der entscheidende theoretische Durchbruch bei Flaubert zu finden, und zwar in jenem Brief aus dem Jahr 1852, von dem ich bereits einen Teil zitiert habe:

[...] la forme [...] – so heißt es dort – quitte toute liturgie, toute règle, toute mesure; elle abandonne l'épique pour le roman, le vers pour la prose; elle ne se connaît plus d'orthodoxie et est libre comme chaque volonté qui la produit.³¹⁶

Flaubert nennt die Enthierarchisierung der Objekte der Kunst das »affranchissement de la matérialité«³¹⁷ – die »Befreiung des Materiellen«, das autonom geworden ist. Und das ist für ihn der Grund, daß jede Unterscheidung von schönen und gemeinen Sujets entfällt:

C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses.³¹⁸

Diese Stelle ist überaus aufschlußreich, offenbart sie doch den Zusammenhang zwischen Trivialisierung des Lebens und neuer Kunstkonzeption, zwischen der Übermacht der autonom und fremd gewordenen Außenwelt und dem »art pur«. Der Stil ist das einzige, was alle Dinge gleichermaßen sehen und erkennen läßt. Und das einzige Axiom außer diesem ist, daß es keine Axiome, das heißt die Regeln der bisherigen Gattungspoetik nicht mehr gibt und damit keine Wertunterschiede der künstlerischen Gegenstände. Die Distanz, die ein solcher absoluter Stil zwischen Autor und Gegenstand errichtet, egalisiert die Bedeutung aller Dinge

³¹⁶ Flaubert, *Correspondance*, Bd. 2, S. 345 (Brief an Louise Colet vom 16. Januar 1852).

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Ebd., S. 345/346.

und läßt sie in Bedeutungslosigkeit zusammenfallen. Einmal träumt Flaubert von einem Buch, das überhaupt kein richtiges »sujet« hat. Flaubert wußte nicht, daß dieses Buch bereits geschrieben war, ja, daß der trügste, passivste, traurigste Romanheld bereits zehn Jahre vor der *Éducation sentimentale* in die Literaturgeschichte eingetreten war. 1859 hatte, in Rußland, Iwan Gontscharow seinen Roman *Oblomow* veröffentlicht. Der »Held«, Oblomow, liegt rund fünfhundert Seiten lang auf seinem Kanapee und geht an dieser Strapaze zugrunde. Gontscharow wollte die – wie er sagte – »Poesie der Illusionslosigkeit« schreiben. Er konnte die absterbenden Seelen, die »toten Seelen« Gogols nicht vergessen. Sein Oblomow, die Inkarnation des »ennui«, ist der früheste und passivste aller passiven Helden des neueren Romans.

Ein andermal schreibt Flaubert, daß man die Dinge vielleicht so ansehen und beschreiben müßte wie eine »höhere Posse«, von oben, wie der liebe Gott: »[...] au point de vue d'une *blague supérieure*, c'est-à-dire comme le bon Dieu les voit, d'en haut«³¹⁹. Die Goncourts nun sind insofern getreue Schüler Flauberts, als auch sie jede Hierarchie der Kunstgegenstände zugunsten eines absoluten Stilprinzips aufgeben. So verwundert es nicht, daß Flaubert ihrem Roman *Germinie Lacerteux* Lob spendete: »Cela est atroce d'un bout à l'autre, et sublime [...]. La grande question du réalisme n'a jamais été si carrément posée.«³²⁰ Umso interessanter ist es daher, daß Flaubert einen anderen Roman der Goncourts getadelt hat. Es handelt sich um *Soeur Philomène*, erschienen 1861, die Geschichte einer Nonne und Krankenschwester, die einen Arzt liebt und doch ein heiligenmäßiges Leben führt. Flaubert kritisiert, Philomène sei eine Heilige und daher ein Ausnahmefall, dem keine allgemeine Wahrheit eigne. Die »religieuse« von der Art Philomènes sei, mag sie auch existiert haben, eine »idée reçue«, und die Goncourts hätten es unterlassen, die »généralité des religieuses«, also den Typus in ihr mitdarzustellen³²¹. Flaubert wußte genau, daß *Soeur Philomène* nach einem lebendigen Vorbild geschrieben war. Sein Freund Louis Bouilhet hatte den Goncourts von diesem Fall erzählt, der sich im Krankenhaus von Rouen ereignet hatte – an dem ja Flauberts Vater und Bruder tätig waren. Aber die Dichtung hat eben wahrer zu sein als der singuläre Fall des Lebens sein kann. Flaubert verstand den Realismus anders!

Die Goncourts hatten aus dem ja bei Flaubert so deutlichen Bedürfnis nach Dokumentation und Genauigkeit eine extreme, schon naturalistische Konsequenz gezogen. Bei ihnen ist überhaupt nichts mehr erfunden. Alle ihre Romane folgen in Thema, Handlung und Charakteren wahren Begebnissen. Für jede Person ist eindeutig das Modell festzustellen. Die Charaktere sind nicht zu neuen Individuen zusammengesetzt, sondern übernommen aus dem Leben. Jeder Roman ist eine Studie partikulärer Geschehnisse des Lebens, eine klinische Fallstudie. Auch die Gestalt der Germinie Lacerteux ist direkt dem Leben entnommen. Sie hieß in Wahrheit Rose und war Dienstmädchen bei den Goncourts selbst, die erst nach ihrem Tod von dem Doppelleben Kenntnis erhielten, das sie geführt hatte. Die Goncourts haben also das Romaneske aufgegeben zugunsten des Dokumentarischen,

³¹⁹ Ebd., Bd. 3, S. 37 (Brief an Louise Colet vom 8. Oktober 1852).

³²⁰ Ebd., Bd. 5, S. 163 (Brief an Edmond et Jules de Goncourt, zweite Januarhälfte 1865).

³²¹ Ebd., Bd. 4, S. 435 (Brief an Edmond et Jules de Goncourt vom 8. Juli 1861).

Wissenschaftlichen, Analytischen, Geschichtlichen. Sie haben Flaubert mißverstanden, der geschrieben hatte:

L'Art n'est pas fait pour peindre des exceptions [...]. Le premier venu est plus intéressant que M. G. Flaubert, parce qu'il est plus *général* et par conséquent plus typique.³²²

Die Goncourts konnten bei Diderot, dessen Werk sie sehr gut kannten, lesen, daß der Dichter so verfahren solle, »qu'il est moins vrai et plus vraisemblable que l'historien«³²³. Das entspricht letztlich der aristotelischen Unterscheidung zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung. Die Goncourts haben aber die Geschichtlichkeit des Romans mißverstanden. Sie schrieben in ihrem *Journal*: »Les historiens sont des raconteurs du passé; les romanciers, des raconteurs du présent.«³²⁴ Das heißt: sie haben den essentiellen Unterschied verkannt, sie fassen den Roman als Kopie des Lebens, und nur ihr hohes Stilideal rettet sie – allerdings entscheidend – vor einem platten Naturalismus.

Dieses Stilideal gehört, so eigenwillig es an sich ist, durchaus in den Bereich des »art pur«; es führt die Gautiersche Konzeption des »l'art pour l'art« in einer bestimmten Richtung weiter. Wir erinnern uns, mit welcher Heftigkeit Théophile Gautier gegen eine Kritik protestierte, die von der Kunst moralischen und anderen Nutzen erwartet. Im Februar 1866 tragen die Goncourts in ihr Tagebuch die Überzeugung ein, daß es lächerlich sei, von der Kunst irgendeinen Nutzen zu verlangen. Sie gehören zum Kreis jener Schriftsteller, die, wie Gautier, wie die Parnassier, wie Baudelaire und wie Flaubert, aus Abscheu vor der gemeinen Wirklichkeit die Kunst zu einem absoluten Werk erheben. Daraus erklärt sich dann auch die Gleichgültigkeit, ja Feindseligkeit dieser Autoren gegenüber ihrem Publikum. Erich Auerbach hat im Goncourt-Kapitel seines Buches *Mimesis* nachdrücklich auf die Polemik der Goncourts gegen das Publikum und dessen Geschmack hingewiesen. Eine solch feindselige Einstellung, geradezu provokativ vorgetragen, war dadurch möglich, daß das Publikum, breit und anonym geworden, dem Autor noch nie so entfremdet war wie jetzt. Immer deutlicher war der Umstand zu Tage getreten, daß im 19. Jahrhundert der Schriftsteller in niemandes Auftrag mehr schrieb, damit aber auch in einen gleichsam gesellschaftsfreien Raum, in ein Vakuum ohne Zielgruppe entlassen wurde, in dem er eine absolute Kunst ansiedeln konnte. Mit dieser neuen Freiheit, deren Gefahr die Isolierung der Kunst vom Leben war, der Weg in den Elfenbeinturm, wurde andererseits die Totalität der Stoffe für die Darstellung frei. Die realistische und naturalistische Welle jener Jahre profitiert von dieser Freiheit der absoluten Kunst, für die es ganz folgerichtig auch keine Tabus mehr gibt. So findet die Literatur, die sich einerseits in ihrer neuen Selbstauffassung von der Wirklichkeit distanziert, indem sie auf jede utilitaristische Einflußnahme verzichtet, andererseits zu eben dieser Wirklichkeit zurück, indem sie gerade deren bisher dunkel

³²² Ebd., Bd. 5, S. 253 (Brief an George Sand vom 5./6. Dezember 1866).

³²³ Denis Diderot, *Œuvres complètes* (hrsg. J. Assézat), Bd. 7, Paris 1875, S. 329.

³²⁴ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, mémoires de la vie littéraire* (hrsg. Robert Ricatte), 4 Bde., Paris 1956, Bd. 2, S. 96.

gebliebene Winkel ausleuchtet, indem sie jedes Element dieser Wirklichkeit für poesiefähig erklärt. So ergibt sich das merkwürdige Phänomen, daß gerade die Phase des größten Kommunikationsverlusts zwischen Schriftsteller und Publikum die Blüte des kritischen Realismus bewirkt. Dieser Vorgang kann nur als ein dialektischer begriffen werden. Was sich einem durchschnittlichen Publikumsgeschmack akkommodiert, wird triviale oder Konsumliteratur. Wenn die Goncourts, von Natur und Neigung aus aristokratisch denkend, sich mit einer gewissen Vorliebe einem proletarischen Milieu zuwandten, so geschah dies mehr aus ästhetischem als aus sozialem Interesse. Sie gehorchten damit jedoch einem geschichtsimmanenten Zwang. Der vierte Stand war künstlerisches Neuland. Eine Tagebucheintragung Edmond de Goncourts vom 3. Dezember 1871 läßt darüber keinen Zweifel:

Mais pourquoi [...] choisir ces milieux? Parce que c'est dans le bas qu'au milieu de l'effacement d'une civilisation se conserve le caractère des choses, des personnes, de la langue, de tout [...]. Pourquoi encore? Peut-être parce que je suis un littérateur bien né et que le peuple, la canaille si vous le voulez, a pour moi l'attrait de populations inconnues et non découvertes, quelque chose de l'*exotique*, que les voyageurs vont chercher [...].³²⁵

Ästhetische Neugierde, der Drang, Neues zu entdecken an der Gegenwart ist also die wichtigste Triebfeder in der Produktion der Goncourts. Mit dieser Gegenwart war aber selbst, wie wir wissen, die Existenz des vierten Standes als Problem ins Bewußtsein gerückt und hatte den neuen Realismus ermöglicht und dem Naturalismus den Weg bereitet. Man vergißt neben den großen Namen Flaubert, Goncourt, Maupassant, Zola zu leicht, daß die ersten Schritte von einer Reihe von Schriftstellern getan wurden, die wir heute der dritten oder vierten Garnitur zurechnen.

Die Ablösung von der Romantik und vom überlebenden Klassizismus ging nicht vor sich ohne entschiedene Manifeste von Wortführern, programmatische Erklärungen und Polemiken, und sie ging auch nicht ganz ohne Spektakel vor sich. Der Zusammenstoß der realistischen Kunst mit der Politik und der Bourgeoisie, der sich in einer ganzen Reihe von Prozessen niederschlug, von denen diejenigen gegen Baudelaire und gegen Flaubert nur die bekanntesten sind, dieser fortgesetzte Zusammenstoß erfuhr seinen größten Eklat im Jahre 1855. Der Maler Gustave Courbet war befreundet mit dem Sozialisten Proudhon, der ihn überzeugte, daß seine Kunst der Emanzipation des Volkes dienen sollte. Courbet hatte es daraufhin gewagt, einen ihm von Napoleon III. zugedachten hohen Orden abzulehnen. Die Folge war, daß er zu der internationalen Gemäldeausstellung von 1855 in Paris nicht zugelassen wurde. Courbet veranstaltete daraufhin auf eigene Kosten ganz in der Nähe eine Extraausstellung, mit größtem Erfolg. Und bald gruppierte sich um ihn die Schule der realistischen Malerei.

³²⁵ Ebd., S. 848.

Champfleury, Murger und Duranty

In den gleichen Jahren, teilweise schon etliche Zeit vorher, schufen sich streitbare Literaten mehrere, wenn auch kurzlebige Zeitschriften, in denen die neue Schriftstellergeneration zu Worte kam. Ihr einflußreichster Wortführer war Jules Husson, genannt Champfleury (1820-1889).

Champfleury, der sich in allen Sparten versuchte, gab ganz allein eine Zeitschrift heraus mit dem Titel *Gazette de Champfleury*, die nach zwei Nummern wegen Geldmangel wieder einging. Durch seine Vorworte und Kritiken wurde er jedoch zum ersten Theoretiker eines naturalistisch verstandenen Realismus. Sein bester Roman – *Les bourgeois de Molinchart* von 1854 – enthält eine provinzielle Ehebruchsgeschichte, ähnlich derjenigen der *Madame Bovary*, und Flaubert fürchtete einen Augenblick für seinen eigenen Roman. In den *Bourgeois de Molinchart* hat Champfleury die bürgerliche Gesellschaft der Provinzstadt Laon so wahrheitsgetreu beschrieben, daß er sich dort nicht wieder sehen lassen durfte.

Ein Jahr vorher – 1853 – hatte Champfleury einen anderen Roman veröffentlicht: *Les aventures de Mlle Mariette*. Dieser Roman ist eine fast fotografische Reproduktion der zeitgenössischen Bohème, ohne jede Beschönigung, nüchtern, desillusionierend. Das Buch ist dadurch zum mit Unrecht weniger bekannten Gegenstück zu dem berühmten Roman von Henri Murger geworden: *Scènes de la vie de Bohème*. Murger (1822-1861), Sohn eines Pariser Schneiders, zeitweilig Sekretär Tolstois und Bohémien, hatte in seinen *Scènes de la vie de Bohème* von 1848 ein sentimentalisch verbrämtes Bild der Bohème entworfen, dessen realistische Grundzüge übersehen wurden, als sich ein bürgerliches Publikum dieses Romans bemächtigte und die Lektüre zur Lust am verbotenen Milieu werden ließ. Das Bild der Bohème ist bis heute von dem so interpretierten und dieser Interpretation Vorschub leistenden Roman Murgers geprägt. Nach dem Erfolg seines Romans fabrizierte Murger Bohème-Geschichten auf Bestellung.

Den Bohème-Roman Champfleurys dagegen liest heute kein Mensch mehr, und niemand hat ihn ver-opert. Champfleury hat seine Rolle als Bannerträger des neuen Romans selbst überlebt. Als Emile Zola 1880 in seinem Buch *Les romanciers naturalistes* feststellte, daß – nicht ganz zu Recht – nach Champfleurys Werk längst kein Hahn mehr krächte, konnte er diesen Abschnitt beschließen mit den Worten: »C'est un des romanciers les plus personnels de ces trente dernières années, malgré son horizon borné et les incorrections de son style.«³²⁶ Dieses Urteil hat Bestand.

Das gleiche Schicksal des Vergessenseins hat Champfleurys eifrigster Mitstreiter erfahren müssen: Louis-Emile-Edmond Duranty, der sein Leben lang fälschlicherweise in dem Geruch stand, ein unehelicher Sohn Prosper Mérimées zu sein, weil seine Mutter eine Zeitlang die Mätresse des vielliebenden *Carmen*-Autors gewesen war. Duranty gründete 1857 eine Zeitschrift mit dem Titel *Le Réalisme*, die sich in aggressivster Form an den Sturz der literarischen Götter machte und in der Victor Hugo als »monstre«, Alfred de Musset als »une ombre de don Juan«, La-

³²⁶ Emile Zola, *Les romanciers naturalistes* (hrsg. Eugène Fasquelle), Paris 1903, S. 339.

martine als »une créole« qualifiziert wird.³²⁷ Die Versdichtung wird zugunsten realistischer Prosa überhaupt verworfen; die zeitgenössischen Poeten werden als »esprits faux« eingestuft. Hier wird wahrlich tabula rasa gemacht. Der demokratische, ja betont sozialistische Impuls dieser Gruppe früher Naturalisten geht deutlich aus Durantys Programm hervor:

[Il faut] [...] représenter le côté *social* de l'homme, qui est le plus visible, le plus compréhensible et le plus varié, [...] [il faut] reproduire les choses qui touchent à la vie du plus grand nombre [...]³²⁸

Das volkstümlichste Werk sei das beste; die Tradition der Gelehrten, der Professoren und der Schulen sei zweifelhaft. Der unmittelbare demokratische Ausgangspunkt läßt Duranty und Champfleury eine neue Zweckbestimmung der Kunst vertreten: die Unterrichtung des Publikums, und zwar des Volks.

Das ist »le vrai utile« der Kunst; der Stil ist von sekundärer Bedeutung. Man sieht leicht, daß Duranty und Champfleury in Gegensatz zum »l'art pour l'art« und zum Stilideal eines Flaubert geraten mußten. Und in der Tat polemisieren sie heftig gegen den – wie sie meinen – volksfremden Realismus Flauberts. Flaubert reagierte ärgerlich. Zola berichtet darüber:

Il jurait n'avoir écrit ce livre que pour »embêter« les réalistes, Champfleury et ses amis; il voulait leur montrer qu'on pouvait être à la fois un peintre exact du monde moderne et un grand styliste.³²⁹

Wir erkennen jetzt deutlicher als bisher die beiden unterschiedlichen Richtungen, die der Realismus einschlägt. Flaubert und seine Schüler setzen unter veränderten Bedingungen den Realismus Balzacs fort, freilich mit einem ganz anderen, absoluten Stilideal und im Zeichen einer absoluten, zweckfreien Kunst. Champfleury und Duranty begreifen die neue Literatur wesentlich naturalistisch, als unmittelbare Wiedergabe des Lebens des Volks, mit stark sozialistisch-demokratischer Umdeutung des alten Begriffs des *prodesse* im *delectare* der Kunst. Die von ihnen eingeschlagene Richtung wird Emile Zola fortführen.

Realisten und Halbrealisten: Maxime du Camp, Eugène Fromentin, Ernest Feydeau und Dumas fils

In den Jahren um und nach 1850 wird die Zahl der Realisten und der Halbrealisten Legion. Wir wollen auf einige von ihnen noch kurz eingehen, weil sich in ihren Werken grundlegende Veränderungen der gesellschaftlichen Basis widerspiegeln, die hier zum Teil deutlicher zum Vorschein kommen als in den komplexer vermittelten Strukturen der ästhetisch anspruchsvolleren literarischen Produkte. Diese letz-

³²⁷ Zitiert nach: Pierre Martino, *Le roman réaliste sous le Second Empire*, Paris 1913, S. 89-90.

³²⁸ Ebd., S. 91.

³²⁹ Emile Zola, *Les romanciers naturalistes*, S. 188.

teren lassen sich wiederum leichter verstehen im Vergleich zu Werken, in denen jene Vermittlungen in verkürzter und damit durchschaubarerer Form anzutreffen sind. Dabei ist zunächst zu sprechen von einem schon mehrfach erwähnten, jahrelangen Freund Flauberts: Maxime du Camp (1822-1894).

Du Camp war ein etwas zwielichtiger Charakter, ein Arrivist, ein kleiner Rastignac, der, um voranzukommen, die Nachfolge Prosper Mérimées in der Gunst der Mme Delessert antrat und Flaubert in widerwärtigem Stolz über diesen Erfolg solange im Detail erzählte, bis Flaubert diese erbauliche Liebschaft in das Verhältnis Frédéric Moreau – Mme Dambreuse transponierte. Du Camp, ohnehin neidisch auf den größeren Kollegen, sah sich schlecht behandelt. Er schob seine Rache jedoch auf, bis Flaubert tot war. Dann schrieb er bissig, daß Flaubert, wäre er nicht Epileptiker und von der Fallsucht befallen gewesen, »wahrscheinlich« Genie gehabt hätte:

Le mal sacré, la grande névrose, celle que Paracelse a appelée le tremblement de terre de l'homme, avait frappé Gustave et l'avait terrassé« – »Ma conviction est inébranlable: Gustave Flaubert a été un écrivain d'un talent rare; sans le mal nerveux dont il fut saisi au début même de sa jeunesse, il eût été un homme de génie.³³⁰

Du Camp hat keineswegs Flauberts Ansichten über die Absolutheit und den Selbstwert der Kunst geteilt. Als einer der ersten wandte er sich gegen die Theorie des »l'art pour l'art«. Er vertrat einen literarischen Aktivismus ähnlich demjenigen Champfleury's und Duranty's und schrieb 1855:

On a dit: la vie est un combat! Cela est vrai, surtout de la vie littéraire; l'écrivain qui ne se sent pas à la fois apôtre et soldat fera bien de se taire, il est inutile.³³¹

Du Camp selbst führte in der Tat ein sehr aktives Leben. Er reiste viel, beschäftigte sich als Amateur mit der neuerfundenen Fotografie, schrieb in allen möglichen Zeitschriften und kämpfte 1848 auf den Barrikaden. Die Entwicklung der Industrie löste in seinem fortschrittsgläubigen Gemüt einen Enthusiasmus aus, der ihn an nichts weniger als an die baldige Ankunft eines goldenen Zeitalters glauben ließ. Daher verkündete er in pathetischen Versen:

Sachez le passé, soit! mais chantez l'avenir!
L'âge d'or est tout près, nous y touchons peut-être...

Oder:

De quoi vous plaignez-vous? Notre époque est féconde!
[...]
On va renouveler la face du vieux monde!³³²

Die lautstarke Ablehnung der alten poetischen Stilmittel verbindet sich bei ihm mit dem Lobpreis der Lokomotive:

³³⁰ Maxime du Camp, *Souvenirs littéraires*, Bd. 1, Paris 1882, S. 245 und 253.

³³¹ Maxime du Camp, *Les Chants modernes*, Paris 1860, S. 51 (Préface de 1855).

³³² Ebd., S. 58.

Et la locomotive en flamme, reniflant,
S'élançant sur les rails, hurlant, râlant, sifflant,
[...]
Ferait fuir de terreur les dragons et les hydres.³³³

Ja, er läßt die Lokomotive viele Verse hindurch ihr eigenes Loblied singen. Und was der Lokomotive recht ist, das ist dem Gas und der Fotografie billig:

Ecoutez, c'est le Gaz agile,
Qui dit sur sa tige de fer:
»Gardez vos mèches et votre huile,
Je sais brûler tout seul dans l'air!«

Ecoutez la Photographie
Qui parle et réclame son tour:
»Tous les crayons, je les défie!
Et mon seul maître, c'est le jour!«³³⁴
[...]

Wir wollen diese Verse nicht komischer nehmen als sie sind. Sie verraten einen naiv-optimistischen Glauben an ein Menschheitsglück, das die Entwicklung der Industriegesellschaft herbeiführen würde. Dabei hatte du Camp mit seinem Buch *Les Forces perdues* selbst einen Roman der verlorenen Generation von 1848 geschrieben, in dem der resignierte Satz steht: » [...] changer d'amis, de position, de patrie, de maîtresse, ce n'est le plus souvent que changer d'ennui.«³³⁵ Flaubert freilich hätte das einschränkende »le plus souvent« weggelassen. Sein Urteil über du Camps Buch lautet:

C'est une livre [...] très naïf et qui donne une idée *juste* des hommes de notre génération, devenus de vrais fossiles pour les jeunes gens d'aujourd'hui. La réaction de 48 a creusé un abîme entre les deux France.³³⁶

Du Camp verlor den Anschluß an die Weiterentwicklung der realistischen Literatur ebenso wie Champfleury. Die Diskussion über den Roman wurde bald von anderen Namen beherrscht.

Der zweite Name, der hier zu nennen ist, ist derjenige Eugène Fromentins. Fromentin publizierte im Jahre 1862 seinen einzigen Roman: *Dominique*, ein Buch, das auch heute noch gelesen wird. Es ist die Geschichte eines jungen Mannes, des Titelhelden Dominique, der seiner leidenschaftlichen Liebe zu einer Jugendfreundin namens Madeleine erst in dem Augenblick sich voll bewußt wird, da Madeleine einen anderen Mann heiratet. Madeleine selber wird von ohnmächtiger Gegenliebe erfaßt. Es beginnt eine desperate Situation, die schließlich mit der

³³³ Ebd., S. 59.

³³⁴ Ebd., S. 184.

³³⁵ Maxime du Camp, *Les Forces perdues*, Paris 1967, S. 46.

³³⁶ Flaubert, *Correspondance*, Bd. 5, S. 257/258 (Brief an George Sand vom 15./16. Dezember 1866).

endgültigen Trennung endet, ohne daß äußerlich Entscheidendes geschehen wäre. Dominique zieht sich in seine Heimat zurück, leidet unsäglich, nicht zuletzt an einer hypertrophen Fähigkeit der Erinnerung, und vergißt allmählich.

Dieses Buch, das an Flauberts *Éducation sentimentale* insofern gemahnt, als auch hier zwei füreinander bestimmte Menschen sich verfehlen, weist, worauf die Forschung längst aufmerksam geworden ist, voraus auf Marcel Proust infolge der Bedeutung, die hier schon der Rolle der Zeit, der Erinnerung und des »oubli« eingeräumt wird.

Dominique ist aber zugleich auch ein Schlußglied in einer Kette, nämlich der Tradition des sogenannten »roman personnel«. Dieser Untergattung des Romans gebührt besondere Beachtung, artikuliert sie doch die Leidensgeschichte der Individualität, die nach der Revolution füglich ihre Befreiung aus den Zwängen der Ständegesellschaft erwarten durfte und sich nun einer zwar veränderten, aber nicht weniger repressiven Gesellschaftsformation gegenüber und ausgeliefert sah. Wollte ich die Geschichte dieses Romantypus, der zunächst spezifisch romantisch ist, nachzeichnen, müßte ich auf schon behandelte Romane zurückgreifen, vor allem Benjamin Constants *Adolphe* und Alfred de Mussets *Confession d'un enfant du siècle*. Ich will indessen nur Ihre Erinnerung daran wachrufen und mich im übrigen ganz auf eine sehr gehaltvolle Studie stützen, die wir Lothar Knapp verdanken: »>Roman personnel und romantische >Sensibilité<: Constant – Musset – Fromentin«. ³³⁷

Constants *Adolphe* wurde 1816 veröffentlicht, Mussets *Confession* 1836, Fromentins *Dominique* 1862. Zum gleichen Typus gehören u. a. Romane von Mme de Staël und George Sand. Allen diesen Romanen ist als gattungsspezifisch gemeinsam, daß persönliche Konflikte ziemlich direkt in die Literatur projiziert werden, das heißt, daß sie ausgesprochen autobiographisch orientiert sind. Der individualistische Freiheitsanspruch bricht sich an der Macht der neuen Konventionen in einem Prozeß, der als qualvolles persönliches Scheitern erlebt und internalisiert wird, unter Absehen von jeder epischen Breite reduziert auf den psychologischen Niederschlag im Verhältnis zur Liebe. Von Mal zu Mal erweist sich der romantisch-elitäre Anspruch auf Verwirklichung der Persönlichkeit als illusionärer, bis zur Zerstörung jeglicher echten Kommunikation.

Als schon in früher Jugend verhinderte bzw. depravierte Sozialisation prägt das Scheitern individuellen Begehrens von vorneherein den persönlichsten, den intimsten Erfahrungsbereich. Die »Helden« dieser Romane sind prädestiniert zur Frustration. Die Autoren dieser Romane – ich zitiere Lothar Knapp –

konzentrieren [...] ihre Darstellung auf die Schilderung von Seelenzuständen, die aus den Beziehungen weniger aber wesentlicher Personen in familiären oder archetypischen Situationen resultieren. In den durchweg figurenarmen Romanen unserer Autoren rücken die der neuen Gesellschaftsform inhärenten typischen Spannungen auf

³³⁷ Lothar Knapp: »>Roman personnel< und romantische >Sensibilité<: Constant – Musset – Fromentin«, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 81 (1971), S. 97-135.

der elementarsten Ebene familiärer Kommunikation ins Blickfeld und werden dank der *sensibilité* der romantischen Individuen mit maximaler Intensität reflektiert.³³⁸

Mit Recht verweist Knapp darauf, daß die »sensibilité«, die »Empfindsamkeit«, die noch im 18. Jahrhundert als das gesellschaftsbildende Prinzip des vorrevolutionären Bürgertums schlechthin positiv, als kommunikationsstiftend einzusetzen war, nunmehr gerade als Schwäche auftritt, als verletzbare Nervosität, die selber keine spontane Affektivität, keine echte Zuwendung, nicht einmal zum eigenen Ich, mehr kennt. Der Grund dafür liegt im Zwang zur Defensive für den Freiheitsanspruch, der, als solcher unumkehrbar geworden, sich an der gesellschaftlichen Umwelt bricht und sich, will er sich behaupten, selber zerstören muß. Daß die Selbstvernichtung der Individualität sich gerade im Persönlichsten, Privatesten und Intimsten vollendet, ist zugleich ihr objektivstes und infamstes Kriterium. Die Autoren, die sich diesem Aspekt der Realität stellen, können gar nicht umhin, als gemäß der zur Frustration verurteilten »sensibilité« als Protagonisten »Helden« auszuwählen, denen alles fehlt, was zum Held-Sein ermächtigt, und die doch gerne »Helden« wären, wie weiland Napoleon. Ihnen allen eignet jedoch die total gewordene Unfähigkeit zur Kommunikation gerade mit den Menschen, die sie lieben und an denen sich ihr Schicksal entscheidet. Lothar Knapp hat keine Schwierigkeit zu zeigen, daß die »sensibilité«, einst Ausweis individueller, sich durchsetzender Stärke, nunmehr alle Momente der Schwäche entfaltet: als »faiblesse« des Willens bei Constant, als krankhafte »jalousie« bei Musset, als »impuissance« bei Fromentin. Seine Feststellung, daß der »Realismus [dieser] Romane psychologischer Natur« sei, trifft voll und ganz zu. Das heißt aber auch angesichts der Jugendlichkeit der Protagonisten und der Problematik ihrer Sozialisation, daß bei der Interpretation dieser Romane sich zwingend die Notwendigkeit einer Synthese von literatursoziologischer und psychoanalytischer Methode ergibt. Lothar Knapps Analyse hat diesem sich aufdrängenden Postulat in ebenso entschiedener wie behutsamer Weise Rechnung getragen, in einer Weise, die umso überzeugender ist, als sie die psychologisch-psychoanalytisch faßbaren Tatbestände in der konkreten gesellschaftsgeschichtlichen Entwicklung verankert und die autobiographischen Implikationen in souverän-uneinseitiger Weise zur Geltung bringt. In Fromentins *Dominique* fallen, wie im Leben des Autors, verfehlte Karriere und verfehlte erotische Erfüllung zusammen im Verlust der Identität und im Akzeptieren einer mit diesem Identitätsverlust vereinbarten sozialen Rolle. Die Resignation des sich selber entfremdeten Individuums ist evident in einer Liebesversagung, die in der unverrückbaren Besitzbehauptung – der Ehe – gründet und psychologisch sich als erzwungene Respektierung des Vorrechts einer interiorisierten Vaterinstanz auslegt. Die individuelle Emanzipation scheitert auf der Ebene des privaten Schicksals an der Unfähigkeit, sich dem im Rivalen verkörperten Über-Ich, der Vater-Imago, gegenüber zu behaupten. Wie sehr sich in diesem psychologischen Sachverhalt reale, basisnahe Verhältnisse offenbaren, vermag vielleicht kein anderes Werk so deutlich zu zeigen wie der Roman *Fanny* von Ernest Feydeau. Ich habe von ihm schon gesprochen und komme auf ihn zurück, weil er, obwohl heute kaum mehr

³³⁸ Ebd., S. 100.

gelesen und auch nicht neu aufgelegt, von symptomatischer Bedeutung für die Geschichte des Romans im 19. Jahrhundert ist.³³⁹ Feydeau war, wie du Camp, ein Freund Flauberts. *Fanny* erschien 1858 und wurde ein Skandalerfolg, der denjenigen der *Madame Bovary* übertraf. Flaubert notiert in einem Brief, daß jeder Fiakerkutscher in Rouen seine Wartezeit mit der Lektüre der *Fanny* verkürzt. Doch der Ruhm der gewagten Voyeur-Szene, in welcher der eifersüchtige Liebhaber seine Mätresse und deren Ehemann vom Balkon aus im Schlafzimmer beobachtet, wurde dem Autor zum Verhängnis. Das Publikum erwartete von Feydeaus nächstem Roman ähnliche, wo nicht gar gesteigerte sensationelle Passagen. Die Balkonszene war indessen so unwiederholbar wie die Fiaker-Szene der *Madame Bovary*, die im Prozeß gegen Flaubert eine so große Rolle spielte. Feydeau wollte die Wünsche des Publikums erfüllen, und das mußte schiefgehen. In seinem Roman *Daniel*, der das gleiche Dreiecksverhältnis Liebhaber – Mätresse – Ehemann zum Gegenstand hat, klettert der Protagonist nicht auf einen Balkon, um seine masochistischen Bedürfnisse zu befriedigen, sondern er bohrt ein Loch in die Wand. Man sieht: der Gesichtskreis verengt sich. Zum Abschluß tötet er sich angesichts der Leiche der Geliebten, genauer: er steigt hinab in ihre Gruft, um neben ihr seine Seele auszuhauchen.

Doch zurück zu *Fanny*. Absolut neu an ihr ist, daß zum ersten Mal in der Literaturgeschichte nicht ein Ehemann auf den Liebhaber seiner Frau, sondern dieser auf den Ehemann eifersüchtig ist. Wo es bisher eine solche Konstellation gegeben hatte, war sie nur marginal – und immer nur komisch. Den Rechtsanspruch des Ehemanns auf seine Frau hatte jeder Liebhaber bisher respektiert. Wenn dies sich jetzt ändert, so liegt eine neue Konzeption des Besitzes, ein veränderter Besitzbegriff vor. Der Held unseres Romans, Roger, preßt seiner Geliebten die Zusage ab, sie würde sich ihrem Gatten verweigern. Daß sie diese Zusage nicht durchhalten kann, weiß der Liebhaber selbst und fordert sie trotzdem.

Hans Robert Jauß hat in seiner vieldiskutierten Schrift *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*³⁴⁰ den Roman Feydeaus als einen Beleg für die These herangezogen, daß schlechte, triviale Literatur sich dadurch kennzeichne, daß sie den »Erwartungshorizont« des Publikums erfüllt, anstatt ihn zu enttäuschen und zu übergreifen. Jauß, der ohnehin nie konkretisiert, wie dieses Publikum beschaffen ist, hat dabei gerade übersehen, was neu ist an Feydeaus Roman. Eine Freiburger Examensarbeit von 1972 mit dem Titel *Fanny oder La Bourgeoisie victorieuse – Struktur eines Romans* hat sich mit dieser Frage beschäftigt. Der Verfasser dieser bemerkenswerten Arbeit, Jochen Rehbein, hat der Tatsache Rechnung getragen, daß der Protagonist von Feydeaus Roman ödipal belastet ist, daß er das Bild der verstorbenen Mutter in die – wesentlich ältere – Geliebte projiziert, so, wie diese ihn oft als »Kind« apostrophiert, daß der Ehemann, dem jetzt eine wahnhafte Eifersucht gilt, sich als überlegene Vaterfigur, als unerreichbares Über-

³³⁹ Vgl. dazu Erich Köhler, »Urszene – phantasiert und nachgeholt. Zu Ernest Feydeaus Roman >Fanny<«, zuletzt in: E. Köhler, *Literatursoziologische Perspektiven*, Heidelberg 1982, S. 196-212.

³⁴⁰ Hans-Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz 1967 (Konstanzer Universitätsreden 3).

Ich darstellt. Diese Feststellungen ergeben sich unabweisbar aus der aufmerksamen Analyse des Textes selbst. Der Ehemann ist der wagemutige, erfolgreiche, virile Geschäftsmann, vom Liebhaber bewundert und seiner Tüchtigkeit wegen gehaßt, während dieser Liebhaber selbst, wohlhabender Müßiggänger ohne die Not, sich ökonomisch durchzukämpfen, sich von vorneherein der eigenen Insuffizienz bewußt ist und dagegen aufbegehrt. Die psychoanalytische Entschlüsselung des Romans führt hier direkt zur Erkenntnis der psychologisch vermittelten ökonomischen und sozialen Verhältnisse. Die Erkenntnisse von Lothar Knapps Studie weiterführend und – für Feydeau – korrigierend, gelingt es dem Verfasser der genannten Arbeit, wahrscheinlich zu machen, daß die geschilderte psychologische Situation sozialökonomisch dem Verhältnis zweier auf gleicher wirtschaftlicher Ebene streitender Konkurrenten entspricht. *Fanny* ist Fortführung des »roman personnel« und dessen Abschluß zugleich. Roger ist nur noch bedingt romantischer Held, vielmehr bereits Bürger unter Bürgern und in Besitzbegriffen und Konkurrenz denkend, weniger in Freiheitsbegriffen. Die Frau, Fanny, ist nur in sehr eingeschränkter Weise noch Opfer – ihre Entscheidung gilt dem Erfolgreichen. Der aufbegehrende Individualismus der Romantik weicht einem angepaßt realistischen, der bürgerlichen Ideologie sich unterwerfenden und resignierenden Individualismus. Der Liebhaber, zum Voyeur degradiert, verzagt vor der – auch im wörtlichen Sinn – überragenden Potenz des vitalen Rivalen.

Ich muß mich auf diese Bemerkungen beschränken, kann jedoch nicht umhin, noch auf einen weiteren Roman der zweiten Garnitur einzugehen, dem – wie man heute zu sagen pflegt – gesellschaftsgeschichtliche Relevanz eignet. Man liest ihn weniger, als daß man ihn hört oder sieht, als Theaterstück, als Oper oder als Film: es handelt sich um die berühmte *Kameliendame* von Dumas fils. Auch hier können wir uns auf eine ausgezeichnete jüngere Studie stützen. Zunächst aber andeutungsweise der Inhalt.

Armand Duval, schüchterner junger Mann aus reichem Hause, verliebt sich in die Edelkurtisane Marguerite Gautier, wagt sich aber nicht zu erklären. Er trifft sie wieder, wird Zeuge eines Anfalls von Schwindsucht, überzeugt sie von der Notwendigkeit eines Lebens mit ihm und fern der korrupten Gesellschaft. Marguerite bricht mit ihrer Vergangenheit, mit ihren Liebhabern, will sich ganz Armand widmen, der seinerseits die Schulden der gewesenen und kranken Kurtisane bezahlt. Dieser Tatbestand ruft Armands Vater auf den Plan, dem es zwar nicht gelingt, den Sohn zu bekehren, der aber dessen Geliebte, Marguerite, zu überzeugen weiß, daß ihre Verbindung mit seinem Sohn dessen Leben und den Ruf der ganzen Familie ruiniere. Marguerite, in edler Einfalt der bourgeoisen Moral sich unterwerfend, gibt dem geliebten Liebhaber den Abschied, der erst sehr viel später, angesichts ihres Todes, gewahrt wird, daß sie sich für ihn geopfert hat. Schöner und trauriger und rührender geht es kaum mehr. Die Verfilmung mit Greta Garbo hat den Erfolg dieses Romans in unser Jahrhundert hinein verlängert, nicht ganz zufällig. Doch müssen wir uns fragen, welchen Stellenwert er zur Zeit seiner Entstehung einnimmt.

Das Beste, was über diesen Roman gesagt worden ist, stammt von Hans-Jörg Neuschäfer³⁴¹. Neuschäfer lehnt den, wie er sagt, »völlig verschlissenen Begriff >Trivallliteratur<« ab und spricht von Unterhaltungs- oder präziser: Anpassungs- und Konsumliteratur. Im Falle der *Kameliendame* handelt es sich um einen gehobenen, überaus gekonnten, ja raffiniert-perfekten Repräsentanten dieser Spezies. Bei ihm stellt sich die Frage – ich zitiere:

[...] wie [kann] eine Kurtisanengeschichte einem bürgerlichen Publikum überhaupt akzeptabel gemacht und wie eine Person aus dem Demi-monde, d. h. eine durch und durch unbürgerliche Gestalt, zur sympathischen Figur, ja zur Heldin eines bourgeois Romans stilisiert werden [...], ohne daß dadurch die Grundsätze der bürgerlichen Moral in Frage gestellt werden. Mit anderen Worten: Wie kann ein Roman seine Leser zugleich zerstreuen und doch ideologisch bei der Stange halten, wie zugleich in eine andere Welt entlassen und doch auf die bestehende Wirklichkeit verpflichten?³⁴²

Neuschäfer geht aus von einer Beschreibung, einem Porträt der Titelheldin. Ihr werden darin bescheinigt: »quelque chose comme de la candeur«, der Zustand der »virginité du vice«, ein »parfum de volupté«. Sie befindet sich, da sie krank ist, in einem »état maladif«, aus ihrem Auge sprühen zuweilen »des éclairs de désirs.³⁴³ Das literarische Porträt Marguerites gipfelt in der Feststellung:

Bref, on reconnaissait dans cette fille la vierge qu'un rien avait faite courtisane, et la courtisane, dont un rien eût fait la vierge la plus amoureuse et la plus pure.³⁴⁴

Einen Augenblick lang scheint es, als würde der Autor, Dumas fils, irgendwie ahnen, daß eine Gesellschaft, in welcher ein »rien« darüber entscheidet, ob aus einem für die »virginité« geborenen Mädchen eine Prostituierte oder ein Modell der Tugend wird, kritischer Betrachtung bedarf. Aber Dumas ist kein Balzac, kein Flaubert, kein Maupassant. Es kommt ihm vielmehr darauf an, seine Protagonistin zugleich als unschuldig und verderbt, als rein und wollüstig darzustellen, als unschuldiges Wesen mit eigentlich reiner Seele und doch behaftet mit dem männervergiftenden Reiz morbiden Sexappeals. Der Widerspruch zwischen Prostitution und bürgerlicher Moral wird verwischt. Das geschieht indessen nicht kritisch, etwa in dem Sinne, daß er als Selbstwiderspruch der bürgerlichen Gesellschaft und somit als deren eigenes Produkt gesehen würde – wie etwa bei Maupassant –, sondern so, daß dieser Widerspruch genossen werden kann, daß er geradezu süffig gemacht wird.

³⁴¹ Hans-Jörg Neuschäfer, »Mit Rücksicht auf das Publikum... Probleme der Kommunikation und Herstellung von Konsens in der Unterhaltungsliteratur, dargestellt am Beispiel der >Kameliendame<«, in: *Poetica* 4 (1971), S. 478-514 (wieder abgedruckt in J.-J. Neuschäfer, *Populärromane im 19. Jahrhundert*. Von Dumas bis Zola, München 1976).

³⁴² Ebd., S. 490.

³⁴³ Alexandre Dumas fils, *La dame aux camélias*, Paris 1981 (Garnier-Flammarion), S. 109.

³⁴⁴ Ebd., S. 110.

Dabei ist ein von Neuschäfer scharf herausgearbeiteter Aspekt besonders aufschlußreich: was diese Nobel-Prostituierte so seelenvoll, so sensibel, so gefühlsdelikat, so tugendhaft im Laster macht und was sie schließlich zum rührend-heroischen Untergang verurteilt, ist gerade die Affinität ihres Denkens und Fühlens zu den Normen der bürgerlichen Gesellschaft. Das erlöst sie im Tode, läßt alle Betroffenen, den untröstlichen Liebhaber und den Leser weinen und zu der Gewißheit bringen, daß eine Welt, in welcher noch die Ausgestoßenen sich selbstmörderisch den Konventionen opfern, weil sie von deren Richtigkeit überzeugt sind, die beste aller Welten ist und daher auch so bleiben soll.

Marguerite, der Liebe Armands gewiß und entschlossen, mit ihrer Vergangenheit zu brechen, ist selber von einem tiefen Hang zum bürgerlichen Leben durchdrungen. Und weil dem so ist, weil sie dessen Geltung anerkennt, unterwirft sie der doppelten bürgerlichen Moral ihr eigenes Schicksal und opfert sich selbst. Gerade in dem Augenblick, da ihr Glück mit Armand gesichert scheint, da sie alle Brücken zur Vergangenheit abgebrochen hat und Armand fest zu ihr hält, tritt Armands Vater auf. Den Sohn hat er nicht davon überzeugen können, daß die Liaison mit Marguerite dem Ruf der Familie schadet und für das Geschäft ruinös ist. Bei Marguerite aber gelingt es ihm.

Da Marguerite weiß, daß die Argumente des Vaters bei ihrem Geliebten auch dann nicht stichhaltig wären, wenn sie aus ihrem Mund kommen, verschweigt sie gegenüber Armand das Abkommen mit dem Vater und ihre Motive für dieses Abkommen des Verzichts. Sie nimmt, vehementer als je, ihr früheres Kurtisanenleben wieder auf. Armand muß glauben, daß die Dirne in ihr unausrottbar ist. Erst nach ihrem selber und wissentlich beschleunigten Tode erfährt er, daß Marguerites »Rückfall« in die Prostitution nichts anderes war als Strategie zu dem Zweck, den Geliebten für die bürgerliche Karriere zu retten. Aus der Prostituierten wird eine Märtyrerin, welche die doppelte bürgerliche Moral heiligt, indem sie sich ihr unterwirft.

Dumas fils war ein cleverer Bursche: nicht nur Armand erfährt nichts von dem Abkommen mit dem Vater, bevor Marguerite tot ist, auch der Leser erfährt von seinem Inhalt erst am Ende des Romans. Erst dann wird er aus der wohlkalkulierten Spannung erlöst, dafür aber dann gleich umso gründlicher. Gerade dort, wo solche Bekehrungen möglich sind, ist die Welt unzweifelhaft in Ordnung, sind ihre Werte über jeden Zweifel erhaben. Der Zweifel selbst kann ein ganzes Buch hindurch zwar mit prickelnder Spannung in der Begegnung mit dem schönen Laster wohlighenossen werden, denn der Autor hat dafür gesorgt, daß dem Leser von Anfang an die Gewißheit gegeben wird, daß alles gut ausgeht im Sinne der Erwartung des bürgerlichen Publikums. Das Laster wird nicht triumphieren: Marguerite ist auf den ersten Seiten des Buches bereits tot, und ihre Geschichte wird rekapituliert. Man sollte die Qualität dieser Kompositionstechnik nicht unterschätzen. Dumas gelingt es damit, ein so breites Spektrum an Möglichkeiten in seinen Roman einzuführen, daß er nicht auf eine enge Zielgruppe als Publikum angewiesen ist, sondern ein viele soziale Gruppen umfassendes Massenpublikum anzusprechen vermochte, das sich auf dem Indifferenzpunkt ihrer Gruppeninteressen gemeinsam ideologisch affiziert sehen kann.

So werden Bestseller gemacht! Man darf mit Neuschäfer etliche an der *Kameliendame* getroffene Beobachtungen generalisieren für künftige Analysen von Unterhaltungs- und Konsumliteratur. Sehr interessant ist Neuschäfers am Rande geführter Nachweis überraschender Struktur- und Motivparallelen zwischen der *Kameliendame* und Erich Segals modernem Bestseller *Love Story*. Was dort die Schwindsucht bewirkt, hat hier die Leukämie zu leisten. Selbst der Zufall der Krankheit hält es im Trivialroman, auch im gehobenen, mit den starken Bataillonen der konservativen Ideologien.

Ich habe bei dem, was ich über die *Kameliendame* sagte, lediglich den brillanten Aufsatz von Neuschäfer resümiert und nur gelegentlich den Akzent etwas anders gesetzt. Ich empfehle die Lektüre dieser Studie, die sich in überzeugender Weise an der Jauß'schen Theorie einer Rezeptionsästhetik orientiert, aber zugleich über sie hinausgeht, weil sie die Frage nach Publikum und Leser entschieden um die literatursoziologische Dimension erweitert und daher Ergebnisse einbringt, die mit dem Jauß'schen Axiom des »Erwartungshorizonts« allein nicht zu erreichen wären. Eminent literatursoziologischer Natur ist denn auch Neuschäfers Frage, wie denn »die Unterhaltungsliteratur es überhaupt fertigbringt, eine so große Zahl von Lesern unter ein gemeinsames Interesse zu einigen und ihre verschiedenen Ansichten so auszubalancieren, daß sich jener Konsens herstellt, der einen Massenerfolg überhaupt erst garantiert«.³⁴⁵ Wir müssen diese Frage, die Neuschäfer für die *Dame aux Camélias* selber glänzend beantwortet hat, so stehen lassen und wenden uns Maupassant zu.

³⁴⁵ Hans-Jörg Neuschäfer, S. 480.

Guy de Maupassant

»Boule de suif« : die Entlarvung der Ehrenmänner und der falschen Patrioten

1869, im Erscheinungsjahr der *Éducation sentimentale*, begann Emile Zola mit der Arbeit an seinem *Rougon-Macquart-Zyklus*. 1877 veröffentlichte er den ersten Band: *L'assommoir*. Der Erfolg des Buches erlaubte ihm, in Médan ein Haus zu kaufen. Um diese Zeit war Zola bereits zum Mittelpunkt einer ganzen Schriftstellergruppe geworden, die sich seit etwa 1875 regelmäßig traf. Alle waren um dreißig Jahre alt, Zola allein war zehn Jahre älter. Nach einem solchen Treffen der Gruppe im Jahre 1877 kam in der Presse der Begriff »école naturaliste« auf. Zola und fünf seiner jungen Freunde beschlossen, einen Sammelband herauszugeben, zu dem jeder eine Novelle beitragen sollte, die den Krieg von 1870 zum Gegenstand hätte. Dieser Band erschien 1880 unter dem Titel: *Les soirées de Médan*. Beteiligt waren daran, neben Zola, Huysmans, Céard, Hennique, Alexis und Guy de Maupassant. Das Buch erregte großes Aufsehen, einmal, weil es ein Gemeinschaftsunternehmen der jungen naturalistischen Schriftstellergruppe war, zum anderen aber deshalb, weil der Krieg von 1870 darin mit einem offenkundigen Mangel an offizieller Vaterlandsliebe geschildert war, so daß man den Autoren unpatriotische und antimilitaristische Gesinnung vorwarf. Unter diesen Novellen befindet sich ein Meisterwerk. Es stammt von Guy de Maupassant und trägt den Titel *Boule de suif*, zu deutsch »Talgkugel« oder besser »Schmalzbombe«. Es war Maupassants erzählerischer Erstling, und er war mit einem Male ein berühmter Mann. 1880 hatte Maupassant einen Band Gedichte veröffentlicht unter dem Titel: *Des vers*. Dann kam, unmittelbar danach, der Durchbruch seines besonderen Talents, mit *Boule de suif*. Diese Novelle wollen wir näher betrachten.

Zu Beginn der Handlung sind wir in Rouen. Die Reste der geschlagenen französischen Armee ziehen in dumpfer Resignation, schmutzig, todmüde, ohne Fahnen, durch die Stadt. Nachdem die letzten verschwunden sind, erwartet die Stadt im Schweigen der Angst, hinter geschlossenen Fensterläden, die siegreichen Preußen. Die Bürger von Rouen arrangieren sich, der Not gehorchend, mit den Besatzern. Aber die Preußen verlangen Geld, viel Geld. Die Bürger von Rouen sind reich, und deshalb tut ihnen der Aderlaß besonders weh. Kein Wunder, daß die patriotischen Gefühle weiterleben. Und so beschließen einige von ihnen, ihre klug angeknüpften Beziehungen zu den preußischen Offizieren auszunutzen und nach Le Havre zu reisen, das noch in französischer Hand ist. Dort glauben sie ihr Geld sicher.

Zehn Personen versammeln sich eines Morgens um 4.30 Uhr, in der Winterkälte zitternd, um eine Postkutsche. Man steigt ein. Neugierig mustern sich die Reisenden, als das Tageslicht durch die Scheiben der Kutsche dringt. Die besten Plätze haben M. und Mme Loiseau. Loiseau ist ein Weinhändler, der durch den Bankrott

seines ehemaligen Chefs und durch Armeelieferungen mit gepanschten Sorten reich geworden ist, ein Mann von zweideutigen Witzen und ungebrochener Vulgarität. Neben Loiseau und seiner Frau sitzen M. und Mme Carré-Lamadon; sie hübsch und zierlich, er voller Würde, wie es dem Inhaber einer Seidenspinnerei, Offizier der Ehrenlegion und Chef einer Parlamentsfraktion ansteht:

Il était resté tout le temps de l'Empire chef de l'opposition bienveillante, uniquement pour se faire payer plus cher son ralliement à la cause qu'il combattait avec des armes courtoises, selon sa propre expression Mme Carré-Lamadon, beaucoup plus jeune que son mari, demeurait la consolation des officiers de bonne famille envoyés à Rouen en garnison.³⁴⁶

Die nächsten Fahrgäste sind der Comte und die Comtesse Hubert de Bréville. Der Herr Graf, aus einem der ältesten normannischen Adelsgeschlechter stammend, kleidet sich stets so, daß seine zufällige Ähnlichkeit mit Heinrich IV. unterstrichen wird. Der Grund dafür ist eine ruhmreiche Familienlegende, derzufolge König Heinrich einst mit einer Frau von Bréville ein Kind gezeugt hatte und deren Gatte in Anbetracht so erlauchter Verdienste in den Grafenstand erhoben und zum Provinzgouverneur ernannt worden war. Die Comtesse ist so vornehm, wie es nur eine zur Gräfin erhobene Bürgerliche sein kann, also supervornehm.

Diese sechs Personen bilden eine geschlossene Gruppe, in der Kutsche wie in der Gesellschaft – »[...] le côté de la société rentée, sereine et forte, des honnêtes gens autorisés qui ont de la Religion et des Principes.«³⁴⁷ Die Nächstsitzenden sind zwei Ordensschwwestern, die ununterbrochen ihre Pater Noster und Ave Marias murmeln. Die Ältere mit Pockennarben im Gesicht, als hätte eine Maschinengewehrgarbe sie getroffen; die jüngere mit eingefallener Brust, schon ausgehöhlt von dem verzehrenden Glauben der Märtyrer und der Erleuchteten. Den Schwestern gegenüber sitzen ein Mann und eine Frau, die die Blicke aller auf sich ziehen. Der Mann ist der Demokrat Cornudet, ein Mann, der sein Vermögen aus Protest gegen die Monarchie in demokratischen Kaffeehäusern verzecht hat und nun von der fälligen Republik den Lohn für seine Verdienste erwartet. Er haßt die Preußen nicht minder als die Monarchisten.

Die Frau, die letzte unter den zehn, ist die Titelheldin, »Boule de suif«, die »Schmalzbombe«, »[...] une de celles appelées galantes, [...] célèbre par son embonpoint précoce qui lui avait valu le surnom de Boule de suif.«³⁴⁸ Ihre Beschreibung ist ein Prachtstück:

Petite, ronde de partout, grasse à lard, avec des doigts bouffis, étranglés aux phalanges, pareils à des chapelets de courtes saucisses, avec une peau luisante et tendue, une gorge énorme qui saillait sous sa robe, elle restait cependant appétissante et courue, tant sa fraîcheur faisait plaisir à voir. Sa figure était une pomme rouge, un bouton de pivoine prêt à fleurir, et là-dedans s'ouvraient, en haut, des yeux noirs magnifiques, ombragés de grands cils épais qui mettaient une ombre dedans; en

³⁴⁶ Guy de Maupassant, »Boule de suif«, in: Maupassant, *Contes et nouvelles*, Paris 1974-1979, 2 Bde. (Bibl. de la Pléiade), Bd. 1, S. 89.

³⁴⁷ Ebd., S. 90.

³⁴⁸ Ebd., S. 91.

bas, une bouche charmante, étroite, humide pour le baiser, meublée de quenottes luisantes et microscopiques.³⁴⁹

In dieser Beschreibung von rosig inkarnierter Fleischeslust à la Rubens ahnt der Leser bereits das Authentische dieser Person. Der stolze Blick, mit dem sie, die schnell Erkannte, dem Geflüster von »prostituée« und »honte publique« begegnet und es zum Schweigen bringt, gibt den ersten Hinweis darauf, wer in dieser kleinen Gesellschaft in Wahrheit die menschliche Würde vertritt.

Die Verachtung des öffentlichen Lasters bewirkt bei den drei wohl situierten Damen ein Gefühl der Zusammengehörigkeit und der Freundschaft. Und was bei ihnen die also von der gegenüberstehenden Verworfenheit provozierte Dignität der tugendhaften Ehefrauen stiftet, das bewirkt bei ihren Männern das gemeinsame Interesse an Geldgeschäften. Hier ist es die Anwesenheit des verarmten Demokraten Cornudet, der instinkthaft sich die Anständigen zusammenschließen lässt, die ihre sittlichen Qualitäten aus dem finanziellen Erfolg herleiten:

Bien que de conditions différentes, ils se sentaient frères par l'argent, de la grande franc-maçonnerie de ceux qui possèdent, qui font sonner de l'or en mettant la main dans la poche de leur culotte.³⁵⁰

Geld macht einig, und Geld stützt die Religion und die sittlichen Prinzipien des Staates. Der Parallelismus des Zusammenschließens der drei Frauen und der drei Männer, bewirkt durch das leichte Mädchen und den verarmten Demokraten, ist eine raffinierte Technik der Entlarvung. Ich habe die wesentlichen Züge der Charakterisierung wiedergegeben und bitte Sie nun, bei der Analyse der folgenden Ereignisse darauf zu achten, wie sie sich zu Verhaltensweisen und Handlungen konkretisieren. Alle zehn Reisenden sind, das sei vorweggenommen, Patrioten: die drei Ehepaare, weil sich dies ihrem Stand als honorige und staatstragende Bürger bzw. Adlige geziemt, in Wahrheit wegen des bedrohten Vermögens; Cornudet und Boule de suif sind es nur freiwillig – ihr Patriotismus hat keinerlei materielles Motiv. Und es wird sich zeigen, und zwar an der »unerhörten Begebenheit«, die das Wesen der Novelle, der »novella«, das heißt der »Neuigkeit« ist, welcher Patriotismus Bestand hat. Die Charaktere sind mit an Perfektion nicht mehr zu überbietender Meisterschaft gezeichnet, konfrontiert und zueinander in Beziehung gesetzt. Die folgenden Geschehnisse offenbaren eine Kunst der Komposition und der Konvergenz der angesetzten Elemente auf das Thema, den Novellenkern hin, wie sie schlechthin nicht mehr zu übertreffen sind.

Die Kutsche bleibt im Schnee stecken, die Reisenden verlieren Zeit, der Hunger macht sich bemerkbar, wird immer quälender. Alle haben vergessen, Proviant mitzunehmen. Boule de suif beugt sich mehrfach nach vorne, zögert, blickt auf ihre Reisegenossen, richtet sich wieder auf. Sie schämt sich, als erste mit dem Essen zu beginnen. Cornudet zieht eine Flasche Rum hervor, bietet an. Loiseau allein akzeptiert. Die anderen schweigen vornehm. Die Schwestern, ebenfalls vom Hunger gequält, bieten dem Himmel das Opfer der Leiden an, die er ihnen schickt.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Ebd., S. 92.

Schließlich holt Boule de suif unter der Sitzbank einen Korb hervor, mit zwei appetitlichen Hähnchen, Pasteten, Früchten, Wein: Proviant für drei Tage. Boule de suif knabbert an einem knusprigen Flügel. Der Duft verbreitet sich in der Kutsche, den Reisenden läuft das Wasser im Munde zusammen. Die Verachtung der Damen wird zum Haß, steigert sich zur Mordlust.

Loiseau hält es nicht mehr aus. Auf seine Bemerkung hin bietet Boule de suif von ihren Schätzen an. Er nimmt an und kaut vernehmlich. Boule de suif offeriert den Schwestern, sie nehmen an und schlingen fromm. Desgleichen Cornudet, nur weniger fromm und schließlich auch Mme Loiseau nach etlichem Geziere. Die anderen, die besseren Leute, leiden Qualen. Plötzlich stößt Mme Carré-Lamadon einen Seufzer aus und fällt in Ohnmacht. Die ältere Ordensschwester erweckt sie mit einer Eingießung aus Boule de suifs Weinflasche wieder zum Leben. Jetzt entschließen sich auch die anderen. In edler Würde akzeptiert der Graf Bréville das Angebot Boule de suifs. Die verachtete Kreatur avanciert zur »Madame«: »Nous acceptons avec reconnaissance, madame.«³⁵¹ Der Hunger erzeugt notwendig das Gefühl einer Schicksalsgemeinschaft. Boule de suifs Vorräte, für drei Tage gedacht, werden restlos vertilgt. Die Speisung wird erkauft mit jovialer Herablassung: »On ne pouvait manger les provisions de cette fille sans lui parler.«³⁵² Boule de suif hat, wie sie erzählt, Rouen verlassen, weil sie mit den Besatzern nichts zu tun haben will und weil sie einem Preußen an den Hals gesprungen ist, um ihn zu würgen. Alle beglückwünschen sie zu ihrer patriotischen Tat. Die Frau Gräfin, entzückt, in Boule de suif auch noch eine Bonapartistin zu entdecken, bietet ihr sogar ihren Fußwärmer an.

Es wird dunkel, das Gespräch erstickt. Loiseaus stets wache erotische Neugier glaubt zu bemerken, wie der neben Boule de suif sitzende Cornudet zurückzuckt, wie von einer geräuschlosen Ohrfeige getroffen.

Die Kutsche gelangt in den Ort Tôtes. Ein preußischer Offizier befiehlt den Reisenden auszusteigen. Die Papiere werden geprüft. Man hat wieder Hunger und ist müde und bezieht daher im Gasthaus Quartier. Während die Reisenden einträchtig beim Abendessen sitzen, verlangt ein Bote des deutschen Offiziers nach Mademoiselle Elisabeth Rousset. Boule de suif, sie ist die Gesuchte, weigert sich, ihm zu folgen. Der Graf, ängstlich besorgt, nicht den Zorn des Preußen hervorzurufen, rät ihr zu gehen. Ihm zuliebe gibt Boule de suif nach. Nach zehn Minuten kommt sie atemlos zurück und stammelt: »Oh la canaille! la canaille!«³⁵³ Sie verweigert jede Antwort auf die neugierigen Fragen. Das Abendessen wird fröhlich. Loiseau füttert den Gastwirt mit schmutzigen Witzen und erzielt damit den Auftrag für eine Weinlieferung.

Alle gehen auf ihre Zimmer. Loiseau steckt seine Ehefrau ins Bett und späht durchs Schlüsselloch, um die »mystères du corridor« zu erhaschen. Nach einer Stunde vergeblichen Wartens hat er Glück: Er erblickt Boule de suif im spitzenbesetzten Schlafrock. Bei ihrem Rückweg vom Ende des Ganges taucht Cornudet auf, »en bretelles«. Boule de suif verwehrt ihm den Zutritt in ihr Zimmer. Als er

³⁵¹ Ebd., S. 95.

³⁵² Ebd., S. 96.

³⁵³ Ebd., S. 100.

drängt und nach dem Grund ihrer Weigerung fragt, wird sie deutlich. Diese Szene ist ein echter Maupassant, wie mit Blitzlicht drei Personen und ihre Situationsbefindlichkeit erhellend.

Als unsere zehn Reisenden am anderen Morgen ihre Kutsche besteigen wollen, finden sie weder Pferde noch Fahrer vor: Der preußische Offizier hat die Weiterreise untersagt. Niemand weiß, weshalb. Das Vorsprechen bei dem Preußen bringt keine Aufklärung. Der Gedanke, der Offizier habe es auf ihr Geld abgesehen, versetzt die drei würdigen Bürger in Panikstimmung. Loiseau versteckt vorsorglich seine goldene Uhrkette. Man vertreibt sich die Zeit mit Kartenspielen. Abends erscheint ein Bote des Offiziers:

»L'officier prussien fait demander à Mlle Elisabeth Rousset si elle n'a pas encore changé d'avis.«

Boule de suif resta debout, toute pâle; puis, devenant subitement cramoisie, elle eut un tel étouffement de colère qu'elle ne pouvait plus parler. Enfin elle éclata: »Vous lui direz à cette crapule, à ce saligaud, à cette charogne de Prussien, que jamais je ne voudrai; vous entendez bien, jamais, jamais, jamais.«³⁵⁴

Alle umringen sie, wollen wissen, worum es geht. Nach einigem Zögern erklärt sie sich: »>Ce qu'il veut?... ce qu'il veut?... Il veut coucher avec moi!< cria-t-elle. Personne ne se choqua du mot, tant l'indignation fut vive.«³⁵⁵ Alle sind empört über das Ansinnen des preußischen Barbaren. Nationale Würde beflügelt die Reisegesellschaft. Nur die beiden Ordensschwwestern senken züchtig das Haupt.

Wieder müssen die Reisenden einen Tag warten. Der Patriotismus läßt schon nach, man merkt es beim Frühstück, an der Kühle gegenüber Boule de suif. Man ist ihr böse, so als sei sie schuld, daß man nicht weiterreisen darf. Warum war sie nicht heimlich und diskret zu dem Offizier gegangen, warum hat sie – die doch so etwas gewohnt ist – ihren Reisegefährten nicht die freudige Überraschung bereitet, am Morgen eine fahrbereite Kutsche zu erblicken? Noch wagt keiner, diese Gedanken zu äußern. Der Tag wird trübe, kalt, bedrückend, voll sinnlosen Wartens. Loiseau stellt die Frage, wie lange diese »garce-là« sie wohl noch in diesem traurigen Nest festhalten wolle. Der Graf, fein, oder noch fein wie immer, meint, ein solches Opfer könne man nicht verlangen.

Man begegnet dem preußischen Offizier; die Damen schämen sich, daß er sie in Gesellschaft von Boule de suif sieht. Die Stimmung wird immer gereizter. Andern tags erhält Boule de suif von ihnen kaum ein Wort. Während sie in die Kirche geht, halten die anderen, mit Ausnahme Cornudets, Kriegsrat. Wie kann man Boule de suif veranlassen, eine Nacht mit dem Offizier zu verbringen? Es wäre ja nur ihr Metier. Dem Offizier kann man gar nicht böse sein, er ist ja der Herr, hat vielleicht schon lange abstiniert und zeigt sich ja nobel, da er keinen Anspruch auf die Damen erhebt, sondern sich mit der Dirne begnügt. Loiseau, der mit solchen Reden ausspricht, was alle denken, ruft mit der Vorstellung einer möglichen Opferung der Damen bei diesen ein leichtes Erschauern hervor, das mehrdeutig ist, denn der preußische Offizier ist ein schmucker Junge. Die Augen der hübschen Mme Carré-

³⁵⁴ Ebd., S. 107.

³⁵⁵ Ebd.

Lamadon, die schon in Rouen der Trost vereinsamter Offiziere gewesen war, fangen an zu glänzen: »elle était un peu pâle, comme si elle se sentait déjà prise de force par l'officier.«³⁵⁶

Alle rücken zusammen. Die Strategie, um die es hier geht, betrifft einen delikaten Kasus, dessen spezifischer Charakter allmählich alle Beteiligten in prickelnde Aufregung versetzt. Boule de suif kommt aus der Kirche zurück: »C'est si bon de prier quelquefois.«³⁵⁷ Boule de suifs Frömmigkeit ist nicht sehr eifrig, dafür aber echt. Die Damen sind plötzlich wieder beflissen und liebenswürdig; das Opfer soll mürbe geklopft werden. Das Gespräch ist voll von Anspielungen: Judith und Holofernes, Kleopatra, die ihre Feinde in ihrem Boudoir zu Sklaven machte, die römischen Patriotinnen, die Hannibal und seine Offiziere durch Liebeserweise in kampfunfähige Trottel verwandelten usw., ja man spricht von einer vaterlandsliebenden Engländerin, die sich freiwillig anstecken ließ, um Napoleon eine schreckliche Krankheit aufzuhängen. Die beiden Ordensschwestern hören offenbar nichts, sie sind in fromme Meditation versunken – »Boule de suif ne disait rien.«³⁵⁸ Den ganzen Nachmittag über läßt man sie reif werden. In unbewußter Konsequenz der vorbereiteten Erniedrigung, mit dem Instinkt für die kommende Demütigung, für die Rache daran, daß man sich mit ihr hat einlassen müssen, redet man sie bereits nicht mehr mit »Madame«, sondern nur noch mit »Mademoiselle« an.

Als die Abendsuppe aufgetragen wird, erscheint der Bote des Offiziers:

»L'officier prussien fait demander à Mlle Elisabeth Rousset si elle n'a point encore changé d'avis.«

Boule de suif répondit sèchement: »Non, monsieur.«³⁵⁹

Die Patrioten beginnen zu verzagen. Vergeblich suchen sie nach neuen Argumenten und noch weiteren Beispielen von vaterländischen Opfern edler Frauen; sie finden keine mehr. Ganz unerwartet kommt Hilfe von einer Seite, mit der niemand gerechnet hat: von den frommen Schwestern. Jetzt wissen wir, warum Maupassant sie eingeführt hat.

Aus reiner Verlegenheit um ein Thema befragt die Comtesse Bréville die ältere Nonne nach den großen Taten der Heiligen. Ja, sie haben manche Tat begangen – so lautet eine der Auskünfte –, die vor den Augen der Menschen Verbrechen sein mögen, aber zum Ruhme Gottes vollbracht wurden. Die Comtesse wittert die Chance:

»Alors, ma sœur, vous pensez que Dieu accepte toutes les voies, et pardonne le fait quand le motif est pur?

- Qui pourrait en douter, madame? Une action blâmable en soi devient souvent méritoire par la pensée qui l'inspire.«³⁶⁰

³⁵⁶ Ebd., S. 110.

³⁵⁷ Ebd., S. 112.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Ebd., S. 112-113.

³⁶⁰ Ebd., S. 113.

In diesem erbaulichen Ton geht es weiter, und jedes Wort der frommen Ordensschwester bricht ein Stück von der Festung Boule de suifs heraus.

Am anderen Morgen schlägt die Comtesse einen Spaziergang vor. Der Graf nimmt Boule de suif unter den Arm und führt sie abseits, nennt sie »ma chère enfant«, appelliert an ihren Patriotismus, der es doch nicht zulassen könne, daß sie alle weiter in Gefahr schweben, wo sie, Boule de suif, doch alle Probleme lösen könne durch eine Handlung, wie sie deren sonst ja laufend ausführe. Boule de suif gibt keine Antwort. Sie geht schweigend in ihr Zimmer. Es wird Abend. Sie kommt nicht zum Essen. Leise fragt der Graf den Wirt: »Ça y est? – Oui.«³⁶¹ Heller Jubel erfaßt die ganze Gesellschaft. Loiseau bestellt Champagner, man trinkt, wird aufgekratzt. Und während ein Stockwerk höher Boule de suif ihr bitteres Opfer bringt, feiert man unten den Sieg und amüsiert sich, beflügelt vom Triumph und vom Alkohol, über die beziehungsvollen Andeutungen Loiseaus. Der Weinhändler erhebt sich, ein Glas Champagner in der Hand: »Je bois à notre délivrance!«³⁶² Alle stehen auf, klatschen jauchzend Beifall. Und selbst die beiden Schwestern benetzen die frommen Lippen mit dem Festgetränk.

Cornudet, der kein Wort gesagt hatte, erhebt sich düster und schleudert ihnen entgegen, sie hätten eine ganz große Gemeinheit begangen. Dann verschwindet er. Ein Schreck erfaßt alle. Aber Loiseau erzählt von seinem nächtlichen Korridorserlebnis, von Cornudets vergeblichem Werben um Boule de suif: »Alors il y eut une reprise de gaieté formidable. Les dames s'amusaient comme des folles. Le comte et M. Carré-Lamadon pleuraient à force de rire.«³⁶³ Man trennt sich, glücklich und erregt vom Sieg, vom Alkohol und von den lasziven Aspekten des Triumphs. Und die ganze Nacht hört man leise Geräusche, kaum fühlbar wie Atemzüge, wie Tappen nackter Füße, ein fast unmerkliches Knacken: »Le champagne a de ces effets-là; il trouble, dit-on, le sommeil.«³⁶⁴ Am anderen Morgen steht die Kutsche bereit, mit sechs Pferden und Fahrer. Alle steigen ein. Als letzte kommt Boule de suif, »un peu troublée, honteuse«. Alle wenden sich von ihr ab, wie auf Kommando. Voller Würde nimmt der Graf den Arm seiner Gräfin und führt sie aus dem Gefahrenbereich der unreinen Berührung. Es ist, als hätte man sie nie gekannt und als hätte sie – wie es heißt – eine Infektion in ihren Rücken mitgebracht.

Die Kutsche setzt sich in Bewegung. In Boule de suif kämpfen Scham, Verzweiflung und Empörung. Die besseren Paare unterhalten sich angeregt, die Frauen über Gesang, die Männer über Geschäfte. Es ist alles wie zuvor. Die frommen Schwestern murmeln ihren Rosenkranz. Nur Cornudet schweigt. Loiseau bekundet seinen Hunger. Als wäre es verabredet, greifen alle nach ihrem Gepäck. Jeder hat sich mit saftigen Braten, Brötchen und Wein versorgt. Nur Boule de suif hat in der Aufregung nicht daran gedacht. Jetzt muß sie hungernd zusehen, wie dieselben Leute, die wenige Tage zuvor ihre gesamten Vorräte aufgegessen hatten, sich genüsslich an Leckerbissen laben. Keiner bietet ihr etwas an. Ohnmächtige Empörung steigt in ihr auf. Heroisch kämpft sie gegen die Tränen,

³⁶¹ Ebd., S. 115.

³⁶² Ebd., S. 116.

³⁶³ Ebd., S. 117.

³⁶⁴ Ebd.

[...] mais les pleurs montaient, luisaient au bord de ses paupières, et bientôt deux grosses larmes, se détachant des yeux roulèrent lentement sur ses joues.³⁶⁵

Starren Blicks, bleich, bleibt sie sitzen, hofft, daß niemand sie beachtet. Aber die Gräfin sieht die Tränen und macht ihren Gatten darauf aufmerksam. Er zuckt die Achseln: »>Que voulez-vous? ce n'est pas ma faute.<«³⁶⁶ Und Mme Loiseau murmelt lächelnd: »Elle pleure sa honte.«³⁶⁷ Zum Entsetzen aller fängt Cornudet an, die Marseillaise zu pfeifen, durchdringend, hartnäckig, ja er singt den nervös werdenden Ehrenmännern und -damen sogar den Text vor:

Amour sacré de la patrie,
Conduis, soutiens nos bras vengeurs,
Liberté, liberté, chérie,
Combats avec tes défenseurs!³⁶⁸

Stundenlang pfeift und singt er, zwingt die Mitreisenden, Wort für Wort immer wieder anzuhören: »Et Boule de suif pleurait toujours; et parfois un sanglot, qu'elle n'avait pu retenir passait, entre deux couplets, dans les ténèbres.«³⁶⁹ Wir brauchen der Analyse von *Boule de suif* nicht mehr viel hinzuzufügen. Die Novelle offenbart ihren Sinn, ihr Thema, ihre Wahrheit, im Geschehen selbst. Der Autor kommentiert nicht. Die Personen stellen sich selber vollkommen dar in Reden und Handeln. Maupassant verwirklicht schon hier in der Praxis, was er programmatisch in seinem Essay über den Roman fordern wird:

Les partisans de l'objectivité [...] évitent avec soin toute explication compliquée, toute dissertation sur les motifs, et se bornent à faire passer sous nos yeux les personnages et les événements.
Pour eux, la psychologie doit être cachée dans le livre comme elle est cachée en réalité sous les faits dans l'existence.³⁷⁰

Der Erzähler selbst zieht sich zurück. Er ist noch am ehesten spürbar in den Beschreibungen der Personen, die in *Boule de suif* noch relativ ausführlich sind. In den späteren Novellen sind auch sie reduziert auf ein Minimum, das gerade als solches umso stärker wirkt. Es fehlt uns an der nötigen Zeit, um zu verfolgen, wie in der Maupassantschen Novelle sich die »unerhörte« Einzelbegebenheit – wie Goethe den Kern der Novelle definierte – immer mehr als Schnittpunkt weniger konzentrischer Linien heraushebt, wie sie Relief erhält, wie sie – im Hinblick auf den Leser – geradezu als Schock wirkt.

Boule de suif gehört zu den umfangreichsten Novellen Maupassants, wohl deshalb, weil der Autor hier sein Thema nur gestalten zu können glaubte, indem er

³⁶⁵ Ebd., S. 120f.

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Ebd.

³⁶⁸ Ebd.

³⁶⁹ Ebd., S. 121.

³⁷⁰ Guy de Maupassant, »Le Roman«, in: Maupassant, *Romans* (hrsg. Albert-Marie Schmidt), Paris 1959, S. 836.

mehrere signifikante Varianten eines heuchlerischen Patriotismus in eine gemeine Handlung einmünden läßt. Das Thema ist klar, die Entlarvung der Falschheit der sogenannten Ehrenmänner und der falschen Patrioten, die Niedrigkeit einer Gesinnung, die sich mit einer Grausamkeit ohnegleichen dafür rächt, daß ihre Bequemlichkeit und ihre Interessen eine kurze Zeit lang von einem verachteten Menschen niedrigen Standes abhängig waren. Eindrucksvoller als dies in *Boule de suif* geschah, konnte die Hohlheit der wohl situierten und vom Geld bestimmten patriotischen Moral nicht mit der menschlichen Authentizität einer armen Kreatur konfrontiert und enthüllt werden. Der Autor sagt kein Wort darüber, wie er selbst über die Demütigung der Dirne denkt, die hier, nach dem ersten Opfer, zu dem man sie zwang, noch ein zweitesmal geopfert wird. Er braucht es auch gar nicht eigens zu sagen: *Boule de suifs* Tränen und das Schluchzen, das in die dunkle Winternacht dringt, sprechen für sich schon deutlich genug. Flaubert war von diesem ersten großen Probestück seines Lieblingsschülers hell auf begeistert.

Man muß sich die auch von Flaubert hervorgehobene Schlußszene vergegenwärtigen, um zu sehen, wie Maupassant Charaktere, Handlung, Thema noch einmal in der Eindringlichkeit einer letzten, abschließenden Situation zusammenfaßt: Während die Damen von Gesang und gemeinsamen Bekannten plaudern, die Herren von ihren Geldgeschäften reden, die Schwestern ihren Rosenkranz murmeln und *Boule de suif* unaufhörlich die Tränen über die Wangen rollen, pfeift und singt Cornudet das Lied von Freiheit und Vaterlandsliebe, die *Marseillaise*. Maupassant braucht nicht mehr zu sagen, daß die Ehepaare Loiseau, Bréville und Carré-Lamadon in der unangetasteten Selbstgewißheit ihrer moralischen Integrität und ihrer staatsbürgerlichen Würde in eine rosige Zukunft fahren, während die Tränen *Boule de suifs* die wieder einmal zur Demütigung verurteilte und zertretene Menschenwürde beweinen.

Der Schluß ist für Maupassant der Kulminationspunkt, auf den alle Elemente einer strengen Komposition hinführen. Die Erzählung des realistischen Autors ist für ihn, wie er in seinem Essay über den Roman schreibt:

[...] une série de combinaisons ingénieuses conduisant avec adresse au dénouement. Les incidents sont disposés et gradués vers le point culminant et l'effet de la fin, qui est un événement capital et décisif, satisfaisant toutes les curiosités éveillées au début, mettant une barrière à l'intérêt, et terminant si complètement l'histoire racontée qu'on ne désire plus savoir ce que deviendront, le lendemain, les personnages les plus attachants.³⁷¹

Der Schluß ist also ein absoluter Schluß, über den hinaus das Interesse für die Personen stirbt. Das ist nur insofern möglich, als man über diese Personen jetzt alles weiß, daß ihr Wesen, ihr Schicksal, ihre Menschlichkeit oder Unmenschlichkeit mit diesem Schluß offen zu Tage liegen. Mit dem Thema ist auch die Geschichte der Personen zu Ende, und sie sinken in die Anonymität des Lebens zurück.

Wir können an diesem Schluß beobachten, daß Maupassant – im konzentrischen Spiegel einer mit allen Mitteln der Kompositionskunst herbeigeführten Situation –

³⁷¹ Ebd., S. 832.

noch einmal die Thematik der ganzen Novelle zusammenfaßt und ausleuchtet. Wir stoßen damit auf eines der wichtigsten Merkmale der Maupassantschen Novelle überhaupt. Der Schluß der Novelle kristallisiert nicht nur den Sinn der vorangegangenen Handlung, sondern er stellt die Verbindung des Besonderen mit dem Allgemeinen her; er bewirkt die Verbindlichkeit des Einzelfalls, der wieder uninteressant und bloß partikulär wird, wenn das in ihm zum Austrag gelangte Thema zu Ende gebracht ist. Die Eigenart der Novelle als Gattung besteht nun darin, daß ein einmaliges, gleichsam punktuell, »unerhörtes« Ereignis Kern der Erzählung ist. Ein solches Geschehnis bliebe reine Kuriosität, reine »Neuigkeit«, würde es nicht ein erhellendes Licht auf das menschliche Leben schlechthin werfen. Die Notwendigkeit, die die Gattung der Novelle erst als eine Kunstgattung konstituiert, ist bei Maupassant zu einer höchst kunstvollen Technik der revelatorischen Novellenabschlüsse gediehen. Man hat diese Schlüsse »coup de fouet« genannt, »Peitschenhiebe«, und sie sind es auch.

»Sauvée«, »Le signe« und »Un million«

Sehen wir uns kurz ein paar solcher »coups de fouet« an. Die Novelle *Sauvée* beginnt damit, daß die Marquise de Rennedon, mit Tränen der Freude in den Augen, ins Zimmer ihrer Freundin, der Baronne de Grangerie gestürzt kommt:

»Oh! ... ma chère ... ma chère... C'est trop drôle... trop drôle..., figure-toi... je suis sauvée! ... sauvée! ... sauvée! [...] De mon mari, ma chère, sauvée! Délivrée! libre! libre! libre!«³⁷²

Endlich ist sie fähig, zusammenhängend zu erzählen. Vergeblich hat sie ihren Mann, einen herrischen, widerlichen, undelikaten Kerl bisher zu Taten provoziert, die eine Trennung oder gar Scheidung ermöglicht hätten. Sie hat ihn bis aufs Blut gereizt, in der Hoffnung, er würde sie schlagen. Alles vergeblich. Endlich hat sie das richtige Rezept gefunden. Sie hat ein attraktives Dienstmädchen engagiert, das sich bereits einschlägig bewährt hat. Die Auskunft, die das Dienstmädchen bei der Einstellung gab, war höchst beruhigend gewesen: » – Oh! madame, c'est le huitième divorce que je fais; j'y suis habituée.«³⁷³ Nach acht Tagen ist es geschafft. Die freiheitsbedürftige Marquise kann ihre beiden Eltern, einen würdigen Onkel und einen befreundeten Richter heranziehen und mit diesen Zeugen zusammen den verhaßten Gatten in flagranti beim Ehebruch mit dem Dienstmädchen ertappen.

Glücksend vor Vergnügen erzählt sie der Freundin die Szene und empfiehlt ihr, im Bedarfsfall, das erprobte Dienstmädchen: »Si tu en as jamais besoin, n'oublie pas!«³⁷⁴ Das wäre an sich schon witzig, zügig genug. Aber der »coup de fouet« kommt erst. Die Marquise jubelt:

³⁷² Maupassant, »Sauvée«, in: *Contes et nouvelles*, Bd. 2, S. 650.

³⁷³ Ebd., S. 654.

³⁷⁴ Ebd., S. 656.

»Je suis libre. Vive le divorce!...«

Et elle se mit à danser au milieu du salon, tandis que la petite baronne, songeuse et contrariée, murmurait:

»Pourquoi ne m'as-tu pas invitée à voir ça?«³⁷⁵

Man kann sich sittlich über solche Abgründe der Seele entrüsten und sagen, das sei der Gipfel der Unanständigkeit. Aber das Unanständige ist nun einmal genauso wahr wie das Anständige; in der Welt, wie Maupassant sie sah, sogar noch wahrer. Eine Moralauffassung, die das Unmoralische immer nur auf dem Gebiet der Geschlechterbeziehung verurteilt und die Vielzahl aller anderen Schändlichkeiten in dem Verhalten zu den Mitmenschen verharmlost, geht am Wesen der Kunst vorbei.

Die leise gemurmelte Frage der kleinen Baronin – »Pourquoi ne m'as-tu pas invitée à voir ça« – ist freilich ein fast geräuschloser »coup de fouet«. Er läßt die Novelle plötzlich auch zum Beispiel für eine weitere psychologische und gesellschaftliche Dimension werden. Diese Frage reißt nicht nur eine Hülle auf, hinter der sich eine Tiefenschicht weiblicher Grausamkeit, Neugier und Perversität versteckt; sie offenbart vielmehr zugleich die Einsenkung dieser Sehnsüchte in ein Leben des Müßiggangs, des »ennui«, der Leere, des Parasitentums, dessen Gesetzlichkeit sich in diesem kurzen Schlußsatz unheimlich hintergründig auftut.

Sehen wir uns ein anderes Beispiel an: die Novelle *Le signe*. Die Personen sind die gleichen. Diesmal aber kommt die Baronne de Grangerie in völlig aufgelöstem Zustand zu der Marquise de Rennedon, um zu erzählen, was ihr widerfahren ist. Sie weint bitterlich über ihr Schicksal. Es ist auch gar zu schlimm mit ihr verfahren. Beschäftigungslos hat sie gestern, am Nachmittag eines schönen Tages, am Fenster ihrer in einem belebten Stadtviertel gelegenen Wohnung gesessen und beobachtet, wie von einem anderen Fenster aus eine hübsche Vertreterin des leichten Gewerbes die Kundschaft anlockt. Mit der Neugier, wie jene es wohl anstellen mag, erwacht die ehrgeizige Frage, ob sie selbst bei einer Konkurrenz nicht den Sieg davon tragen würde. Gedacht – getan. Sie stellt sich ostentativ ans Fenster und hat bald die Genugtuung, daß sich die flanierenden Männer auf ihrem Trottoir sammeln und dasjenige der Konkurrentin leer wird. Vom Erfolg beschwingt, will die Baronin das Experiment noch weitertreiben; sie will sehen, ob einer anspringt, durchaus in der Absicht, ihn dann fortzuschicken. Sie wählt einen hübschen Blondinen aus: »j'aime les blonds, tu sais«,³⁷⁶ und gibt ein kaum merkliches Zeichen. Er kommt auch prompt ins Haus. Jetzt aber hat sie Angst vor der eigenen Courage. Sie erklärt ihm verzweifelt, es sei ein Irrtum. Dem hübschen Blondinen macht das gar keinen Eindruck – er hält solche Erklärungen für berufsmäßige Ziererei zur Steigerung der Würze –, und die Baronin, in der Angst, daß jeden Augenblick ihr Mann erscheinen könne, entschließt sich, das Ganze durch Nachgeben abzukürzen. Das Schlimmste ist, daß der Kunde angekündigt hat, er würde anderntags wiederkommen. Was tun? Die Freundin weiß Rat: Verhaften lassen wegen Belä-

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ Maupassant, »Le signe«, in: *Contes et nouvelles*, Bd. 2, S. 728.

stigung! Kein Polizist und kein Richter werden ihm glauben. Das ist ein sehr vernünftiger Vorschlag, und die Baronne de Grangerie beruhigt sich allmählich. Nur eines beschämt sie bei der ganzen Angelegenheit: der blonde Kunde hat ihr als Bezahlung zwei Louis auf dem Kamin hinterlegt:

- Deux louis?

- Oui.

- Pas plus?

- Non.

- C'est peu. Ça m'aurait humiliée, moi. Eh bien?

- Eh bien! qu'est-ce qu'il faut faire de cet argent?»

La petite marquise hésita quelques secondes, puis répondit d'une voix sérieuse:

»Ma chère... Il faut faire... il faut faire... un petit cadeau à ton mari... ça n'est que justice.«³⁷⁷

Man sagt: frivol und meint den Autor, so als sei er es und nicht die dargestellte Gesellschaft, der dieser Prankenhieb gilt. Man muß freilich genau hinsehen, um zu merken, was hier vor sich geht. Es ist nur gerecht – »ça n'est que justice« –, so meint die Marquise, wenn die zwei Louis für ein kleines Geschenk für den Gatten verwendet werden. Der Pflicht, dem Recht, ist somit Genüge getan. Die Sünde der unbefriedigten Neugier läßt sich mit dem Rest an Rechtsempfinden, den der Leerlauf des Lebens beläßt, reparieren. Es ist ein ungemein scharfes Urteil über die Welt, das sich hinter dieser sublimen Ironie des Novellenschlusses verbirgt. Und wieder ist es der moralische Schock des amoralischen Schlusses, der den Sonderfall zum Typischen, zum Allgemeinen weitet. Nun noch ein letztes Novellenbeispiel: *Un million*, auch unter dem Titel *L'héritage* erschienen, eine der umfangreicheren Novellen. Die Helden sind ein Subalternbeamter im Ministerium, Léopold Bonnin und seine Frau. Bonnin ist ein Mann, der sehr fromm erzogen wurde, der aber – nachdem in Frankreich die Trennung von Kirche und Staat vollzogen worden ist, in Abständen laut im Ministerium bekundet, daß er zwar an Gott glaube, aber nicht so sehr an die Kirche. Er hat also alle Voraussetzungen für eine solide Karriere. Bonnin braucht sich ansonsten nicht sehr anzustrengen: alle Welt weiß, daß seine Frau in absehbarer Zeit eine Million erben wird. Eine reichverheiratete Tante von Mme Bonnin ist, trotz aller ärztlichen und magischen Konsultationen, kinderlos alt geworden. Und was sie selbst nicht erlangen konnte, erhofft sie von der Nichte und ihrem Mann. Eines Tages stirbt sie und hinterläßt ihre Million den Bonnins unter der Bedingung, daß dort innerhalb von drei Jahren ein Erbe das Licht der Welt erblicke, andernfalls werde das Vermögen der Armenfürsorge zufallen.

Monsieur Bonnin wird acht Tage lang krank, wahrlich nicht aus Kummer über die Verblichene! Dann rafft er sich zu dem Entschluß auf, mit allen Mitteln Vater zu werden. Alle legitimen Versuche dieser Art bleiben vergeblich. Mit jeder Hoffnung und jeder Enttäuschung steigt und sinkt das Stimmungsbarometer der ehelichen Häuslichkeit. Die Tage, die Monate verstreichen, die Frist rückt näher und näher, es wird immer unerträglicher. Zu allem Unglück haben die Kollegen im Ministerium

³⁷⁷ Ebd., S. 730.

Wind bekommen von der Bedingung des Testaments, und Bonnin wird das Opfer ihrer anzüglichen Bemerkungen. Am schlimmsten treibt es ein junger, wohlgebauter Kollege, der als Weiberheld gilt und sich anheischig macht, Bonnins Problem binnen kürzester Zeit zu lösen. Es kommt zu einem Krach, der aber mit einer Versöhnung endet. Bonnin und der Kollege werden Freunde. Inzwischen wird das Leben am häuslichen Herd zur Qual. Eine ärztliche Untersuchung hat ergeben, daß die Schuld wohl am Manne liegen müsse. Mme Bonnin ist überzeugt, daß sie einen Schwächling und einen Esel geheiratet habe, der sie um das Erbe bringe. Sie sagt ihm das auch jeden Tag. Niedergeschlagen sucht Bonnin Anschluß bei seinem jungen Kollegen Morel, demselben, mit dem er sich gezankt hat. Er führt ihn in die eigene Häuslichkeit ein, und mit solcher Rückenstärkung geht er allmählich zum Gegenangriff über. Er läßt einfließen, daß andere Frauen für die Karriere ihrer Männer mehr leisteten als seine eigene Frau; er erzählt von der Beförderung eines Kollegen, dessen Frau sich fürsorglich dem Abteilungsleiter gewidmet habe usw. Die Tage verstreichen. Das dritte Jahr hat begonnen; Kollege Morel ist längst regelmäßiger Gast im Hause. Man ist froh, daß er die Gereiztheit dämpft.

Eines Tages flüstert Mme Bonnin ihrem Monsieur Bonnin zu, sie glaube, jetzt sei es soweit. Glücklicherweise fallen sich beide in die Arme und weinen Tränen der Freude. Der Notar ist mit einem kleinen Aufschub einverstanden, denn die Geburt wird in die Zeit kurz nach Ablauf der Drei-Jahresfrist fallen. Alles ist eitel Freude in der Familie. Das Kind ist ein Knabe und wird auf den Namen Dieudonné getauft, um zu bekunden, daß er eine Gottesgabe sei. Die Million ist gesichert.

Am Schluß heißt es:

Ils furent riches.

Or, un soir, comme M. Bonnin rentrait chez lui où devait dîner son ami Frédéric Morel, sa femme lui dit d'un ton simple: »Je viens de prier notre ami Frédéric de ne plus mettre les pieds ici, il a été inconvenant avec moi.«

Il la regarda une seconde avec un sourire reconnaissant dans l'oeil, puis il ouvrit les bras: elle s'y jeta et ils s'embrassèrent longtemps, longtemps comme deux bons petits époux, bien tendres, bien unis, bien honnêtes.

Et il faut entendre Mme Bonnin parler des femmes qui ont failli par amour, de celles qu'un grand élan du cœur a jetées dans l'adultère.³⁷⁸

Als die Tante gestorben war, da hatte es geheißen:

Ce fut dans le cœur des deux jeunes gens une de ces joies secrètes qu'on voile de deuil vis-à-vis de soi-même et vis-à-vis des autres. La conscience se drape de noir, mais l'âme frémit d'allégresse.³⁷⁹

Maupassant braucht am Schluß nicht eigens zu sagen, daß nach der Entlassung des hilfreichen Hausfreundes natürlich auch das Gewissen wieder hell und licht geworden ist. Man kann sich des Geldes ruhig freuen. Man ist ja ehrbar, und wer will behaupten, daß die Moral nur eine Funktion des Geldes sei! Schande über alle die Frauen, die bloß aus Leidenschaft zu Ehebrecherinnen werden!

³⁷⁸ Maupassant, »Un million«, in: *Contes et nouvelles*, Bd. 1, S. 618.

³⁷⁹ Ebd., S. 615.

Auch hier finden wir kein Wort einer expliziten Verurteilung, kein tragisches Pathos, so wie es bei Maupassant auch keine romantisch-sentimentalische Verklärung der Armut oder des Dirnendaseins gibt. Ich erinnere noch an die bekannteste Novelle Maupassants, *La Maison Tellier*, wo die gesamte Belegschaft eines Bordells aufs Land zur Kommunionfeier fährt, in der Kirche Tränen der Rührung vergießt in Erinnerung an die eigene Kindheit, vom Pfarrer der ganzen Gemeinde als Muster der Frömmigkeit zur Nachahmung empfohlen wird, abends nach Hause fährt und die beruflichen Pflichten mit der geduldig harrenden Kundschaft in einem brausenden Champagnerfest wieder aufnimmt. Geschäft ist Geschäft, und Moral ist Moral. Hier ist die Trennung wenigstens sauber. So ist das Leben! – Zum Heulen, über das eben nur ein gelegentliches Lachen und vor allem das Verstehen für die in der Banalität und Heuchelei lebende Kreatur hinweghilft. Aber überall tun sich hinter dem unkommentierten Geschehen die Abgründe einer unheilbaren Resignation auf. Maupassant hat – schon die wenigen herangezogenen Beispiele zeigen dies – die sogenannten Prinzipien und Standpunkte als zweckhafte Heuchelei durchschaut und gehaßt wie nichts sonst. Die selbstgefällige, bornierte Moralität, die sich nicht um Leiden kümmert, wenn sie sich nicht selbst direkt die Hände beschmutzt, die Zeter und Mordio schreit, wenn einmal jemand zu seinen Schwächen steht, diese Moralität war ihm ein Greuel. Er scheute sich nicht, einmal zu schreiben:

Un assassin, un soldat traître, un criminel, quelque monstrueux qu'il soit, me semble moins odieux, est moins mon ennemi naturel, instinctif, que ces retardataires à courte vue, qui jettent entre les jambes des coureurs en avant leurs préjugés anti-ques, les doctrines surannées de nos aïeux, la litanie des sottises légendaires, des sottises indéracinables, qu'ils répètent comme une prière.³⁸⁰

Erbittert wendet er sich gegen einen Moralbegriff, für den der Diebstahl von zehn Sous ein Verbrechen, das Verschwindenlassen von Millionen aber ein Verdienst und ein Ausweis der Tüchtigkeit ist. Zu Maupassants schriftstellerischem Credo gehört die absolute Redlichkeit. So schreibt er einmal: »[...] quand il s'agit d'un écrivain, il n'y a pas de milieu: il faut qu'il dise ce qu'il croit être la vérité ou qu'il mente.«³⁸¹ Verschweigen ist Lügen.

Werfen wir jetzt einen ganz kurzen Blick auf Persönlichkeit und Leben Maupassants. Henri-René-Albert Guy de Maupassant hat rund dreihundert Novellen, sechs Romane, Essays, Fragmente, Kritiken und Reiseschilderungen geschrieben – das alles in knapp elf Jahren. Und nichts verrät an diesem Werk die Hast, die Ruhelosigkeit dieses im Wahnsinn endenden Lebens. Maupassant wurde 1850 auf Schloß Miromesnil in der Nähe von Dieppe geboren, als Sohn eines gutaussehenden Lebemanns und dessen Frau Laure Le Poittevin, der Schwester von Flauberts engem Freund Alfred Le Poittevin. Die Eltern trennten sich, Maupassant kam, nach Jugendjahren auf dem Lande, auf eine Seminarschule von Yvetot, deren Lehrer ihn fromm machen wollten. Das war ein hoffnungsloses Unterfangen; er flog von der Schule und wurde ins Lyzeum von Rouen geschickt. Jeden Sonntag war er

³⁸⁰ Zitiert nach: André Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris 1966, S. 126.

³⁸¹ Maupassant, *Chroniques 1, 22 octobre 1876-23 février 1882*, Paris 1980, S. 286.

während dieser Zeit Gast Flauberts in Croisset. Flaubert liebte den Sohn der Jugendfreundin wie seinen eigenen Sohn. Der Ausbruch des Kriegs unterbricht das kaum begonnene Jurastudium. Maupassant wird Soldat, lernt den Krieg kennen und für immer hassen. Später wird er Angestellter im Marineministerium, dann im Kultusministerium. Er gibt die Stelle auf, als seine Schriftstellerei ihn ernähren kann, um zu schreiben und zu leben.

Maupassant ist Schüler Flauberts, mehr als Zolas. Diese geistige Herkunft, persönliche Veranlagung, eigene Erfahrung und gesellschaftliche Umwelt erzeugen bei ihm einen totalen Pessimismus, die Grundstimmung seines Lebens und seines Werks. Knapp dreißigjährig schreibt Maupassant an Flaubert:

Je vois des choses farces, farces, farces, et d'autres qui sont tristes, tristes, tristes, en somme, tout le monde est bête, bête, bête ici comme ailleurs.³⁸²

Als Flaubert am 8. Mai 1880 stirbt, bricht Maupassant in die Klage aus: »Je voudrais être mort si j'étais sûr que quelqu'un pensera à moi comme je pense à lui...«³⁸³

Maupassant scheint erblich belastet gewesen zu sein im Hinblick auf seine spätere Geisteskrankheit. Dazu kam eine hektische Lebensgier, von der man nicht weiß, ob sie die früh einsetzende Krankheit bewirkte oder ob sie deren Folge war. Er hat die Frauen geliebt, ziemlich wahllos; früh wurde er syphilitisch angesteckt. Das schlimmste war, daß er von der Unabwendbarkeit der Paralyse wußte und daß er Tag für Tag in der Angst vor ihr lebte. Umso gieriger wurden sein Lebensdurst und seine Arbeitswut, inmitten eines Lebens, an dem er doch nur Leere, Sinnlosigkeit und Dummheit zu sehen vermochte. Sein Werk wird zu einer Abrechnung mit dem Leben, wie bei Flaubert. Nach einem furchtbaren Anfall schreibt er an den befreundeten Arzt Cazalis: »JE SUIS ABSOLUMENT PERDU. [...] C'EST LA MORT IMMINENTE ET JE SUIS FOU. Ma tête bat la campagne. ADIEU, AMI, VOUS NE ME REVERREZ PAS...«³⁸⁴ Sein Selbstmordversuch -1892-mißglückt. Kurz darauf wird das Verhängnis endgültig. Der Tod aber erlöst ihn erst eineinhalb Jahre später, die er in völliger Umnachtung im Irrenhaus verbringt.

Maupassants Pessimismus war noch tiefer, hoffnungsloser, verzweifelter als derjenige Flauberts. Die Askese der Kunst gereichte ihm nicht mehr zum Trost, sondern wurde selbst zum Moment eines erbärmlichen Daseins:

Je passe les deux tiers de mon temps à m'ennuyer profondément. J'occupe le troisième tiers à écrire des lignes que je vends le plus cher possible en me désolant de faire ce métier abominable. – Tout se divise en ennui, farce et misère.³⁸⁵

³⁸² Maupassant, Brief an Gustave Flaubert vom 26. Dezember 1878, in: *Chroniques, études, correspondance de Guy de Maupassant*, recueillies, préfacées et annotées par René Dumesnil, Paris 1940, S. 257-258.

³⁸³ Zitiert nach: René Dumesnil, *Le Réalisme et le Naturalisme*, Paris 1955, S. 343.

³⁸⁴ Maupassant, »Au docteur Henry Cazalis«, in: *Chroniques, études, correspondance de Guy de Maupassant*, S. 419.

³⁸⁵ Maupassant, »A Madame Bashkirtseff«, ebda., S. 312, 320.

Wir sind in der Nähe des zweiten großen »mal du siècle« nach der Romantik, in der Nähe des »fin de siècle«. Maupassant glaubte nicht einmal mehr an die Religion der Kunst, wie sein großer Meister in Croisset. Der Pessimismus Maupassants aber wird zum tiefsten Mitleid mit den Menschen, gezähmt verborgen hinter der Nüchternheit, der scheinbaren Kälte, der *impassibilité*, die er von Flaubert übernimmt. Er selber schrieb dazu: »mes yeux disent à mon cœur: Cache-toi, vieux, tu es grotesque«.³⁸⁶

Es fehlt uns Zeit, um das novellistische Werk Maupassants so zu würdigen, wie dieses es verdiente. Wir wollen aber noch einen Blick auf einen seiner Romane werfen: auf den wohl bekanntesten und vielleicht auch besten: *Bel-Ami*.

»Bel-Ami«

Der Titelheld ist Georges Duroy, Bauernsohn, ehemaliger Unteroffizier, der, völlig abgebrannt, nach einem Job sucht, seinen alten Freund Forestier trifft, von ihm nach Hause eingeladen wird und zu diesem Zweck auch noch einen Frack geliehen bekommt. Ein Frack erzeugt Selbstvertrauen, zumal wenn er tadellos sitzt und wenn der Träger ein hübscher Junge ist, den ein hinreißender, rotblond sich kräuselnder Schnurrbart ziert. Die Frauen werden ihm zufallen wie reife Früchte. Der Freund, Forestier, ist politischer Redakteur an der Zeitung »*Vie française*«; er vermittelt auch Georges Duroy eine Stelle als Journalist an diesem Blatt. Duroy kann zwar nicht schreiben, er hat keine Ahnung, aber er läßt seinen ersten Artikel von Forestiers Frau abfassen, die auch ihren eigenen Mann lanciert. Aber Duroy wird ein bekannter Reporter, weil sein Selbstvertrauen durch mangelnde schriftstellerische Begabung nicht erschüttert werden kann, zumal er bald der Liebling aller Damen, in Kreisen der Politik, des Theaters und der besseren Kurtisanen ist. Die Damen nennen ihn »Bel-Ami« und seufzen tief, wenn sie seiner ansichtig werden. Mme Forestier vermittelt ihm eine einträgliche Geliebte, Mme Morelle, die den mittellosen Jüngling erst einmal mit einer Wohnung – für die Zusammenkünfte – und mit Geld versorgt. Aber Bel-Ami ist nicht gewillt, länger als nötig von einer Geliebten ausgehalten zu sein. Da sein Freund Forestier ihn geärgert hat, indem er ihn in der Redaktion als Untergebenen behandelt, beschließt er, dessen Frau zu verführen. Aber dieses erste und einzige Mal versagt die Macht des sonst so unwiderstehlichen Schnurrbarts und der nonchalanten Frechheit. Mme Forestier organisiert ihr Leben nach kalten rechnerischen Prinzipien, und sie ist viel zu klug, ihre lukrative Liebschaft mit dem Grafen Vaudrec aufs Spiel zu setzen. Sie ist sich jedoch klar darüber, daß mit Bel-Ami durchaus etwas anzufangen ist und setzt ihn auf die Frau des Chefs an, des Zeitungsbesitzers Walter: Mme Walter, eine schon ziemlich reife Schönheit, ist sehr sittenstreng, aber sie kann sich der Faszination des Schnurrbarts nicht lange entziehen. Bel-Ami wird regelmäßiger Gast im Hause des Chefs, und bald ist er Leiter des Lokalteils der Zeitung. Sein Ruhm erhält noch

³⁸⁶ Maupassant, »A Madame X«, ebda., S. 384.

eine heroische Würze, als er sich einem Pistolenduell stellen muß, das er, schlotternd vor Angst zwar, aber unverseht übersteht.

Inzwischen erkrankt Forestier und stirbt. Am Grab des Freundes macht Bel-Ami der schwergeprüften Witwe einen Heiratsantrag, den diese – mit einiger Verzögerung, die weniger schicklichen Gefühlen als diplomatischen Erwägungen entspringt – auch annimmt. Bel-Ami ist nun in allem der Erbe seines Freundes. Um der neuen Lebensperiode mehr Glanz zu verleihen, versieht er – auf Veranlassung seiner soeben Angetrauten – seinen Namen mit einem Adelspartikel: aus Georges Duroy aus Canteleu wird Monsieur Du Roy de Cantel.

In der Witwe seines Freundes hat er freilich bis auf weiteres seinen Meister gefunden. Sie »macht« ihn; sie schreibt seine Artikel, leitet geschickt die Pressefehden, versammelt in ihrem Salon die Politiker und Financiers und spannt die Fäden über ihren Geliebten, den Grafen Vaudrec, den sie natürlich behält, solange er sich bewährt. Einen Deputierten der Kammer fördert sie planmäßig: er soll beim nächsten Regierungswechsel das Außenministerium bekommen. Das gelingt auch; ihr Salon wird nun praktisch zum Ort der Kabinettsitzungen. Bel-Ami ist inzwischen die verzweifelte Liebe der Mme Walter satt geworden. Als der Graf Vaudrec stirbt und seiner Geliebten ein Vermögen hinterläßt, ist auch Bel-Ami ein reicher Mann, aber nun zeigt sich, daß Monsieur Walter, der Zeitungsdirektor, an marokkanischen Staatsanleihen ein Millionenvermögen erworben hat, um das es eigentlich doch recht schade wäre. Bel-Ami macht sich also an die Tochter seiner Geliebten heran, Suzanne Walter. Aber Millionen wollen ja richtig geheiratet sein, also muß er seine eigene Frau jetzt loswerden. Das ist so schwierig nicht. An dem Tag noch, da Bel-Ami von dem von seiner Frau gemachten neuen Außenminister das Kreuz der Ehrenlegion an die Brust geheftet bekommt, überrascht er denselben Minister in flagranti mit seiner Frau. Er schreibt einen Artikel, durch welchen der Minister gestürzt wird, und läßt sich von seiner Frau scheiden. Wie aber jetzt der bis zum Wahnsinn liebenden und eifersüchtigen Mme Walter die millionenschwere Tochter Suzanne abringen? Bel-Ami entführt Suzanne kurzerhand und zwingt deren Eltern, ihm die Hand ihrer Tochter zu geben. Bel-Ami hat den vorläufigen Gipfel seiner Karriere erreicht: er ist immens reich, wird Chefredakteur der inzwischen zur wichtigsten Zeitung avancierten »*Vie française*«. Und die Hochzeit mit Suzanne wird zum großen gesellschaftlichen Ereignis. Kein geringerer als ein Bischof segnet das traute Glück.

Das ist fürwahr eine höchst erbauliche Geschichte. Der Erfolg des Romans war ungeheuer. Er erschien im Mai 1885 und war drei Monate später bei der 37. Auflage angekommen. Die Gesellschaft des »fin de siècle« amüsierte sich köstlich an diesem Präzisionsschauspiel ihrer eigenen Korruption. Maupassant hat seinen Helden keineswegs so schwarz in schwarz gemalt, wie es aus unserem Resümee scheinen mag. Der Bursche ist mit einer Frechheit, Eleganz und mit einem männlichen Sex-Appeal ausgestattet, der es immerhin verstehen läßt, daß die Frauen sich um ihn reißen. Bel-Ami ist der Inbegriff jener charmanten Substanzlosigkeit, auf welche manche Frauen fliegen. Das ist sein Kapital, das er sehr bald und mit traumhaft sicherem Instinkt in echte Papiere umsetzt. Der Erfolg dieses Schürzenjägers festigt in ihm eine Menschenverachtung, die seine naiv-skrupellose Veranlagung zu einem Machtstreben steigert, das über Leichen geht. Bel-Ami, mit dem

Nimbus der Unwiderstehlichkeit versehen, mausert sich zum Baron und Zeitungskönig. Er ist der ganz und gar unheroisch gewordene Nachfahre des Balzac'schen Eugène de Rastignac, ein gerissener Schaumschläger, für den jedes der Herzen, die sich für ihn entzünden, zu einer Stufe auf der Treppe zum Erfolg wird. Bel-Ami paßt sich ganz und gar dem Gesetz der Gesellschaft an. Den Rest von Gewissen – an das man kaum mehr glaubt – beruhigt er damit, daß er zweimal größere Geldsummen an seine armen Eltern schickt. Moral ist ihm nur dann nicht gleichgültig, wenn sie sich ausnutzen läßt. Er ist kein Scheusal, denn er ist nicht eigentlich unmoralisch, sondern zutiefst amoralisch. Unmoralisch ist die korrupte, heuchlerische Gesellschaft, die ihn groß werden läßt. Eine Art von Respekt hat Bel-Ami nur vor seinesgleichen. In einer großen Kurtisane begrüßt er die ebenbürtige Schwester im Geist und im Leib, denn sie ist hochgekommen wie er – »sur les draps«, wie es heißt. Bel-Amis totaler, rücksichtsloser, instinkthafter Egoismus nährt sich an der Verachtung für eine Welt, die es nicht anders verdient.

Ich habe vorhin an Balzac erinnert. Dieser Hinweis liegt auch noch bei einem anderen Aspekt von Maupassants Roman nahe: bei der Verknüpfung von persönlicher Karriere und öffentlichem Geschehen. Genau parallel zur Erfolgslaufbahn Bel-Amis verläuft die Entwicklung der Zeitung »Vie française« von einer Gazette unter anderen zum einflußreichsten Blatt der Hauptstadt, zum Organ der Ministerien und der Finanzleute, zum Regierungsmacher. Die Interessengemeinschaft von Zeitungsinhabern, politischen Managern und Finanzleuten erhebt die »Vie française« zum halboffiziösen Regierungsblatt, das seinen würdigen Chefredakteur in Bel-Ami erhält. Die krasse Diskrepanz zwischen menschlicher Qualität und Erfolg legt den gepflegten Mythos der Würdenträger von Staat und Traditionen bloß. Das öffentliche Leben wird dirigiert von Hochstaplern und ehrgeizigen Frauen. Die höchsten Staatsbeamten sind Marionetten in den Händen von machthungrigen Cliquen. Es ist das Bild einer zerfallenden, in den Wurzeln angefressenen Gesellschaft, das Maupassant hier zeichnet. Man hat *Bel-Ami*, nicht zu Unrecht, gelegentlich mit Emile Zolas Kurtisanen-Roman *Nana* verglichen und den Helden als Gegenstück zu Nana bezeichnet. Und in der Tat: der Bauernsohn Georges Du Roy vollzieht auf seine Weise die Rache seines Standes an der Gesellschaft, indem er sich diese unterwirft, so wie die Superdirne Nana, das Mädchen aus der Gosse, gleichsam das Volk an den Reichen rächt, indem sie jene letzteren planmäßig ruiniert und zum Selbstmord treibt. Nana muß freilich, anders als Bel-Ami, selber zugrundegehen, weil sie nach Zolas Willen die Fäulnis des absterbenden zweiten Kaiserreichs symbolisiert.

Der Realismus Maupassants: »Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai«

Maupassant hat, wie jeder große Schriftsteller, sehr wohl gewußt, was er tat; und dies umso mehr, als die hitzige Auseinandersetzung um den Realismus und den Naturalismus ihn zum gründlichen Durchdenken der eigenen Position zwang. Maupassants theoretische Auslassungen sind wichtig für sein Werk und unentbehrlich für die Klärung der Frage, was Realismus ist.

Erste Voraussetzung einer dichterischen Erfassung der Wirklichkeit und ihres Reichtums ist für Maupassant die entschlossene Abkehr von der traditionellen Norm, vom Modell. Als Demonstrationsobjekt wählt er die bildende Kunst. Er kritisiert die immer gleichen Skulpturen dieser Kunst:

... le public passe devant tous ces marbres qui ont la même tête, les mêmes membres de la même longueur mathématique, le même geste superbe et gracieux, et il murmure, plein d'orgueil: »C'est rudement beau, un homme!«³⁸⁷

Die häßlich und gemein gewordene Welt hat aber keinen legitimen Anspruch mehr darauf, sich im Idealbild appollinischer Schönheit und Harmonie zu spiegeln. Maupassant fährt fort:

... regarde-toi donc, imbécile, regarde ta femme, ta fille, ton fils, ton père, ta mère, ton voisin! Y en a-t-il un de vous qui ait des jambes et des bras comme ceux-ci? Regarde les gens de la rue [...]; rappelle-toi même les belles filles que tu as pu connaître, les plus belles, les plus vantées, est-ce qu'elles ressemblaient aux Vénus?³⁸⁸

Und was für die bildende Kunst Gebot der Stunde ist, ist es nicht minder für die Dichtung:

L'homme [...] qui rechante éternellement la rosée, les fleurs, la jeune fille morte, le clair de lune etc. [...] n'est pas un poète [...] Il faut briser les chaînes de la tradition, casser les moules de l'imitation, répandre les fioles étiquetées d'elixir poétique, et oser, innover, trouver, créer [...] cherchez, poètes, ouvrez la terre; [les pierres fines] sont dedans; remuez les fanges si vous les croyez dessous; fouillez partout dans les profondeurs, car toutes les surfaces ont été retournées.³⁸⁹

Die Wahrheit unter dem nach oben gekehrten Schmutz ist nur noch zu finden in der endgültigen Abkehr von jeder Imitation, und das heißt in der radikalen Zuwendung zur gegenwärtigen Wirklichkeit. Der Bruch mit der Imitationstheorie, den die Romantik vollzogen hatte, muß radikal neu erfolgen, weil inzwischen die Romantik zum zweiten Modell neben dem Klassizismus geworden ist:

Surtout, surtout n'imitiez pas, ne vous rappelez rien de ce que vous avez lu; oubliez tout, et... pour devenir bien personnel, *n'admirez personne*...³⁹⁰

Sarkastisch charakterisiert Maupassant den rosaroten zeitgenössischen Gebrauchsroman für rührungsbereite Gemüter, das literarische Seelenbräu um das arme junge Mädchen, das von einem reichen und genialen Ingenieur geheiratet wird, die Vettern und Kusinen, die sich lieben und heiraten, die unerwarteten Erbschaften, die dramatischen Abenteuer in alten bretonischen Schloßparks, die oblige Turm-, Jagd-, Duell- und die rührende Großmutterzene. Dann weiter, höhnisch:

³⁸⁷ Zitiert nach: A. Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, S. 62.

³⁸⁸ Zitiert nach: André Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, S. 62.

³⁸⁹ Ebd.

³⁹⁰ Ebd., S. 64.

Mais où triomphe le romancier mondain, c'est quand il touche au vice. Oh! le vice aimable, ganté, parfumé, comme il faut! Comme les femmes l'aiment, ce grand seigneur criminel, blasé, sceptique et charmant! [...] Quel monde d'élite, dont toutes les pensées semblent des poésies [...]. Tarte à la crème! [...] littérature, »sirop« à l'usage des *dames* [...]³⁹¹

Seine eigene Romantheorie hat Maupassant in einem Essay dargestellt, den er unter dem Titel *Le Roman* seinem Roman *Pierre et Jean* als Vorwort beigab.³⁹² Wenn der Romanschriftsteller von gestern die Krisen des Lebens, die Ausnahmezustände der Seele und des Herzens auswählte und erzählte, so beschreibt nach Maupassant der neue Roman die Geschichte des Herzens und des Geistes »à l'état normal«³⁹³. An die Stelle einer falsch gewordenen Hierarchie von exzeptionellen Erlebnissen und heroischen Gefühlen sollen die Konflikte des Normaldaseins gestaltet werden. Die angestrebte Wirkung ist die »émotion de la simple réalité«³⁹⁴, und die künstlerische Absicht des Autors ist die »révélation de ce qu'est véritablement l'homme contemporain devant ses yeux«³⁹⁵. Der Romancier soll darstellen,

[...] comment on s'aime, comment on se hait, comment on se combat dans tous les milieux sociaux, comment luttent les intérêts bourgeois, les intérêts d'argent, les intérêts de famille, les intérêts politiques.³⁹⁶

Es wird also nicht mehr ein keimfreier Bereich von der Lebenswirklichkeit abstrahiert, sondern der Charakter und seine Kollisionen in ihr konkretes Leben hineingestellt. Wer nun erwartet, Maupassant verlange ein naturalistisches Abziehbild der Wirklichkeit, um deren Wahrheit exakt zu reproduzieren, sieht sich freilich enttäuscht. Maupassant hat vielmehr eine Formel gefunden, die den echten Realismus definiert, genauer: er hat sie wiedergefunden. Sie stammt von Diderot, und auch Flaubert hat sie wieder aufgegriffen. In seinem Nachwort zu der Erzählung *Les deux amis de Bourbonne* hatte Diderot die Auffassung vertreten, der »conteur historique« – so nennt er den realistischen Erzähler – habe gleichzeitig »historien et poète, véridique et menteur« zu sein, und die »vérité rigoureuse« komme nur vermittels einer vollständigen »illusion« dichterisch zum Vorschein.³⁹⁷ Flaubert setzt in seiner Korrespondenz die »illusion« und die »vraie vérité« gleich³⁹⁸ und formuliert: »La première qualité de l'Art et son but est *l'illusion*«.³⁹⁹ Und in deutlicher Wendung gegen die puren Naturalisten schreibt er: »Il ne s'agit pas seulement de

³⁹¹ Ebd., S. 76.

³⁹² Maupassant, »Le roman«, in: id., *Romans*, S. 829-842.

³⁹³ Ebd., S. 834.

³⁹⁴ Ebd.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Ebd., S. 833.

³⁹⁷ Denis Diderot, *Œuvres* (hrsg. André Billy), Paris 1951 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 757.

³⁹⁸ Flaubert, *Correspondance*, Bd. 2, S. 51 (Brief an Louise Colet von 1847).

³⁹⁹ Ebd., Bd. 3, S. 344 (Brief an Louise Colet vom 16. September 1853).

voir, il faut arranger et fondre ce que l'on a vu. La Réalité, selon moi, ne doit être qu'un *tremplin*.«⁴⁰⁰ Ohne »illusion« kein künstlerischer Realismus!

Was gemeint ist, wird bei Maupassant noch deutlicher: Um »wahr« zu sein, muß der Autor oft die faktische Wahrheit zugunsten der »Wahrscheinlichkeit« unterdrücken, »*Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable*.«⁴⁰¹ Nach diesem Zitat aus Boileaus *Art poétique* fährt Maupassant fort:

Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même.⁴⁰²

Die Kunst ist also »wirklicher« als die »Realität«.

Um dieses »vollständigere« Bild der Wirklichkeit, vollständiger als diese sich selbst darbieten kann, zu entwerfen, muß der Schriftsteller auswählen, muß alles Flüchtige und alles rein Zufällige beiseite lassen zugunsten der »détails caractéristiques utiles à son sujet«⁴⁰³. Die Kunst wählt aus, ordnet, unterdrückt, hebt hervor; sie besteht darin,

[...] à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les événements essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, suivant leur importance, pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu'on veut montrer.

Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai[...].

J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes.«⁴⁰⁴

Kein Wunder, daß Maupassant an Balzac die »geniale Intuition« rühmt, die ihn eine vollständige menschliche Gesellschaft erschaffen ließ, die Kraft der Illusion:

[...] les personnages de Balzac, qui n'existaient pas avant lui parurent sortir de ses livres pour entrer dans la vie, tant il avait donné complète l'illusion des êtres, des passions et des événements.⁴⁰⁵

Wir müssen uns Maupassants Bestimmung dessen, was seiner Ansicht nach Realismus ist, genau ansehen. Der paradoxe Satz, daß sich die wirklichen Realisten eher »Illusionisten« nennen müßten, enthält keinen Widerspruch, denn die »illusion« ist nicht der Gegensatz zur Wirklichkeit, sondern ihr vollendeter und vollständigster Widerschein, wie ihn eben nur die künstlerische Fiktion in der ihr eigenen Kristallisation erzeugen kann – »illusion complète du vrai«, das bedeutet »faire vrai«.⁴⁰⁶

⁴⁰⁰ Ebd., Bd. 7, S. 359 (Brief an Turgenev vom 8. November 1877).

⁴⁰¹ Maupassant, »Le roman«, in: id., *Romans*, S. 834.

⁴⁰² Ebd.

⁴⁰³ Ebd., S. 835.

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ Zitiert nach: A. Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, S. 101.

⁴⁰⁶ Maupassant, »Le roman«, in: id., *Romans*, S. 835.

Die »Illusion«, die Maupassant meint, ist weder die »illusion du beau qui est une convention humaine«, noch die »illusion du laid qui est une opinion changeante«, sondern vielmehr die »illusion du vrai jamais immuable«.⁴⁰⁷ Und die großen Künstler sind diejenigen, die der Menschheit ihre besondere »illusion« des Wahren darbieten. Diese »illusion particulière«⁴⁰⁸ ist folgerichtig das ganz persönliche Bild der Wirklichkeit, das der Autor hat und das er in seinem Buch reproduziert: »C'est cette vision personnelle du monde qu'il cherche à nous communiquer en la reproduisant dans un livre.«⁴⁰⁹ Hier taucht sofort das Problem auf: inwieweit kann das persönliche Bild der Wirklichkeit Anspruch darauf erheben, wahr, das heißt objektiv zu sein und nicht rein subjektiv und damit von vorneherein relativ und unverbindlich? Wir stellen die doppelte Frage:

1. Wie kann die »illusion particulière«, die »vision personnelle du monde«, Anspruch darauf erheben, eine »illusion complète du vrai« zu sein?
2. Welches sind überhaupt die Gründe für diese neue Konzeption?

Eine Antwort auf die erste Frage geben die konkreten Hinweise Maupassants, wie ein Autor verfahren soll. Sie liegen durchaus in der Linie seines Meisters Flaubert: Verzicht auf Kommentare, Verzicht auf psychologische Erklärungen. Die Figuren sollen in Gestus und Habitus, im Handeln und im Reagieren sich selbst offenbaren. Das ist nicht nur viel wahrscheinlicher, weil ja die Menschen im Leben ihre inneren Beweggründe auch nicht explizieren, sondern es ist auch, wie Maupassant ausführt, insofern konsequent, weil wir nie ganz in das Innere der anderen Menschen eindringen, sie nie ganz durchschauen können. Der Schriftsteller soll also das Verhalten seiner Personen so gestalten, daß jede zum »reflet de sa nature intime, de toutes ses pensées, de toutes ses volontés ou de toutes ses hésitations«⁴¹⁰ wird.

Weil nun – so erklärt Maupassant weiter – auch der Autor seine »vision du monde« nur insofern an den von ihm gestalteten Personen und ihren Schicksalen darstellen kann, als er sich in sie hineinversetzen kann – indem er sagt, an ihrer Stelle würde ich so und so handeln –, so muß er, um sie objektiv, als für sich seiende und handelnde Personen erscheinen zu lassen, sein Ich mit allen Mitteln wieder herausnehmen bzw. verbergen. Nur so kann die »vision personnelle du monde« zu einer »image exacte de la vie« werden.

Gerade weil die Wirklichkeit in ihrer extensiven Totalität nicht reproduziert werden kann, bedarf es zur Wiedergabe ihres Wesens einer Auswahl – »un choix s'impose donc«⁴¹¹: eine Auswahl, die das Zufällige und das Belanglose beiseite läßt und sich in der Fiktion, in der Fabel, in der erfundenen Geschichte kondensiert. Maupassant gibt ein Beispiel: Die Zahl der Menschen, die täglich durch einen Unglücksfall ums Leben kommen, ist beträchtlich. Darf der realistische Autor nur deshalb einer seiner Hauptpersonen – um wirklichkeitsgetreu zu sein – einen schweren Ziegelstein auf den Kopf fallen oder sie unter die Räder eines Wagens geraten lassen?⁴¹² Sol-

⁴⁰⁷ Ebd., S. 836.

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 833.

⁴¹⁰ Ebd., S. 837.

⁴¹¹ Ebd., S. 835.

⁴¹² Ebd.

che »Zufälle« – die doch an sich durchaus lebensecht sind – dürfen – so lautet die Forderung Maupassants – höchstens dann im Roman auftreten, wenn sie die von der Gesamtkomposition bewirkte Notwendigkeit der Fabel fortführen, wenn sie zum für die Handlung essentiellen Element werden, wenn sie die »sensation profonde de la vérité spéciale qu'on veut montrer«⁴¹³ erzeugen, das heißt, wenn sie dem Leser als Momente einer inneren Notwendigkeit erscheinen. Auch dieser Fall findet sich in seinem Werk. Ich habe davon in meinem Buch über den literarischen Zufall gehandelt⁴¹⁴.

Die wichtigkeitsgemäße Auswahl der Elemente und der Details verbürgt die »illusion complète du vrai«. Das ist ganz im Sinne Diderots, der von der auf solche Weise produzierten »illusion« verlangt hatte, daß der Leser ausrufen müsse: »so und nicht anders muß es gewesen sein«⁴¹⁵. Dem Leser muß der fiktive Charakter der Fiktion verborgen bleiben, und das heißt, der Plan des Autors darf nirgends als solcher spürbar sein, das Geschehen soll ganz für sich selbst als abgeschlossene Wahrheit stehen und ihren fiktiven, ihren Erfindungscharakter selbst vertilgen. Der Autor

devra donc composer son œuvre d'une manière si adroite, si dissimulée, et d'apparence si simple, qu'il soit impossible d'en apercevoir et d'en indiquer le plan, de découvrir ses intentions.⁴¹⁶

Mit anderen Worten: Die Fiktion soll so vollständig sein, daß sie sich selbst zum Verschwinden bringt und als Wirklichkeit darstellt. Das ist die »illusion complète du vrai«. Wenn der Romancier jetzt die menschlichen Empfindungen und Reaktionen im »Normalzustand« – »à l'état normal« – schildern will, so schließt das nicht aus, daß dieser normale Mensch seine Wahrheit an außergewöhnlichen Fällen erweist; es ist vielmehr das Gegenteil der Fall. Die Wahrheit der Normalität offenbart sich an der Ausnahmesituation, vor welche die Fabel ihre Helden stellt; es ist das Wesen der künstlerischen »Illusion«, der Wahrheit die »Gelegenheit« zu bieten, sich zu manifestieren, ihr zur Relevanz zu verhelfen. Hier liegt der entscheidende Einwand gegen den Naturalismus, der die Menschen und die Dinge in der Einebnung der bloßen Oberfläche reproduziert.

Maupassant verweist in diesem Zusammenhang noch auf eine weitere Erscheinung der zeitgenössischen Erzählkunst, die uns zur Beantwortung unserer zweiten Frage führt. Er hebt hervor, daß neuere Romanciers weniger Wert auf besonders wirksame Anfänge und ergreifende Katastrophen legen, sondern auf ein »groupe-ment adroit de petits faits constants d'où se dégagera le sens définitif de l'œuvre.«⁴¹⁷ Diese »geschickte Gruppierung von kleinen, konstanten Fakten, aus denen sich der tiefere Sinn des Werks herauslösen wird«, befreit – wie Maupassant weiter ausführt – von allem unnützen Beiwerk, wird vom Leser kaum wahrge-

⁴¹³ Ebd.

⁴¹⁴ Erich Köhler, *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, München 1973.

⁴¹⁵ Diderot, *Œuvres*, S. 757.

⁴¹⁶ Maupassant, »Le roman«, in: id., *Romans*, S. 833.

⁴¹⁷ Ebd.

nommen, und trotzdem sind es diese konstanten Fakten, die dem Buch seine »portée«, seine »valeur d'ensemble« geben. Ihre Funktion ist also – in Bezug auf den Leser – eher suggestiver Natur; im Hinblick auf das Romangeschehen selbst, die Komposition, den Sinn des Ganzen, haben sie konstitutiven Charakter. Maupassant begreift, daß die zeitgenössischen Kritiker diese »so feinen, so geheimen, fast unsichtbaren Fäden« nicht entdecken. Diese »fils si minces, si secrets, presque invisibles« werden nach Maupassant von neueren Romanciers verwendet »à la place de la ficelle unique qui avait nom: l'Intrigue.«⁴¹⁸ Das ist eine eminent wichtige Feststellung: an die Stelle der »intrigue«, das heißt des einlinigen Geschehnisablaufs, der »ficelle unique«, der zielgerichteten Handlung, des einzigen Fadens, tritt als neue, ausschlaggebende Kompositionsschicht eine minutiöse Gruppierung von aufeinander abgestimmten Motiven, deren gegenseitige Beziehungen ein Netz von feinen Fäden darstellen, aus denen der Sinn des Ganzen, das Thema in seinem Wahrheitsanspruch gesponnen wird. Es ist unmöglich, hier nicht an Flaubert zu denken. Ich erinnere an die Elemente, die wir an *Madame Bovary* hervorgehoben haben: die Motive des Spiegels, des Blinden, des eleganten Vicomte. An allen dreien kristallisieren sich entscheidende Züge im Charakter und im Schicksal der Heldin selbst: sie konstituieren das Thema des Romans grundlegend mit. Die Intrige, die Handlung, erscheint demgegenüber schon fast wie eine Funktion der auf solche Weise gestalteten Momente des Wesens. Ich erinnere an die *Éducation sentimentale*, in welcher von einer autonomen Handlung des Helden nicht mehr die Rede sein kann, wo das Geschehen zum reinen Geschehen geworden ist, bewirkt allein noch von den im Ablauf der Zeit inkorporierten äußeren Ereignissen, die sich im Helden nur noch als Rhythmus von Hoffnung und Enttäuschung niederschlagen. Das Wesen der Fabel hat sich grundlegend geändert. Maupassants Bemerkung trifft einen sehr bedeutsamen Wandel der modernen Literatur: Der Rückzug des Autors aus seinem Werk, der neue Vorrang des Geschehens anstelle des autonomen Handelns, die Hinwendung zur banalen Wirklichkeit, der Verzicht auf eine alles begründende Psychologie – das alles entspricht der Rangminderung der Fabel, der »Intrige«, der zielstrebigsten Handlung. Das ist auch der Beginn des modernen Verzichts auf Allwissenheit in der Erzählliteratur. Der Autor wagt nicht mehr zu behaupten, so und so sei es und müsse es sein. Das Leben bietet sich als ein undurchschaubares dar. Die Literatur des 20. Jahrhunderts erhebt den Zweifel zum Kompositionsprinzip. Die Wendung in dieser Richtung aber vollzieht schon der Roman Flauberts und seiner Schule. In der Welt der vollendeten Heuchelei, der Flaubert und Maupassant sich gegenüber sehen, ist selbst die nächste Zukunft der fiktiven Romanfiguren ungewiß, soll sie nicht die Undurchschaubarkeit der Wirklichkeit Lügen strafen. So wie es keinen echten Helden mehr geben wird, so wird es auch keine echte Handlung mehr geben, deren Träger nur jener Held sein könnte. Die moderne Wirklichkeit gestattet dem Romanautor die Prosa der Allwissenheit nur noch auf Kosten der literarischen Qualität. Die schriftstellerische Praxis der Realisten um Flaubert ist die erste Konsequenz aus dieser Entdeckung. Das war möglich, weil ein Flaubert und ein Maupassant –

⁴¹⁸ Ebd., S. 834.

nicht anders als Balzac, aber in einer bereits veränderten geschichtlichen Wirklichkeit – in unbeirrbarer und unbestechlicher Ehrlichkeit der Kunst die Aufgabe einer »révélation de ce qu'est véritablement l'homme contemporain«⁴¹⁹ zugewiesen haben – wie Maupassant es formuliert.

⁴¹⁹ Ebd.

Emile Zola und der Naturalismus

Wir haben gesehen, wie Maupassant den Realismus begreift: als die Kunstform, welche die »illusion complète du vrai« erzeugt. Es erhebt sich nun die Frage, in welchem Verhältnis dazu der Naturalismus steht. Über dieses Problem soll uns die Betrachtung des Werks von Emile Zola Aufschluß geben.

Leben und Werk Zolas

Zola wurde zwar in Paris geboren, am 2. April 1840; seiner Abstammung nach ist er jedoch halb Italiener, halb Südfranzose. Sein Vater war ein Venezianer, der Offizier und Ingenieur in der österreichischen Armee gewesen war, bevor er nach Frankreich übersiedelte und eine Provenzalin heiratete. Emile Zola verbrachte seine Jugend in Aix-en-Provence; im dortigen Gymnasium verband ihn eine enge Freundschaft mit Paul Cézanne, die das ganze Leben hindurch anhalten sollte. Nach dem Tod des Vaters zog die Mutter nach Paris. Die Familie war verarmt. Zola fiel durchs Abitur. Mit dem Studium war es aus. Er nährte sich durch Gelegenheitsarbeiten, lebte in einer tristen Dachkammer, wurde schließlich Packer im Verlag Hachette, lernte dort Taine, Sainte-Beuve, Michelet kennen, wurde journalistisch tätig und verfertigte schlechte Verse, die er auf den Rat wohlmeinender Freunde zugunsten der Prosa wieder aufgab.

1864 veröffentlicht er sein erstes Buch, eine Reihe von Erzählungen aus der Provence: *Contes à Ninon*. Ein Jahr später erscheint ein Roman: *La confession de Claude*, ein Buch, das ihm die erste Verfolgung durch die napoleonischen Behörden zuzieht. Die Polizei nimmt bei Hachette eine Haussuchung vor. Zola muß seine Stellung in der Verlagsbuchhandlung aufgeben. Er lebt nun mehr schlecht als recht von seiner Feder, von Kunst- und Literaturkritiken. Er erhebt öffentlich Einspruch gegen das Verbot von Manets berühmtem Gemälde über die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko, verkündet den Ruhm Manets als des Meisters der Zukunft und wird gezwungen, seine kunstkritische Tätigkeit einzustellen. Sein letzter Artikel schließt mit einem Bekenntnis, dem er stets die Treue halten wird: »Je serai toujours du parti des vaincus«.⁴²⁰ Seine materielle Existenz ist in diesen Jahren erbärmlich. Da er von dem bißchen journalistischer Literaturkritik nicht leben kann, schreibt er einen Roman in der Art von Mussets *Confession d'un enfant du siècle* und einen zweiten, in Analogie zu Eugène Sues *Mystères de Paris* mit dem Titel: *Les Mystères de Marseille*. Zola produziert dabei acht Seiten pro Stunde. Der Roman ist auch danach. Morgens aber arbeitet er – energisch und sorgfältig – an einem anderen Buch: *Thérèse Raquin*. Dieser Roman erscheint zuerst in Fortsetzungen in der Zeitschrift *L'Artiste*. Die härtesten Brocken mußten dabei ausgelassen werden, weil sie das zarte Gemüt der vornehmsten Abonnentin der Zeitschrift

⁴²⁰ Emile Zola, *Mes haines*, in: Zola, *Œuvres complètes*, Bd. 40, Paris 1928, S. 240-241.

beleidigt hätten, der Kaiserin Eugénie. Der Roman wurde zu einem Ärgernis, weil er die Theorien Hippolyte Taines rücksichtslos in eine grausame Romanfabel übersetzte. Das Motto, das Zola dem Roman voranstellte, ist ein Ausspruch Taines: »Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre.«⁴²¹ Die Titelheldin, uneheliche Tochter eines Kolonialoffiziers und einer Araberin, wird mit einem schwächlichen Mann verheiratet. In der jungen triebhaften Frau reifen Mordgedanken, als sie ein Verhältnis mit einem vitalen Mann anknüpft, der alle ihre Bedürfnisse zu befriedigen scheint. Bei einer gemeinsamen Bootsfahrt ertränkt der Liebhaber den Ehemann im Beisein der Frau. Es wird kein Kriminalroman daraus. Aber der Ermordete steht von nun an zwischen ihnen, ist unheimlich anwesend bis in die intimste Berührung des triebbesessenen Paares hinein. Das Leben der beiden wird zu einem einzigen Grauen, jedes Wort erhält einen Doppelsinn. Diese Hölle wird allmählich ganz und gar unerträglich. Jeder versucht verzweifelt, den anderen zu ermorden, um die Last endlich loszuwerden. Als dies nicht gelingen will, nehmen sie gemeinsam Gift.

Diese Geschichte ist mit so furchtbarer Eindringlichkeit, Genauigkeit und Realistik geschrieben, daß es dem Leser noch heute kalt über den Rücken läuft. Die Gestalten dieses Romans sind ausschließlich triebbestimmt, ihre Charaktere krankhaft, pathologisch, ohne jede Beschönigung. Auch die Genese des Gewissens nach dem Mord erscheint nicht als ein seelischer, sondern als ein rein physiologischer Vorgang. Das war Absicht. Im Vorwort schreibt Zola:

Dans *Thérèse Raquin*, j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. Là est le livre entier. J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair. Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus.⁴²²

Also der Mensch als rein animalisches Wesen, »brute humaine«, als »bête humaine« – wie ein späterer Romantitel lauten wird! Man kann sich denken, daß *Thérèse Raquin* Aufsehen erregte. Wie konnte der Autor es wagen, den Finger in so ungefeiner Weise auf eine Krankheitsstelle der menschlichen Gesellschaft zu legen, in so degoutanter Weise, bar jeder erbaulichen Zutat!

Aber Zola ließ sich nicht beirren. Wie für seinen Meister Taine war für ihn der Mensch ein Produkt aus Erbanlage und Milieu. Das »tempérament«, das er an die Stelle des »caractère« setzt, ist für ihn die Gesamtheit des Seelischen und des Triebhaft-Körperlichen, nicht als ein Doppeltes, sondern als eine Einheit. Literatur ist für Zola Wissenschaft, orientiert an der Vererbungstheorie Darwins, an der Milieutheorie Taines und an der Experimentalmedizin Claude Bernards. Und seine Theorie des Romans wird die eines »roman expérimental« sein. Auch ein Autor ist ein »tempérament«, das sich als solches zur Natur verhält. Deshalb wird die naturalistische Kunstdefinition Zolas lauten: »un coin de la création vu à travers un tempérament.«⁴²³

⁴²¹ Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Bd. 1, Paris 1863, S. 14-15.

⁴²² Emile Zola, *Thérèse Raquin* (hrsg. Eugène Fasquelle), Paris 1903, S. II.

⁴²³ Emile Zola, *Mes haines*, Paris 1907, S. 24.

Ein Mann wie Zola konnte durch den Protest des Publikums höchstens ermutigt werden. 1869 beginnt er mit der Arbeit am ersten Band seines *Rougon-Macquart*-Zyklus, der zwanzig Bände umfassen wird und deren letzter 1893 erscheinen wird. Was Zola beabsichtigt, kündigt der Gesamttitel an: *Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. 1870 erscheint der erste Band: *La Fortune des Rougon*. Während des Kriegs weicht Zola mit seiner Frau – er hatte 1863 geheiratet – vor den Behörden nach Marseille aus. Er hatte für die Republik Stellung genommen, weil er das Kaiserreich haßte. Der große Ruhm kam mit dem Roman *L'Assommoir*, 1877, der in drei Jahren neunzig Auflagen erlebte. Zu dem Freundeskreis, der sich früh um Zola versammelt, gehört neben den uns schon bekannten Schriftstellern auch Iwan Turgenev. 1888 kaufte Zola ein Grundstück in dem Vorort Médan. Seine Ehe blieb kinderlos, doch knüpfte er mit der Näherin seiner Frau, Jeanne Rozerot, ein Verhältnis an, dem eine Tochter, Denise, und ein Sohn, Jacques, entstammten. Madame Zola duldete das Verhältnis und nahm später sogar die Kinder in das Haus auf.

Die große menschliche und politische Stunde kam für Zola im Jahr 1897, mit der berühmten Dreyfus-Affäre, die zum Prüfstein für das Gewissen Frankreichs werden sollte. 1894 war ein Hauptmann im Generalstab, jüdischer Abstammung, namens Alfred Dreyfus, auf Grund ganz fragwürdiger und zum Teil sogar gefälschter Beweise wegen Hochverrats zu lebenslänglicher Verbannung verurteilt und auf die Teufelsinsel verbracht worden. Kurz darauf stellte sich heraus, daß nicht Dreyfus, sondern ein Major Esterhazy der Schuldige war. Die antisemitische Einstellung des Generalstabs und der bornierte Nationalismus der Regierenden, die aus Gründen der sogenannten Staatsräson keinen Irrtum zugeben wollten, veranlaßten, daß Esterhazy gegen die Erwartung aller rechtlich Denkenden freigesprochen wurde. Frankreich begann, sich in zwei Lager zu spalten: in »Dreyfusards« und »Anti-Dreyfusards«. Zola wurde zum Sprecher des Gewissens der Nation und der Menschlichkeit: Am 13. Januar 1898 veröffentlichte er in der Zeitung *L'Aurore* seinen aufrüttelnden Artikel »J'accuse«, die Anklage gegen den Staat, die Politik, gegen einen chauvinistischen Klüngel, der die Ehre und die Würde eines unschuldigen Menschen rücksichtslos in den Schmutz trat. Zolas Artikel wurde zum Ausgangspunkt für die Scheidung der Geister. Seine Tat war eine Großtat der intellektuellen Redlichkeit, des humanen Gewissens, eine Tat, die man mit Recht immer wieder mit Voltaires mutigem Eingreifen in die Affaire Calas vergleicht. In unerschütterlicher Gelassenheit ertrug Zola die infame Hetzkampagne, die gegen ihn inszeniert wurde. Er ertrug es, daß seine häuslichen Verhältnisse ans Licht gezerrt wurden, so als ob sein Eintreten für die Gerechtigkeit durch sein illegitimes Liebesverhältnis diskreditiert werden könnte. Nicht genug damit: man beschuldigte seinen längst verstorbenen Vater, er hätte Unterschlagungen begangen. Wegen Beleidigung der am Prozeß beteiligten Amtspersonen wurde Zola zu einem Jahr Gefängnis und zu einer Geldstrafe verurteilt.

Aber sein Eingreifen war nicht umsonst. Der Dreyfus-Prozeß wurde wieder aufgenommen. Der Generalstabschef mußte den Dienst quittieren. Der Oberst Henry, der zum Zwecke der Verurteilung Dreyfus' Dokumente gefälscht hatte, schnitt sich im Gefängnis die Kehle durch. Der wirkliche Verräter Esterhazy wurde aus dem Heer ausgestoßen. Dreyfus wurde nach Paris zurückgebracht, aber erneut verur-

teilt zu zehn Jahren Festungshaft. Noch wollte man die Schuldigen decken. Ein Jahr später wurde Dreyfus begnadigt; seine Rehabilitierung erfolgte erst 1905, vier Jahre nach Zolas Tod. Als die Gebeine Zolas 1908 ins Pantheon überführt wurden, schoß ein Attentäter auf Dreyfus und verwundete ihn. Der Attentäter wurde freigesprochen.

Zola hatte im Verlauf der Auseinandersetzungen geschrieben:

C'est un crime que d'exploiter le patriotisme pour des œuvres de haine, et c'est un crime, enfin, que de faire du sabre le dieu moderne, lorsque toute la science humaine est au travail pour l'œuvre prochaine de vérité et de justice.⁴²⁴

Als Angeklagter rief er seinen Richtern zu:

[...] si vous me condamnez, messieurs, il n'y aura que cela au fond de votre verdict: le désir de calmer les vôtres, le besoin que les affaires reprennent, la croyance qu'en me frappant, vous arrêterez une campagne de revendication nuisible aux intérêts de la France.⁴²⁵

Er hatte den Zusammenhang zwischen Profitgier und Krieg durchschaut.

Zola starb am 28. September 1902 an einem Unglücksfall, an einer Gasvergiftung.

»Les Rougon-Macquart«: die Macht der Vererbung und die Gesellschaft des Second Empire

Die Rougon-Macquart-Serie beginnt, wie schon erwähnt, mit dem Roman *La Fortune des Rougon*. Historischer Hintergrund und Ausgangspunkt ist der Staatsstreich Napoleons vom 2. Dezember 1851. Die Handlung beginnt einen Monat vorher und spielt in einer mittelgroßen südfranzösischen Stadt, Plassans genannt. Der junge Republikaner Silvère Mouret stößt zu einer Gruppe von Aufständischen, die sich gegen Louis Bonapartes Pläne empören. Seine Jugendfreundin Miette trägt die Fahne. Sie werden umstellt, Miette wird tödlich getroffen, Silvère gefangen und später als Rebell erschossen. Vergeblich wartet Silvères Großmutter, die 83jährige Adelaïde Rougon, auf den Enkel. Diese Adelaïde Rougon ist die Stamm-mutter der Familie Rougon-Macquart; sie ist die Tochter eines im Wahnsinn verstorbenen Gemüsegärtners, die einen überaus geschäftstüchtigen, vitalen Mann geheiratet hat: den Gärtner Rougon. Von ihm hat sie einen Sohn, Pierre Rougon, dessen Kinder Männer des Erfolgs werden: Eugène wird Minister, Aristide wird Millionär, Pascal wird ein bedeutender Wissenschaftler.

Adelaïde hat indessen nach dem Tod ihres Mannes zu trinken angefangen und sich dem Säufer Macquart an den Hals geworfen. Aus dieser Verbindung stammen der charakterlose Antoine und Ursule. Letztere heiratet einen anständigen Mann, dessen Erbmasse so stark ist, daß in ihren Kindern das Blut der Rougons und der

⁴²⁴ Emile Zola, *L'Affaire Dreyfus. La vérité en marche*, Chronologie et préface par Colette Becker, Paris 1969, S. 122.

⁴²⁵ Ebd., S. 130-131.

Macquarts zunächst überwunden ist. Eines dieser Kinder ist der vorhin genannte Silvère Mouret. Antoine Macquart heiratet eine dem Trunke ergebene Frau: ihre Kinder Lisa und Jean werden ordentliche Menschen, weil sie sehr früh in ein anderes Milieu kommen. Ein schlimmes Ende wird jedoch die dritte Tochter, Gervaise, nehmen, die Heldin von *L'Assommoir*. Gervaises Tochter ist die Kurtisane *Nana*, ihrem Sohn Jacques begegnet man in dem Roman *La Bête humaine* als Lustmörder. Das sind nur wenige Vorgriffe auf die Geschichte der Familie und auf die folgenden Romane der Serie. Kehren wir kurz zu *La Fortune des Rougon* zurück.

Aristide Macquart, zuerst Republikaner, läßt sich von seinem Halbbruder Pierre überreden, seine Gesinnungsgenossen zu einem Scheinangriff auf das Rathaus von Plassans zu führen. Pierre, der mit bonapartistischen Soldaten einen Hinterhalt gelegt hat, läßt die Aufständischen zusammenschießen und wird so zum Retter der Stadt und zum Helden des Vaterlandes. Sein Sohn Eugène, längst bonapartistischer Spitzel, wird Minister. Bruder Aristide, der in Unkenntnis der Machtverhältnisse bisher Republikaner war, verwandelt sich schleunigst in einen Bonapartisten und ergaunert sich in Paris unter dem Namen Saccard ein Riesenvermögen. Nur in dem dritten Bruder, Pascal, wirkt die gute Erbmasse weiter. Er lebt als Forscher auf dem Lande und zeichnet die Familiengeschichte auf. Sein Schicksal schildert der Roman *Le docteur Pascal*, während Aristide »Saccard« uns in dem Roman *La Curée* wieder begegnet.

Ich kann nicht alle nennen, die in den zwanzig Bänden der *Rougon-Macquart*-Serie auftauchen. Zola will die »Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire« schreiben. Diese Familie geht im Sinne der darwinistischen Vererbungstheorie, wie wir sahen, aus einer einzigen Person hervor, Adelaïde Rougon, in der die Keime für alle Laster, Triebe, Krankheiten, aber auch Begabungen der Familie bereitliegen. Die Verzweigungen ihrer Nachkommenschaft reichen in alle Schichten der Gesellschaft des Second Empire hinein. Ihre Krankheit wird bei Zola zum Symbol für die Krankheit der Epoche. Wir werden noch sehen, daß dieser Naturalist ein großer Gestalter von Symbolen ist.

Zolas Begriff der Vererbung ist wissenschaftlich mehr als fragwürdig, und er ist keineswegs an sich kunstgeeignet, zumal Zola in wissenschaftlicher Weise experimentieren will. Glücklicherweise hat Zola jedoch Sorge getragen, daß jeder Roman für sich steht, die anderen nicht voraussetzt, so daß das Moment der Vererbung, der Krankheit, als solches im Einzelroman in den Hintergrund tritt. Denn darüber sind sich seine Kritiker ziemlich einig, daß Zola dort am dichterischsten ist, wo man jene Krankheit vergißt, das heißt wo sie sich ganz in wirkliche menschliche Kollisionen umsetzt. Um ein Beispiel vorwegzunehmen: Der Held des Romans *La Bête humaine* wird aus seiner ererbten krankhaften Veranlagung heraus zum Mörder. Was aber an dieser Geschichte interessiert und bewegt, ist nicht diese Veranlagung als solche, sondern der tapfere und schließlich doch scheiternde Kampf des Protagonisten gegen sie.

Um Zolas Werk richtig zu würdigen, muß man sich klar darüber werden, daß er über seine Absicht, am physiologischen Kausalnexus einer kranken Familie ein vollständiges Bild der Gesellschaft des Zweiten Kaiserreichs zu entwerfen, daß er über diese Absicht hinaus einen großen Mythos des Schicksals geschaffen hat, eingepflanzt in eine Wirklichkeit, die mit einem ungeheuren dokumentarischen

Aufwand reproduziert wird. Daß dem Second Empire ein baldiger Untergang beschieden sein würde, konnte Zola nicht ahnen, als er die *Rougon-Macquart*-Serie begann. Aber der innere Zwang seiner Romanwelt, ihre immanente Logik als eine authentische Widerspiegelung der Wirklichkeit, verlangte einen Untergang. Im Jahre 1869 schrieb Zola: »Für mein Werk, um seiner Logik willen, brauche ich den Sturz dieser Leute! Sooft ich das Drama weiter denke, ihr Sturz ist immer das Ende. Wie in Wirklichkeit die Dinge stehen, ist es nicht sehr wahrscheinlich, daß er bald eintritt. Aber ich brauche ihn.«⁴²⁶ Zwei Jahre später stürzte, fast über Nacht, das Second Empire in einer rasanten Katastrophe, so als sei diese eigens für den Abschluß eines Romanzyklus erfunden.

Thérèse Raquin war wegen ihrer Realistik ein Skandal geworden. Die ersten Bände der *Rougon-Macquart* nahm das Publikum hin. Wenn es auch nicht ohne Vorwürfe und sogar Anzeigen wegen Unmoral abging. Einer der besten Romane der Serie ist bereits der zweite: *La Curée* von 1871; meist übersetzt »die Beute« oder genauer: »die Jagdbeute«. Die männliche Hauptfigur dieses Romans ist Aristide Rougon, genannt Saccard, Sohn von Pierre Macquart. Saccard ist eine Stütze des Kaiserreichs, millionenschwer durch Spekulantentum. Er hat aus erster Ehe einen Sohn, Maxime, und heiratet in zweiter Ehe ein junges verwöhntes Mädchen, das in der Unwissenheit ihrer klösterlichen Erziehung auf einen Schürzenjäger hereingefallen war. Saccard heiratet sie samt den Folgen ihres Fehltritts, weil ihre Eltern ihm große Summen dafür geben, welche zur Grundlage für seinen Reichtum werden. Saccard nutzt diese Chance mit dem angeborenen Riecher für Geld, und der Auftakt des Empire war die große Chance. Zola charakterisiert ihn und die Zeit wie folgt:

Il fallait à cette poignée d'aventuriers qui venaient de voler un trône, un règne d'aventures, d'affaires véreuses, de consciences vendues, de femmes achetées, de soûlerie furieuse et universelle. [...]

Aristide Saccard, depuis les premiers jours, sentait venir ce flot montant de la spéculation, dont l'écume allait couvrir Paris entier.⁴²⁷

Aristide weiß, wie man einen Häuserkomplex für eine Million weiterverkauft, den man selber für nur 5000 Francs erstanden hat. Paris versinkt in einer Wolke von Gipsstaub. Mit Säbelhieben zerteilt man die Stadt, und Saccard ist bei jedem Schnitt, bei jeder Verwundung dabei. Geld ist für Saccard so beherrschend, daß ihm alle anderen Interessen fernliegen. Seine junge Frau – sie heißt Renée – langweilt sich inmitten des luxuriösen Daseins, und so wächst in ihr langsam eine heftige sinnliche Leidenschaft zu ihrem Stiefsohn Maxime, einem verwöhnten, nichtsnutzigen Dandy. Der Gedanke an den Inzest erhält in der seelischen Öde einen eigentümlichen Reiz: Renée wird die Geliebte Maximes, und bald wird diese Bindung ihr zum Inhalt eines Lebens, das sich zu einer einzigen Triebveranstaltung wandelt. Die verschwenderische Intimität der Räume, in denen das Paar sich sei-

⁴²⁶ Vgl. dazu Zolas Vorwort zur Ausgabe der *Fortune des Rougon* von 1871 (*Les Rougon Macquart*, Bd. 1, Paris 1964, S. 4).

⁴²⁷ Emile Zola, *La Curée*, in: Zola, *Les Rougon-Macquart* (4 Bde.), Paris 1960-1966 (Bibi. de la Pléiade), Bd. 1, Paris 1960, S. 367.

ner Liebe hingibt, wird von Zola mit allen stilistischen Mitteln als ein exotisch-schwüles Treibhaus gestaltet. Renées Wollust lebt aus dem Sündenbegriff ihrer strengen christlichen Erziehung und aus dem Protest gegen die Leere ihres Daseins. Auch sie ist eine »femme incomprise«.

Die gelegentlichen nächtlichen Besuche Saccards bei seiner Frau werden dadurch nicht unterbrochen. Sie dienen dem Ehemann immer dazu, Renée Unterschriften zu entlocken, durch die deren Vermögen allmählich ganz in seine Hände übergeht. Als Maxime seine Geliebte hierüber aufklärt und Renée das nächste Mal ihre Unterschrift verweigert, schöpft Saccard Verdacht und läßt Renée überwachen. Eine solche Selbständigkeit kann seiner Ansicht nach ihre Ursache nur in einem Liebhaber haben. Schließlich überrascht er Frau und Sohn in flagranti. Ein solcher Kasus muß auch einen Saccard in Harnisch bringen, aber sein Zorn legt sich sofort, denn er sieht neben dem überraschten Liebespaar eine Urkunde liegen, welche die vorher verweigerte Unterschrift Renées trägt. Geld sänftigt alles. Heiter miteinander plaudernd verlassen Vater und Sohn den Schauplatz; wie vernichtet bleibt Renée zurück – nicht wegen der peinlichen Überraschung, sondern weil sie jetzt plötzlich erkennt, daß sie für ihren Mann nichts als eine Geldquelle ist und daß Maxime sie im Grunde genauso behandelt. Sie wird krank und stirbt wenig später an einer Gehirnhautentzündung.

La Curée ist ein guter und überaus eindrucksvoller Roman deshalb, weil in ihm das Problem der Verknüpfung von Erotik und Geld glänzend gelöst ist, und das bedeutet, daß der Zusammenhang von gesellschaftlich-ökonomischen, ja politischen Faktoren und privaten menschlichen Leidenschaften und Konflikten organisch hergestellt ist. Nicht für Saccard und Maxime ist das Gelddenken die Ursache für das inhumane Verhalten zum anderen Menschen, sondern indirekt ist der mit diesem Geld verbundene Lebensstil auch die Ursache für das menschliche Scheitern Renées.

Saccard gehört zu jenen Rougons, die in die Oberschicht aufgestiegen sind. Der 1877 erschienene Roman *L'Assommoir* führt in die unterste Schicht, in das Proletariat. *Assommoir* heißt »Totschläger«, bedeutet aber auch »elende Kneipe«, »Schnapsbude«. Die Heldin des Romans ist die Wäscherin Gervaise Macquart, Tochter des Säufers Antoine Macquart. Gervaise, ein gut veranlagtes Mädchen mit kleinbürgerlichen Idealen, ist der schrecklichen Atmosphäre des Elternhauses entflohen und mit ihrem Liebhaber Lantier nach Paris gezogen. Lantier, ein charakterloser Taugenichts, läßt sie mit einem unehelichen Kind sitzen. Die Tapferkeit, mit der sie sich durchkämpft, bringt ihr die Achtung und die Liebe des tüchtigen und anständigen Arbeiters Coupeau ein. Coupeau heiratet sie, und beide beziehen im Elendsviertel eine Wohnung in einer Mietskaserne. Dicht daneben befindet sich die Schnapsbude des Père Colombe. Mietskaserne und Schnapsbude werden die Schauplätze ihres Schicksals sein. Jahrelang geht alles gut. Trotz der Armut sind sie glücklich. Gervaise schenkt einem Mädchen das Leben: Nana – der zukünftigen Halbweltdame. Der Sohn Claude, den sie von Lantier hat, wächst zunächst im gleichen Hause auf. Claude wird die Hauptfigur des Romans *L'Œuvre* sein, ein genialer Maler, dem Zola Züge seines Freundes Paul Cézanne leiht.

Die katastrophenhafte Wendung im Leben der Gervaise wird durch einen Unglücksfall verursacht. Ihr Mann, Coupeau, stürzt bei der Arbeit von einem Dach.

Seine lange Krankheit zehrt alle Ersparnisse auf; das schlimmste aber ist, daß Coupeau mit diesem Schicksalsschlag nicht fertig wird. Aus dem einst so fleißigen Mann wird ein Arbeitsscheuer und ein Säufer. Verzweifelt stemmt sich Gervaise gegen das hereinbrechende Elend, aber alles, was sie mit ihrer kleinen Wäscherei verdient, wird von Coupeau in Schnaps umgesetzt. Jetzt taucht auch der einstige Liebhaber, Lantier, wieder auf. Coupeau, völlig demoralisiert, freundet sich mit ihm an und nimmt ihn mit ins Haus auf. Lantier denkt nicht daran zu arbeiten, und Gervaise muß jetzt zwei Männer ernähren, die auch noch die kleine Wohnung in eine Kneipe verwandeln. Ihre Widerstandskraft erlahmt allmählich, sie vernachlässigt ihre Arbeit, ihr Haus, und sie schläft, alsbald völlig willenlos und resigniert, mit beiden Männern. Als Coupeau in alkoholischem Delirium sich zu Tode tanzt, geht Gervaise auf die Straße und verkauft sich an jeden, der ihr ein paar Francs bietet. Eines Tages wird sie tot unter einer Treppe aufgefunden, die ihre letzte Behausung gewesen war.

Man kann zweifeln, ob der Zufall von Coupeaus Dachsturz, der ja die Peripetie des ganzen Romans darstellt, ästhetisch gerechtfertigt ist. Er scheint ja genau in die Kategorie jener Zufälle zu gehören, die Maupassant aus dem Roman verbannt wissen will. Eine innere Notwendigkeit, die diesen Zufall legitimiert, liegt höchstens insofern vor, als er ein blindes Schicksal zum Ausdruck bringt. Dieser Gedanke aber steht andererseits im Widerspruch zu Zolas Theorie von der Determinierung des menschlichen Lebens durch Vererbung und Milieu. Die naturalistische Konzeption, die Konzeption einer allzu distanzlosen Wirklichkeitswiedergabe, hat Zola hier offenbar einen Streich gespielt. Der gleiche Naturalismus hat andererseits aber dem Roman *L'Assommoir* jene Qualitäten verliehen, die ihn mit Recht berühmt werden ließen. Die Darstellung von Glück und Elend der Gervaise Macquart ist Schritt für Schritt glaubhaft und ergreifend; und das Milieu, in dem sich dieses Geschick vollzieht und von dem es bedingt ist, ist eine völlig neue Errungenschaft für die Literatur. *L'Assommoir* ist der erste Roman, der ganz im proletarischen Elendsviertel spielt, so wie Zola der erste Schriftsteller ist, der die Existenz der Arbeiterschaft als einer Klasse wirklich in den Griff bekommen hat, und es scheint, als sei dies anders als mit einer zum Naturalismus vorangetriebenen realistischen Kunstauffassung nicht möglich gewesen.

Man muß den Roman gelesen haben, um die ungeheure atmosphärische Verdichtung würdigen zu können und um zu verstehen, wie aus dem tief empfundenen Elend heraus die neue Dimension der Poetisierung des Strandguts des Kapitalismus erwachsen konnte. Hier war die »condition humaine« in ihrer denkbar gegenwärtigsten, aufrüttelndsten Form dargestellt. Ein Kritiker erhob gegen Zola den Einwand, er habe die dunkelste Seite der Arbeiterschaft dargestellt und diese damit verfälscht. Zola erwiderte:

Vous me traitez d'écrivain démocratique et quelque peu socialiste, et vous vous étonnez de ce que je peins une certaine classe ouvrière sous des couleurs vraies et attristantes [...] Quant à ma peinture d'une certaine classe ouvrière, elle est telle que je l'ai voulue, sans une ombre, sans un adoucissement. Je dis ce que je vois, je verbalise simplement, et je laisse aux moralistes le soin de tirer la leçon. J'ai mis à nu

les plaies d'en haut, je n'irai certes pas cacher les plaies d'en bas. Mon œuvre n'est pas une œuvre de parti et de propagande; elle est une œuvre de vérité.⁴²⁸

An der Wahrheit dieser Bekundung kann kein Zweifel bestehen. Und der Erfolg des Buches – es machte Zola berühmt – war nicht nur der Neuheit des Gegenstandes, sondern ebenso der rückhaltlosen Wahrheit der Darstellung zu verdanken. Die Figuren des Romans sprechen die Sprache des Proletariats, und es ist zudem die Sprache jenes Teils der Arbeiterschaft, die einen Ausweg aus dem Elend nur noch in dem Vergessen finden kann, welches das Laster bietet. Damit verbindet sich der düsterste Aspekt, derjenige der Unterwelt, der Dirnen, Zuhälter und Ganoven, des – wie Marx sagt – »Lumpenproletariats«.

Der ungeheure Erfolg des Buches mußte dem Verfasser freilich sehr bald suspekt werden, denn die Gier des Publikums nach seinem Buch konnte nicht mit einem Verständnis der wirklichen Absichten des Autors erklärt werden. Die bürgerliche Kritik klärte Zola sehr bald auf: in diesem Roman, so wurde argumentiert, zeigt sich ja klar, daß Laster, Verbrechen und Proletariat zusammengehören. Wehe, wenn ein solches Volk durch eine Revolution an die Regierung kommt oder auch nur in die Lage versetzt wird, ein angenehmeres Leben zu führen! Diesen Erfolg hatte Zola freilich nicht erstrebt: seine Wahrheit sollte anklagen; aber er hatte offenbar nicht deutlich genug gemacht, daß die unmoralische Seite des Proletariats ihre Ursache in der sozialen Misere hat, an der Bürgertum und Kapitalismus die Schuld haben. In späteren Romanen, vor allem in *Germinal*, hat Zola jeder ähnlichen Fehldeutung vorgebeugt.

»Nana« und der Mythos des Untergangs

Zola hat sich indessen noch ein zweites Mal einem Mißverständnis ausgesetzt, das der Kritik und dem Publikum die Möglichkeit gab, sein Werk zu entschärfen, und zwar mit *Nana*. Die Leser genossen das faszinierende Kurtisanenschicksal und seinen verbotenen Reiz. Die Anklage wurde übersehen. Enttäuscht schrieb Zola: »Au fond, je ne ferai plus jamais un roman qui remuera comme L'ASSOMMOIR, un roman qui se vendra comme NANA!«⁴²⁹ Der Autor sah sich völlig mißverstanden. Nana ist, wie wir schon wissen, die Tochter der Gervaise Macquart und ihres Mannes Coupeau. Sie hat in frühester Jugend an dem Laster teil, in dessen Mitte sie aufwächst. Kaum halbwüchsig, treibt sie sich in den dunkelsten Ecken herum, um zu tun, was sie ihre Mutter mit Lantier und Coupeau tun sieht. Schließlich läuft sie einfach davon. Aber Nana hat nicht nur die erotische Triebhaftigkeit, sondern auch die Energie der Rougon-Macquart geerbt. In dem Roman, der ihren Namen zum Titel hat, finden wir sie gleich zu Anfang als skandalumwitterten Theaterstern und männerverschlingende Lebedame wieder. Aufreizende Plakate

⁴²⁸ Emile Zola, *Correspondance*, éditée sous la direction de B. H. Bakker, Bd. 2, Paris 1980, S. 488-499 (Brief an Albert Millaud vom 9. September 1876).

⁴²⁹ Zitiert nach: Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, mémoires de la vie littéraire*, (hrsg. Robert Ricatte) Bd. 3, Paris 1956, S. 182 (6. Juli 1882).

verkünden am »Théâtre des Variétés« das Auftreten der »blonden Venus«, bei deren halbnackter Selbstdarbietung keiner merkt, daß ihre Stimme klingt wie Blech. Die Männer reißen sich um sie, geben ganze Vermögen aus, die Nana mit der Verschwendungssucht einer Besessenen verschleudert. Sie will herrschen und tut es in der Tat auf ihre Weise. Sie verbraucht Grafen, Bankiers und Minister, wechselt die – immer reichen – Liebhaber wie das Hemd, wirft sie weg, wenn sie ausgequetscht sind. Nach einer Premiere erscheint in Nanas Wohnung der Graf Muffat, ein frommer, langweiliger Mann; er hat Nana im Theater gesehen und war angewidert; und jetzt kommt er nur, um von dem sündigen Weib einen klingenden Tribut für eine Wohltätigkeitssammlung zu fordern. Die wollüstige, schwüle Atmosphäre in Nanas Boudoir nimmt ihm die Luft, und als er wenig später einen englischen Fürsten in Nanas Theatergarderobe begleitet und sie dort im Negligé vorfindet, da ist es um ihn geschehen.

Zu dieser Zeit hat Nana gerade von dem Bankier Steiner ein Landgut geschenkt bekommen. Dort erscheint Muffat, zu gleicher Zeit aber auch der blutjunge Georges Hugon von einem Gut in der Nähe. Georges ist Nana verfallen, es ist seine erste Liebe; seine Primanerleidenschaft rührt die Kurtisane, und sie erhört ihn. Muffat wird etwas später das gleiche Glück zuteil, aber nur, weil er reich ist und bereitwillig zahlt. Beide, Georges und Muffat sind ihr alsbald restlos verfallen. Georges verübt Selbstmord, nachdem er Nana in flagranti mit seinem Bruder Philippe ertappt hat. Philippe verliert seine Offiziersstelle und wandert ins Gefängnis. Muffat geht, völlig vernichtet, in ein Kloster, nachdem Nana sein ganzes Vermögen verschwendet hat. Nana selbst erlebt noch eine echte Leidenschaft zu einem Schauspieler; ihm opfert sie alles, was sie besitzt und erniedrigt sich für ihn sogar zur Straßendirne, bis er sie schließlich wegjagt. Heruntergekommen und verbraucht verläßt sie Paris und kehrt erst kurz vor Ausbruch des Kriegs zurück. An Blattern erkrankt, stirbt sie in einem zweifelhaften Hotel, genau am Tage der Kriegserklärung an Preußen. Sie stirbt nicht bloß, sie verfault! Die Fäulnis überwuchert das einst so berückende Fleisch.

In *Nana* ist der Zolasche Roman noch eindeutiger als sonst zum Mythos gediehen. Flauberts erste Reaktion auf diesen Roman war: »Nana tourne au mythe, sans cesser d'être réelle.«⁴³⁰ Und mythisch ist bereits ihr Name. Viele Jahre später war ein anderer großer Schriftsteller, Thomas Mann, von der Ähnlichkeit Nanas mit Zügen der Göttin Astarte so beeindruckt, daß er – in *Leiden und Größe Richard Wagners* – die Frage stellte, ob Zola denn gewußt habe, daß Nana ein Beiname der babylonischen Astarte, der Göttin Ishtar war. Nun, Zola hat es sicher gewußt. Und Hellmuth Petriconi konnte in einem Kapitel seines Buchs *Das Reich des Untergangs* zeigen, daß sich Figur und Geschichte Nanas in alte mythologische Motivtradition einfügen, mit denen von alters her das Thema Weltuntergang bestritten wird.⁴³¹

Das einheitliche Grundthema der *Rougon-Macquart*-Serie ist Verfall und Untergang des Zweiten Kaiserreichs. Nach Petriconis Untersuchung ist kein Zweifel

⁴³⁰ Flaubert, *Correspondance*, Bd. 8, S. 388 (Brief an Emile Zola vom 15. Februar 1880).

⁴³¹ Hellmuth Petriconi, *Das Reich des Untergangs. Bemerkungen über ein mythologisches Thema*, Hamburg 1958 (Kapitel »La Débâcle«, S. 37-66).

mehr darüber möglich, daß Zola dieses Thema mit mythologischen Weltuntergangsmotiven instrumentiert hat. Sie erscheinen in mal andeutenden, mal breit ausgeführten Bildern und Symbolen. Das erste dieser Bilder ist dasjenige eines einstürzenden oder vom Einsturz bedrohten Gebäudes. Eine Hamburger Dissertation hat festgestellt, daß es in zehn Romanen Zolas mindestens vierzigmal vorkommt. Das zweite Bild ist dasjenige des Weltuntergangs in Feuerlohe, des Weltbrands. Eine Wortschatzuntersuchung der Werke Zolas würde einen auffällig hohen Prozentsatz von Verben wie »brûler«, »flamboyer« und »flamber« ergeben. In dem Roman *L'Argent* steht eine Szene, in welcher ganz Paris in Flammen getaucht erscheint, und der Textverweis auf die »nuit des Sodome, des Babylone et des Ninivé« erweist eindeutig den mythologischen Bezug. Paris ist das zum Untergang reife Sündenbabel, ist Sodom, über dem es Feuer regnen wird. In *Nana* geht am Todestag der Heldin, der zugleich der Tag der Kriegserklärung ist, die Sonne in einer blutroten Wolke unter.

Das dritte Bild, dasjenige, das in *Nana* vorherrscht, ist das der ansteckenden Fäulnis. In dem Roman *Le Ventre de Paris* werden die Markthallen von Paris zum ungeheuren Symbol des Verfalls und der Verwesung: »un vaste ossuaire, un lieu de mort où ne traînait que le cadavre des êtres, un charnier de puanteur et de décomposition.«⁴³² Ähnliches findet sich in vielen Romanen.

Wenn die persönlichen Wohnräume der Renée in *La Curée* wie von exotisch-schwüler Treibhausluft erfüllt dargestellt werden, so sind die Gemächer Nanas zusätzlich von einem Gifthauch, von Fäulnisduft durchzogen. Im 7. Kapitel unseres Romans steht eine Szene, die das gleiche Motiv eigens ausgestaltet. Während Nana nackt vor dem Spiegel steht und ihren blühenden Körper bewundert, liest der Graf Muffat einen Zeitungsbericht, der Nana mit einer »goldenen Fliege« vergleicht: »[...] une mouche couleur de soleil, envolée de l'ordure, une mouche qui [...] empoisonnait les hommes rien qu'à se poser sur eux [...]«.⁴³³ Das begleitende Vokabular der Fäulnis ist »pourriture«, »destruction«, »charogne«. Um alle Zweifel auszuschalten, läßt Zola Nana am Schluß des Romans vor den Augen des Lesers buchstäblich in Verwesung übergehen. Nana ist nur noch ein Haufen fauligen Fleisches. Die Haut, deren Zartheit und Schönheit im Verlauf des Romans immer wieder mit Ausdrücken wie »le satin de sa peau«, »ces fuites de chair blonde«, »le velours de son corps« usw. gerühmt wurden, ist jetzt über und über von immer mehr ineinander übergehenden Eiterpusteln bedeckt:

Nana restait seule, la face en l'air, dans la clarté de la bougie. C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin. Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre; et, flétries, affaissées, d'un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une moisissure de la terre, sur cette bouillie informe, où l'on ne retrouvait plus les traits. Un oeil, celui de gauche, avait complètement sombré dans le bouillonnement de la purulence; l'autre, à demi ouvert, s'enfonçait, comme un trou noir et gâté. Le nez suppurait encore. Toute une croûte rougeâtre partait d'une joue, envahissait la bouche, qu'elle tirait dans un rire abominable. Et, sur ce masque horrible et grotesque du néant, les che-

⁴³² Emile Zola, *Le ventre de Paris*, in: *Les Rougon-Macquart*, Bd. 1, S. 803.

⁴³³ Emile Zola, *Nana*, in: *Les Rougon-Macquart*, Bd. 2, Paris 1961, S. 1270.

veux, les beaux cheveux, gardant leur flambée de soleil, coulaient en un ruissellement d'or. Vénus se décomposait. Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri.

La chambre était vide. Un grand souffle désespéré monta du boulevard et gonfla le rideau.⁴³⁴

Auch die Umgebung, in welcher Nana stirbt, ist ein Gleichnis für das Zweite Kaiserreich. Ihr Leben endet in einem Hotel, das nichts anderes ist, als ein auf biedere Anständigkeit drapiertes Bordell. Und Nana selbst ist ein Symbol des Kaiserreichs. Sie repräsentiert die glänzende Fäulnis, die Bestimmung zum Verfall und zum Untergang, die Vergiftung der Gesellschaft. Während ihr Körper in Verwesung übergeht, dringen von der Straße her die Rufe in ihr Ohr: »A Berlin! à Berlin! à Berlin!«⁴³⁵ Die Sonne geht an diesem Abend – wie schon bemerkt – in einer blutroten Wolke unter. Die Motive des Untergangs vereinigen sich zum ganz konkret auf die Kriegserklärung bezogenen Gleichnis für das Ende einer glänzenden, aber hohlen und verdorbenen Welt.

Der Roman *Nana* führt, so wie auch *La Bête humaine* und *La Terre* es tun, chronologisch die Handlung bis zum Ausbruch des Kriegs. In *La Débâcle* geht dann das Zweite Kaiserreich sichtbar zugrunde. Aber nach der Schlacht bei Sedan, die das Ende besiegelt, führt Zola hier den Leser noch einmal nach Paris. Und nach einem leitmotivisch wiederholten »Paris brûle« lässt er die Hauptstadt selbst in einem Flammenmeer versinken, das, indem es den Aufstand der Kommune poetisiert, den Untergang des Kaiserreichs als den Untergang einer Welt darstellt.

Nana ist nicht nur Symbol des Kaiserreichs und seiner Gesellschaft, sondern auch die inkarnierte Vergeltung der Schlechtweggekommenen. Ihre maßlose Verschwendungssucht, die Rücksichtslosigkeit, mit der sie ihre Verehrer dem Ruin ausliefert, sie ausplündert und fallen lässt, zielt nicht auf das Thema des Untergangs und Verfalls allein. Nana ist, wie Heinrich Mann in seinem glänzenden Zola-Essay schreibt, »die Tochter des ausgesogenen Volkes«, sie »rächt«, ohne es zu wissen, »dieses Volk an den Reichen, kraft ihrer vergifteten Schönheit«.⁴³⁶

Zolas Arbeitstechnik und die theoretischen Grundlagen des Naturalismus

Zolas *Nana* hat auch ihren Maler gefunden. Es gibt ein Bild von Zolas Freund Manet: Nana, vor dem Spiegel stehend, daneben ein blasierter Lebemann. Es ist sicher, daß Manets Modell die Schauspielerin Henriette Hauser gewesen ist, genannt die »Zitrone«, und es ist sehr wahrscheinlich, daß besagte »Zitrone« auch Züge für die literarische Nana lieferte. Zola war zu sehr eingeschworener Beobachter, als daß er seine Figuren allein aus der Phantasie geschaffen hätte. Und was

⁴³⁴ Ebd., S. 1485.

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Heinrich Mann, *Ausgewählte Werke*, Bd. 2, Berlin 1954, S. 187.

für die Personen gilt, gilt erst recht für das Milieu und die Szenerie. Zolas Romane sind mit dem Inhalt von Zettelkästen gefüttert. Bevor er schrieb, zog er als eine Art Reporter los. Um *Nana* schreiben zu können, ließ er sich – durch Flauberts Vermittlung – von einem altgedienten Lebemann in das gehobene Nachtleben einführen und suchte, mit seinem Notizbuch in der Hand, die erfahrenen Halbwelt Damen auf, um sie zu interviewen und die Einrichtung ihrer Boudoirs zu studieren. Er scheute aber auch vor strapaziöseren Erkundungen nicht zurück. Um – in *Le Ventre de Paris* – die Atmosphäre der Pariser Markthallen schildern zu können, schloß er Freundschaft mit einem Inspektor der Hallen und einem zuständigen Polizeibeamten. Zur Vorbereitung von *Germinal* bereiste er die nordfranzösischen und belgischen Minen und stieg in die Gruben; die wichtigste Vorarbeit für *La Bête humaine*, dessen Protagonist Lokomotivführer ist, leistete er, indem er als Lokomotivheizer durch das Land fuhr. Viele Tage hindurch ging er in die Kirche, um die Bewegungen des Priesters bei der Messe zu studieren: er brauchte sie für den Roman *La Faute de l'abbé Mouret*. Als er die Arbeit an den Romanen *Lourdes* und *Rome* aufnahm, machte er nicht nur selbstverständlich eine Reise nach Lourdes und nach Rom, sondern bewarb sich, da er den Papst auftreten lassen wollte, um eine Audienz bei Leo XIII.; Zola war jedoch schon als antiklerikaler Autor bekannt, und so machte der Papst nicht mit. Der gleiche Leo XIII. sagte jedoch auf die Nachricht von Zolas Tod: »Er war ein Gegner der Kirche, aber ein offener und ehrenhafter Gegner. Möge seine Seele im Himmel Ruhe finden!« Zolas unermüdlicher Drang, alles selbst zu sehen und zu erproben, erregte Bewunderung, gelegentlich aber auch Spott. Ein Witzblatt meinte, Herr Zola werde sich, um die Gefühle eines unter die Räder einer Karosse geratenen Mannes lebenswahr zu schildern, noch selber überfahren lassen. So weit hat er es nun allerdings nicht getrieben. Er scheint auch bei den Proben für die zahlreichen Saufszene seiner Romane zurückhaltend gewesen zu sein; und dabei ist ihm denn auch einmal ein komischer Irrtum unterlaufen: In dem Roman *Le docteur Pascal*, dem letzten der *Rougon-Macquart*-Serie, läßt er den alten Säufer Antoine Mouret auf drollige Weise umkommen – Antoine Mouret steckt sich eine Pfeife an und gerät dabei wegen seines hohen Blutalkoholgehalts in Brand.

Daß Zola auf dieses pseudowissenschaftliche Ammenmärchen hereinfiel – es sollte ja kein Witz sein –, ist umso seltsamer, als er sich doch so viel auf die Wissenschaftlichkeit seiner Arbeit zugute hielt. Zola ist ja der eigentliche, ausgesprochene Szientist unter den Romanciers. Seine Wissenschaftsgläubigkeit war unbegrenzt, und er schmeichelte sich, selber ein »savant« zu sein. Seine wissenschaftliche Methode läßt sich leicht auf drei Hauptquellen zurückführen:

1. auf Taine, dessen Milieutheorie er übernahm,
2. auf das Buch eines Dr. Prosper Lucas, *Traité de l'hérédité naturelle* – daraus schöpfte Zola seine darwinistische Vererbungstheorie und
3. die *Introduction à la médecine expérimentale* von Claude Bernard, dessen Methode er auf die Literatur übertrug und von dessen Lehre her er seine eigene Theorie des »roman expérimental« konzipierte.

In der Zeitschrift *Le Gaulois* hatte Maupassant mit den folgenden Worten die sogenannten weltanschaulichen Überzeugungen der naturalistischen Gruppe umschrieben:

Une loi philosophique inflexible nous apprend que nous ne pouvons rien imaginer en dehors de ce qui tombe sous nos sens; et la preuve de cette impuissance, c'est la stupidité des conceptions dites idéales, des paradis inventés par toutes les religions. Nous avons donc ce seul objectif: l'Etre et la Vie, qu'il faut savoir comprendre et interpréter en artiste. Si on n'en donne pas l'expression à la fois exacte et artistiquement supérieure, c'est qu'on n'a pas assez de talent.⁴³⁷

Zola fügte diesen zur Erläuterung der *Soirées de Médan* geschriebenen Zeilen in einem kurzen Vorwort hinzu:

Les nouvelles qui suivent [...] nous ont paru procéder d'une idée unique, avoir une même philosophie: nous les réunissons.
Nous nous attendons à toutes les attaques, à la mauvaise foi et à l'ignorance dont la critique courante nous a déjà donné tant de preuves.⁴³⁸

Der klar ausgesprochene Verzicht auf jede Metaphysik, die entschiedene Hinwendung zur Totalität des auf das sinnlich Erfahrbare eingegrenzten Lebens, der gleichzeitig erhobene künstlerische Anspruch und die Herausforderung der Kritik wirkten provokativ. Der Dichter und Kritiker Richépin verglich in der Zeitschrift *Gil Blas* die Naturalisten mit ihrem Vorbild Flaubert und schrieb bissig: »Les naturalistes se revendiquent du réalisme de Flaubert comme le cochon se revendiquerait de Saint Antoine.«⁴³⁹ Das war noch nicht das Schlimmste. Zola beeilte sich, seiner Theorie eine wissenschaftliche Grundlage zu geben, und diese Grundlage ist die Übertragung der Wissenschaft auf die Literatur. Sein Programm ist niedergelegt vor allem in der Schrift *Le Roman expérimental* von 1880. Sämtliche Axiome dieser Schrift sind aus der genannten *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* von Claude Bernard übernommen:

Je vais tâcher de prouver à mon tour – so schreibt Zola – que, si la méthode expérimentale conduit à la connaissance de la vie physique, elle doit conduire aussi à la connaissance de la vie passionnelle et intellectuelle. Ce n'est là qu'une question de degrés dans la même voie, de la chimie à la physiologie, puis de la physiologie à l'anthropologie et à la sociologie. Le roman expérimental est au bout.⁴⁴⁰

Wenn Claude Bernard die Auffassung vertrat, daß wissenschaftliche Erfahrung, das heißt das Experiment, im Grunde nur bewußte und planmäßige Beobachtung sei, so zieht Zola den Schluß, daß der Romancier Experimentator und Beobachter sein müsse, das heißt, daß der Roman eine Experimentalphilosophie der Leiden-

⁴³⁷ Zola, Maupassant, Huysmans, Céard, Hennique, Alexis, *Les Soirées de Médan*, introduction, notes et dossier par Colette Becker, Paris 1981, S. 33.

⁴³⁸ Emile Zola, *Les Soirées de Médan*, Paris 1901, S. 33.

⁴³⁹ Jean Richépin, in: *Gil Blas* vom 21. April 1880 (?), zit. nach René Dumesnil, *Le Réalisme et le Naturalisme*, Paris 1955, S. 334.

⁴⁴⁰ Emile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris 1971, S. 60.

schaften zu sein habe. Der Romancier, der sich als Wissenschaftler begreift, darf sich keinerlei vorgefaßte Meinung gestatten, »car l'expérimentateur doit n'avoir aucune idée préconçue devant la nature et garder toujours sa liberté d'esprit.«⁴⁴¹ Die Frage stellt sich dann, ob in der Literatur, die bisher sich auf Beobachtung allein stützt, auch das Experiment möglich ist. Zola stellt die Frage und bejaht sie. Er bejaht sie so uneingeschränkt, daß seine Theorie falsch werden muß. Der »observateur« im Romancier stellt die beobachteten Fakten bereit und damit die Materialien, dann kommt der »expérimentateur« und experimentiert:

[...] je veux dire [faire] mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude.⁴⁴²

Zola führt als Beispiel Balzacs Roman *La Cousine Bette* an, in welchem der Autor eine der Hauptfiguren, den Erotomanen Hulot, einer Reihe von Proben unterwirft, »en le faisant passer par certains milieux, pour montrer le fonctionnement du mécanisme de sa passion.«⁴⁴³ Das wäre also das Experimentieren im Roman. So ergibt sich für Zola als Grundproblem:

de savoir ce que telle passion, agissant dans tel milieu et dans telles circonstances, produira au point de vue de l'individu et de la société.⁴⁴⁴

Und daraus resultiert dann das Rezept für den »roman expérimental«:

En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature.⁴⁴⁵

Zola weiß, daß die Literatur noch weit entfernt ist von den Gewißeiten der Chemie und selbst der Physiologie. Doch der »roman expérimental« ist ja auch viel jünger als etwa die Experimentalmedizin, aber darum nur umso notwendiger, denn er ist, davon ist Zola fest überzeugt, eine »conséquence de l'évolution scientifique du siècle«⁴⁴⁶. Er ist die adäquate Literaturform des modernen wissenschaftlichen Zeitalters, das an die Stelle des Studiums des abstrakten und des metaphysischen Menschen nunmehr dasjenige des natürlichen, kreatürlichen und sozialen Menschen setzt:

il est en un mot la littérature de notre âge scientifique, comme la littérature classique et romantique a correspondu à un âge de scolastique et de théologie.⁴⁴⁷

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² Ebd., S. 63/64.

⁴⁴³ Ebd., S. 64.

⁴⁴⁴ Ebd.

⁴⁴⁵ Ebd.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 74

⁴⁴⁷ Ebd.

Diese Epochenaufteilung ist sicherlich insofern richtig, als die Theorie des Realismus und des Naturalismus im 19. Jahrhundert ganz fraglos mit der positivistischen Wissenschaftsauffassung und der allgemeinen Orientierung an den Naturwissenschaften zu tun hat. Die Hoffnung und feste Erwartung Zolas jedoch, der Roman, ja schließlich auch die übrigen literarischen Gattungen, würden zu wissenschaftlichen Erkenntnisinstrumenten werden durch die Anwendung experimenteller Methoden, konnten sich nicht verwirklichen, und zwar einfach deshalb, weil sie von der völlig falschen Voraussetzung ausgingen, die Kunst brauche sich nur der Methoden der Wissenschaft zu bedienen, um selber exakt, das heißt wissenschaftlich zu sein. Anders gesagt: Zola hat völlig verkannt, daß die Kunst eine essentiell andere Art der Wahrheitsfindung und der Aussage ist als die Wissenschaft, eine andere Weise der Aneignung von Wirklichkeit, eben die spezifisch ästhetische Erfahrung. Zutiefst durchdrungen von der völlig berechtigten Auffassung, daß die Literatur sich durchaus der Fortschritte der menschlichen Kenntnisse und Einsichten bedienen könne und müsse, anstatt alles Fragwürdige zu vergeheimnissen und zu beschönigen, übersah Zola ganz und gar, daß der Künstler von vorneherein eine ganz andere Freiheit hat als der Wissenschaftler – eine Freiheit, die das Gesetz seines Tuns ist: nämlich Auswahl und Anordnung und Eingreifen in das Geschehen in dem Sinne, daß ja zum Beispiel er es ist, der eine bestimmte Figur mit einer bestimmten Veranlagung begabt und in ein von ihm gewähltes Milieu hineinstellt. Ist das Leben selbst schon solchen Zufällen unterworfen – sie fangen ja bereits mit der Geburt an –, daß es in diesem Zufallscharakter schwerlich reproduziert werden kann, so ist der Romancier von vorneherein gezwungen, selbst, eigenmächtig, eine Fabel zu arrangieren, bestimmte Figuren zueinander in eine Beziehung zu setzen, aus denen Konflikte und Kollisionen entstehen, die erst einen Charakter offenbaren bzw. zur Entfaltung bringen und Anlagen entzünden. Natürlich kann der Romancier damit experimentieren, er soll es vielleicht sogar, aber sein Experiment ist ein grundsätzlich anderes als dasjenige des Naturwissenschaftlers, der es mit einer anderen Form von Kausalität zu tun hat. Der Dachsturz Coupeaus in *L'Assommoir*, die Peripetie der ganzen Handlung, ist in keiner Weise ein Glied in der Kausalkette dieser ganzen Handlung. Er ist sogar ein Verstoß gegen Zolas eigene Theorie, und wir können jetzt schon schließen, daß Zola immer dann zu einem großen Romancier geworden ist, wenn er sich nicht streng an seine Theorie gehalten hat. Er war für seine Person und seine Arbeitsweise im Recht, wenn er den literarischen Naturalismus »la méthode scientifique appliquée dans les lettres« oder »la formule de la science moderne appliquée à la littérature« nannte.⁴⁴⁸ Die dichterische Kraft seiner besten Werke, ihre mächtigen Mythen und Symbole, wären damit allein nicht zu erreichen gewesen. Er unterlag der Selbsttäuschung, daß wissenschaftlich exakt sei, was er selbst fingiert und präpariert hat. Dieser naive szientistische Glaube, zusammen mit einem aus tiefer Humanität erwachsenen Sozialismus, war es jedoch, der Zola zu einem Optimismus führte, in den auch noch die pessimistischsten unter seinen späteren Büchern ausmünden. Schon 1868, während er den Plan zur Darstellung auswegloser Menschenschicksale faßt,

⁴⁴⁸ Ebd., S. 264 u. 128.

bekundet er seinen Glauben an den Fortschritt der menschlichen Gesellschaft; er spricht von einem unaufhaltsamen »élan vers la liberté et la justice. Je crois que cet élan sera long à aboutir [...]. Mais je crois plutôt à une marche constante vers la vérité.«⁴⁴⁹

Dieser Glaube prägt sogar den Roman, dessen Gegenstand das Elend des Industrieproletariats ist, der ausgebeuteten Bergarbeiter. Und dieser Glaube hat Zola auch für diesen Roman den symbolischen Titel *Germinal* wählen lassen. »Germinal« ist im Revolutionskalender der Werdemonat, der Monat des Vorfrühlings, des Keimens.

»Germinal«

Wenn ich im folgenden den Inhalt dieses berühmten Romans resümiere, so möge beachtet sein, was bei diesem Resümee nicht immer zum Ausdruck kommen kann, daß nämlich dieser Roman keinen Einzelhelden hat – er hat nur mehrere Hauptpersonen –, sondern daß der wirkliche Held die Masse ist, die Masse der Bergleute. Die männliche Hauptrolle hat Etienne Lantier, einer der drei Söhne, die Gervaise Macquart ihrem Liebhaber geboren hatte. Etienne ist also Bruder des Malers Claude Lantier, des Helden von *L'Œuvre*, Bruder des Lustmörders Jacques Lantier, des Helden von *La Bête humaine*, und Halbbruder von Nana.

Frierend und ausgehungert kommt Etienne Lantier, arbeitslos gewordener Arbeiter, in einer kalten Winternacht bei einem Kohlenschacht an. Seine Vorsprache um einen Arbeitsplatz wäre vergeblich, wäre nicht gerade in der Gruppe des Vorarbeiters Maheu eine Arbeiterin gestorben. An ihrer Stelle fährt Etienne nun jeden Tag zur Arbeit unter Tage. Zur Gruppe Maheus gehören neben dem Vorarbeiter selbst dessen Sohn Zacharie, 21jährig, ein weiterer Sohn, Jeanlin, 11jährig, eine Tochter, Cathérine, 15jährig, und die Kohlenhauer Levaque und Chaval. Die erste Zeit über wohnt Etienne im Gasthaus, dessen Inhaber, Rasseneur, ehemals Bergmann war, wegen sozialistischer Ideen aber entlassen worden ist. Später erhält Etienne eine Schlafstelle in der Familie Maheu und lebt mit ihr auf allerengstem Raum. Selbst das Intimste kann hier nicht verborgen bleiben, und in Etienne wächst eine heftige Liebe zu der 15jährigen Cathérine Maheu, die ihn auch unter Tage in die Arbeit einweist. Cathérine aber wird von dem brutalen Chaval begehrt. Alle Arbeiter leben in einer sich stetig verschlimmernden Not, und schließlich muß sogar die Familie Maheu, in der fünf Personen arbeiten, sich Geld leihen und endlich sogar betteln. Als wegen der schlechten Absicherungen in den Schächten mehrere Unglücksfälle passieren, verlangt die Grubenleitung von den Arbeitern, die Holzverzimmerungen auf eigene Kosten vorzunehmen und das Geld dafür vom eigenen Lohn abzugeben. Das hätte die völlige Verelendung bedeutet; die Arbeiter weigern sich daher. Etienne, schon lange mit sozialistischen, aber noch ziemlich wirren Ideen vertraut, hat bei Rasseneur Gleichgesinnte versammelt. Als die Not unter den Ar-

⁴⁴⁹ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, in: Zola, *Les œuvres complètes*, Paris 1928, S. 354.

beitern immer größer wird und sämtliche Verhandlungen mit der Leitung der Kohlengruben scheitern, gelingt es Etienne, die Mehrzahl der Arbeiter für einen Streik zu gewinnen. Er hofft, daß die Sozialistische Internationale Streikgelder bereitstellt und daß der Streik zu einem Fanal der Befreiung werden würde. Selbst der ruhige, besonnene Maheu schließt sich verbittert an, als er seine ausgemergelten Kinder vor Hunger weinen sieht. Der Streik wird beschlossen; die Resignation der Bergleute schlägt in eine wilde Hoffnung auf baldige Verwirklichung eines besseren Zeitalters um:

Des orateurs se succédaient sur le tronc d'arbre, gesticulant dans le bruit, lançant des propositions farouches. C'était le coup de folie de la foi, l'impatience d'une secte religieuse, qui, lasse d'espérer le miracle attendu, se décidait à le provoquer enfin. Les têtes, vidées par la famine, voyaient rouge, rêvaient d'incendie et de sang, au milieu d'une gloire d'apothéose, où montait le bonheur universel. Et la lune tranquille baignait cette houle, la forêt profonde ceignait de son grand silence ce cri de massacre. Seules, les mousses gelées craquaient sous les talons; tandis que les hêtres, debout dans leur force, avec les délicates ramures de leurs branches, noires sur le ciel blanc, n'apercevaient ni n'entendaient les êtres misérables, qui s'agitaient à leur pied.

Il y eut des poussées, la Maheude se retrouva près de Maheu, et l'un et l'autre, sortis de leur bon sens, emportés dans la lente exaspération dont ils étaient travaillés depuis des mois, approuvèrent Levaque, qui renchérisait en demandant la tête des ingénieurs.⁴⁵⁰

Die versprochenen Streikgelder kommen jedoch spärlich und bleiben schließlich ganz aus. Die Not wird unerträglich; alles wird verkauft oder versetzt. Etienne, schwer getroffen, weil Cathérine dem brutalen Chaval gefolgt ist, und voller Gewissensbisse, weil er sich schuldig an seinen Arbeitskameraden fühlt, und selber bedroht, hält sich in einem einsamen Waldstück auf und entdeckt dort einen Schlupfwinkel, der dem völlig verwahrlosten jungen Jeanlin Maheu dazu dient, gestohlene Lebensmittel in Ruhe zu verzehren. Der Streik greift auch auf Schächte der Nachbarschaft über. Schließlich schreiten die vom Hunger getriebenen Arbeiter zum offenen Aufruhr. Streikbrecher werden mit Gewalt gezwungen, die Arbeit niederzulegen. Eine verzweifelte Menge zieht von Grube zu Grube, es kommt zu blutigen Auseinandersetzungen. Zwischen Etienne und Chaval, der die inzwischen mit ihm verheiratete Cathérine gezwungen hat, mit ihm als Streikbrecherin einzufahren, kommt es zu einem Zusammenstoß, in dessen Verlauf Etienne Chaval niederschlägt. Chaval hetzt die Polizei auf den Streikführer Etienne, der, von Cathérine gewarnt, sich in Jeanlins Schlupfwinkel versteckt und von Jeanlin dort mit Lebensmitteln versorgt wird. Die Besitzer der Kohlengruben transportieren inzwischen belgische Arbeiter als Streikbrecher heran und setzen zu deren Schutz Soldaten ein. In äußerster Verzweiflung belagern die streikenden Arbeiter und ihre Familien die Schächte und attackieren die Bewachungstruppen mit Steinen. Die Soldaten schießen in die aufgebrachte Menge; unter den vierzehn Toten ist auch Maheu. Der Streik ist damit zusammengebrochen. Allmählich kehren die Arbeiter

⁴⁵⁰ Emile Zola, *Germinal*, in: *Les Rougon-Macquart*, Bd. 3, Paris 1964 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 1385-1386.

in die Minen zurück, schließlich auch Etienne, der wieder in der Hütte des toten Maheu lebt. Zu seiner Arbeitsgruppe gehören Cathérine und Chaval. Eines Tages wird die Verschalung eines Schachts von einem russischen Anarchisten der Bakunin-Gruppe zerstört. Es gibt eine Katastrophe: Etienne, Chaval und Cathérine werden abgeschnitten und irren tagelang in verzweifelter Suche nach einem Ausweg in dem Gewirr verlassener Schächte umher. Bald geben sie auf. Der einzige, der noch etwas zu essen hat, ist Chaval. Er zwingt die vom Hunger gequälte Cathérine, in der endlich die Liebe zu Etienne durchgebrochen ist, zu sich, mit Brot. Als er vor den Augen Etiennes seine Lust ein letztes Mal mit der fast ohnmächtigen Cathérine stillen will, kann Etienne sich nicht mehr beherrschen. Jetzt steigt – Zola greift auf seine Vererbungslehre zurück – blutrot die Lust zum Mord auf, die Generationen seiner Vorfahren durch Alkohol im Blute angesammelt hatten. Er erschlägt Chaval und steht fassungslos vor dem Toten:

C'était donc fait, il avait tué. Confusément, toutes ses luttes lui revenaient à la mémoire, cet inutile combat contre le poison qui dormait dans ses muscles, l'alcool lentement accumulé de sa race. Pourtant, il n'était ivre que de faim, l'ivresse lointaine des parents avait suffi.⁴⁵¹

Der Leser des Romans ist allerdings in diesem Stadium sicherlich der Ansicht, daß die Erinnerung an das Erbe hier völlig überflüssig ist. Zola hat aus der Handlung heraus eine Situation so immanenter Notwendigkeit geschaffen, daß die Tötung Chavals keiner Motivation durch die Vererbungslehre bedarf. Würde man diese an dieser Stelle streichen, keiner würde sie vermissen, und niemand käme auf den Gedanken, es fehle diesem furchtbaren Ereignis an Stringenz. Dieser Totschlag gehört zu den zwingendsten und sozusagen »schönsten« der Weltliteratur.

Hunderte von Metern tief unter der Erde eingeschlossen, halbverhungert, vom steigenden Wasser bedroht, den Tod vor Augen, nachdem die letzte Lampe ausgebrannt ist, finden sich Etienne und Cathérine, in einem letzten Aufflackern des Willens zum Leben, oder wenigstens zu einem ersten und letzten Moment des Glücks vor dem Tod:

Et ce fut enfin leur nuit de nocces, au fond de cette tombe, sur ce lit de boue, le besoin de ne pas mourir avant d'avoir eu le bonheur, l'obstiné besoin de vivre, de faire de la vie une dernière fois. Ils s'aimèrent dans le désespoir de tout, dans la mort.⁴⁵²

Stunden später hält Etienne eine Tote im Arm. Und wieder Stunden später wird Etienne, fast ohnmächtig, nach neun Tagen, mit schlohweißen Haaren, befreit. Der erste, den er erkennt, ist der verhaßte Chefingenieur der Grube, Négrel:

et ces deux hommes qui se méprisaient, l'ouvrier révolté, le chef sceptique, se jetèrent au cou l'un de l'autre, sanglotèrent à grands sanglots, dans le bouleversement profond de toute l'humanité qui était en eux.⁴⁵³

⁴⁵¹ Ebd., S. 1571-1572.

⁴⁵² Ebd., S. 1579

⁴⁵³ Ebd., S. 1580.

Eine merkwürdige, bedenkenswerte Szene, in welcher die kaum wahrnehmbare Hoffnung auf eine Versöhnung der Klassengegensätze plötzlich aufleuchtet in der Erfahrung einer gemeinsamen »conditio humana« und der Forderung der Menschlichkeit und der menschlichen Solidarität.

Nach wochenlangem Krankenhausaufenthalt kehrt Etienne zur Grube zurück, sieht seine Kameraden, die Frau Maheu, die, nach dem Tod von Mann, Sohn und Tochter, selber wieder unter Tage arbeitet, kommt zur Einsicht, daß ein gewaltloser Kampf besser sein wird, um Millionen von Entrechteten ihr Recht gegenüber Tausenden von Nichtstuern zu erkämpfen, und verläßt mit dem Entschluß, sein Leben dieser Aufgabe zu widmen, den Schauplatz der furchtbaren Ereignisse. Die Erde, über die er dem Bahnhof zuschreitet, die Erde über den Kohlenschächten, wird – es ist Frühling geworden – zu einem Hymnus der sich ewig erneuernden Natur, der von einer besseren Zukunft der Menschheit kündet:

Et, sous ses pieds, les coups profonds, les coups obstinés des riveaines continuaient. Les camarades étaient tous là, il les entendait le suivre à chaque enjambée. N'était-ce pas la Maheude, sous cette pièce de betteraves, l'échine cassée, dont le souffle montait si rauque, accompagné par le ronflement du ventilateur? A gauche, à droite, plus loin, il croyait en reconnaître d'autres, sous les blés, les haies vives, les jeunes arbres. Maintenant, en plein ciel, le soleil d'avril rayonnait dans sa gloire, échauffant la terre qui enfantait. Du flanc nourricier jaillissait la vie, les bourgeons crevaient en feuilles vertes, les champs tressaillaient de la poussée des herbes. De toutes parts, des graines se gonflaient, s'allongeaient, gerçaient la plaine, travaillées d'un besoin de chaleur et de lumière. Un débordement de sève coulait avec des voix chuchotantes, le bruit des germes s'épandait en un grand baiser. Encore, encore, de plus en plus distinctement, comme s'ils se fussent rapprochés du sol, les camarades tapaient. Aux rayons enflammés de l'astre, par cette matinée de jeunesse, c'était de cette rumeur que la campagne était grosse. Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre.⁴⁵⁴

Unverkennbar ist das humanitäre Pathos, mit dem Zola das Elend der ausgebeuteten Grubenarbeiter, ihrer Familien, die Barbarei der Kinderarbeit beschreibt. Aber er hat kein Propaganda-Buch geschrieben; er hat nichts beschönigt, jedoch jedem Mißverständnis diesmal vorgebeugt. Das wirtschaftliche Elend erzeugt unsittliche Zustände. Die Arbeiterfamilien sind zahlreich, jedes Jahr ein Kind – Liebe: Brot der Armen, und gelegentlich ein wildes Besäufnis –, mehr kann das Leben nicht bieten.

An solchen Szenen bewährt sich, was man den »style surchauffé« Zolas genannt hat. Sehen wir uns ein Beispiel an: eine Orgie in Bier und Schweiß und erhitztem Fleisch:

Jusqu'à dix heures, on resta. Des femmes arrivaient toujours, pour rejoindre et emmener leurs hommes; des bandes d'enfants suivaient à la queue; et les mères ne se gênaient plus, sortaient des mamelles longues et blondes comme des sacs d'avoine, barbouillaient de lait les poupons joufflus; tandis que les petits qui marchaient déjà, gorgés de bière et à quatre pattes sous les tables, se soulageaient sans honte.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 1591.

C'était une mer montante de bière, les tonnes de la veuve Désir éventrées, la bière arrondissant les panses, coulant de partout, du nez, des yeux et d'ailleurs. On gonflait si fort, dans le tas, que chacun avait une épaule ou un genou qui entraînait chez le voisin, tous égayés, épanouis de se sentir ainsi les coudes. Un rire continu tenait les bouches ouvertes, fendues jusqu'aux oreilles. Il faisait une chaleur de four, on cuisait, on se mettait à l'aise, la chair dehors, dorée dans l'épaisse fumée des pipes; et le seul inconvénient était de se déranger, une fille se levait de temps à autre, allait au fond, près de la pompe, se troussait, puis revenait. Sous les guirlandes de papier peint, les danseurs ne se voyaient plus, tellement ils suaient; ce qui encourageait les galibots à culbuter les herscheuses, au hasard des coups de reins. Mais, lorsqu'une gaillarde tombait avec un homme pardessus elle, le piston couvrait leur chute de sa sonnerie enragée, le branle des pieds les roulait, comme si le bal se fût éboulé sur eux.⁴⁵⁵

Auch das schönste Fest hat einmal ein Ende:

Et l'on rentra tous ensemble, on traversa une dernière fois la ducasse, les poêles de friture qui se figeaient, les estaminets d'où les dernières chopes coulaient en ruisseaux, jusqu'au milieu de la route. L'orage menaçait toujours, des rires montèrent, dès qu'on eut quitté les maisons éclairées, pour se perdre dans la campagne noire. Un souffle ardent sortait des blés mûrs, il dut se faire beaucoup d'enfants, cette nuit-là.⁴⁵⁶

Die orgiastische Schilderung ist echter Zola. Zu Bier und Tanz mußte auch noch ein Gewitter herhalten, um die Atmosphäre anzuheizen und mit Schwüle aufzuladen. Das war – und ist – nicht nach jedermanns Geschmack, jedenfalls nicht in dieser kruden, plebejischen Gestalt. Die Zola-Kritik hat noch heute damit zu tun, Zolas Stil vom Odium des Anstößigen zu befreien. Den jüngsten und im ganzen überzeugenden Versuch dieser Art hat eine Zola-Spezialistin von der Berliner Humboldt-Universität unternommen, Rita Schober. Ihren Aufsatz »Stil- und Strukturfragen der >Rougon-Macquart<« finden Sie in der Aufsatzsammlung dieser ausgezeichneten Zola-Kennerin: *Von der wirklichen Welt in der Dichtung*.⁴⁵⁷ Es ist – so die These Rita Schobers – nicht Amoralität, sondern die Naturphilosophie und der Biologismus, die Überzeugung vom immerwährenden Prozeß von Entstehen und Vergehen, Leben und Tod, Keimen und Absterben, die Zola zur Wahl der »mots crus«, zu den häufigen Tiervergleichen und zur Sexualisierung der Dinge und des Vokabulars veranlaßt. In der Tat sind revelatorisch die Verwendung von »chair« – auf die ich schon hingewiesen habe –, die Reduzierung des Menschlichen auf das Animalisch-Tierische. »Homme« und »femme« sind nicht zufällig oft ersetzt durch »mâle« und »femelle«.

Die Reduktion des Menschen auf das kreatürliche Sein ist, ebenso wie der Faktenfetischismus, denn auch bis heute ein Ärgernis für die marxistische Zola-Kritik, die – soweit sie sich der Orthodoxie befleißigt – stets außerordentlich prüde ist. Davon ist einiges auch in der kritischen Einstellung von Lukács gegenüber Zola zu ver-

⁴⁵⁵ Ebd., S. 1271.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 1272.

⁴⁵⁷ Rita Schober, *Von der wirklichen Welt in der Dichtung. Aufsätze zur Theorie und Praxis des Realismus in der französischen Literatur*, Berlin und Weimar 1970, S. 248-266.

spüren. Lukács' ernster zu nehmender Einwand, Zolas Naturalismus habe mit dem alten – und authentischen – Realismus »restlos gebrochen«, indem er »an die Stelle der dialektischen Einheit des Typischen und des Individuellen« den »mechanischen statistischen Durchschnitt«⁴⁵⁸ gesetzt habe, bedarf der Korrektur, wie richtig auch in mancher Hinsicht der Vorwurf ist, Zola verwandle – wie sein Lehrer Taine – die »gesellschaftlich-pathologische Figur in eine psycho-pathologische«⁴⁵⁹. Auch Rita Schober hat es nicht leicht und macht es sich nicht leicht, einen Ausweg aus dem marxistischen Dilemma zu finden: Balzac, der konservative Legitimist, der aber ästhetisch richtig liegt, gegen Zola, den progressiven »Sozialisten«, der einer »falschen« Theorie huldigt. Die Bewußtseinsdialektik hat hier eine ihrer schwierigsten Aufgaben zu lösen. Solange eine marxistische Literaturwissenschaft sich starr an einer eng bestimmten Vorstellung von »Realismus« orientiert und von daher bestimmt, was »ästhetisch« ist, wird sie sich gerade am ästhetischen Phänomen die Zähne ausbeißen. Immerhin kann Rita Schober sich auf Ergebnisse der neueren Zola-Forschung berufen, wenn sie am Schluß ihres Aufsatzes über »Zolas ästhetische Auseinandersetzung mit Balzac« die Feststellung trifft:

Wäre Zolas Werk nichts anderes als die exakte Applikation seiner ästhetischen Anschauungen, so würde es heute nur noch ein literarhistorisches Dokument darstellen. Da aber in der Ausarbeitung die zweite Aufgabe seines Plans, die Darstellung des »sozialen Milieus«, das heißt der eigentlichen menschlichen Welt in ihrer historischen Konkretheit, immer mehr an die erste Stelle rückte und die pseudowissenschaftlichen Theorien, zumindest weitgehend, außer Kraft setzte, wurde Zola tatsächlich zum legitimen Fortsetzer des Werkes von Balzac, zum Schöpfer der »comédie humaine« des Zweiten Kaiserreiches, der zugleich den neuen literarischen Helden des kommenden Jahrhunderts, den Arbeiter in seiner historischen Rolle und Bedeutung, für den modernen Roman entdeckte.⁴⁶⁰

Wie weit die letzte Bemerkung zutrifft, mag vorderhand ausgeklammert sein. Der große Roman des kommenden Jahrhunderts, der Roman eines Proust, Joyce, Kafka, Mann, Beckett, taugt schwerlich dazu, den Arbeiter als Romanprotagonisten nachzuweisen. Er ist es wohl nur in sehr indirekter Weise und gemäß der politischen und sozialen Geographie.

Zola hat die Sachwalter des Kapitalismus in seinem Roman – ich beziehe mich speziell noch einmal auf *Germinal* – nicht unnötig angeschwärzt, und er hat die Arbeiterführer nicht idealisiert. Etienne Lantier unterliegt lange Zeit der Verführung, zum Gewerkschaftsführer aufzusteigen und ins Parlament zu gelangen. Persönlicher Ehrgeiz setzt sich an die Stelle der rein menschlichen Impulse. Erst das furchtbare Scheitern des Streiks, die Qual seines Gewissens und seine Erlebnisse lassen ihn geläutert aus dieser Krise der Versuchung hervorgehen. Und die Grausamkeit der in der Verzweiflung zur hemmungslosen Wut aufgestachelten Menge wird rücksichtslos dargestellt. Die Rache der ausgehungerten Arbeiterfrauen wird

⁴⁵⁸ Georg Lukács, *Balzac und der französische Realismus*, Berlin 1952, wiederabgedruckt in: G. Lukács, *Probleme des Realismus*, Bd. 3, Neuwied und Berlin 1965, S. 516.

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Schober, op. cit., S. 213.

zum Blutrausch. Der Lebensmittelhändler des Orts, der, als alle am Verhungern waren, sein Brot nur herausgab, wenn die Frauen und Mädchen sich ihm hingaben, wird gejagt, bis er tödlich abstürzt. Die Frauen entmannen den Kadaver und tragen die Trophäe triumphierend an einem Stock durch die Straßen. Es ist eine Szene von wilder Grausigkeit – und von einer Wahrheit, wie sie nur der Naturalismus für die Literatur entdecken konnte. Zola jedenfalls konnte jenen Kritikern, die ihm vorwarfen, er hätte Greuel erfunden und in Schmutzigkeiten gewühlt, entgegenhalten:

Qu'on ne me contredise pas avec des raisons sentimentales [...] Hélas! j'ai atténué. La misère sera bien près d'être soulagée, le jour où l'on se décidera à la connaître dans ses souffrances et dans ses hontes. On m'accuse de fantaisie ordurière et de mensonge prémédité sur de pauvres gens, qui m'ont emplis les yeux de larmes. A chaque accusation je pourrais répondre par un document.⁴⁶¹

Henri Mitterand, dem die Zola-Forschung schätzenswerte Studien und die Pléiade-Ausgabe der *Rougon-Macquart* verdankt, geht in seinem Aufsatz »Le système des personnages dans >Germinal<«, der 1971 bei der Jahrestagung der »Association Internationale des Etudes Françaises« vorgetragen wurde, wie es scheint, von einer wichtigen Erkenntnis der neueren Zola-Forschung aus, wenn er darin betont,

que les personnages sont plus fortement déterminés par leurs corrélations et leurs fonctions intra-textuelles que par leurs sources extra-littéraires.⁴⁶²

Gemeint ist, daß Charakter und Struktur der Personen nicht durch lebende Einzelpersonen bedingt sind, die Zola bei seinen Recherchen angetroffen hat, sondern von der Funktion, die sie in der Handlung des Romans haben. Darin spiegelt sich eine sehr bedeutende Einsicht der modernen Zola-Forschung wider, nämlich die Einsicht, daß Zola eben doch nicht der bloß dokumentierende, abbildende Naturalist war, der Reporter, sondern – in seinen besten Werken – ein »Realist«. Der Verfasser des genannten Vortrags beruft sich bei seiner deskriptiven Studie auf den modernen Formalismus und Strukturalismus, auf Jacobson und Roland Barthes. Bei der strukturalistisch-semiologischen Suche nach Opposition in *Germinal* gelangt er zu folgendem – von mir jetzt etwas vereinfachten – Resultat in bezug auf die Haarfarbe der Personen: Die Arbeiter – speziell die Familie Maheu – sind vom Schicksal mit rot bis rotgelben Haaren behaftet worden (»roux«, »jaune«), den Bourgeois hat er dagegen »blond« oder »châtain« konzedierte – »Blanc et châtain sont des couleurs franches, nettes, jaune et roux des couleurs bâtardes«.⁴⁶³ Nun weiß jeder historisch bzw. literarhistorisch einigermaßen Versierte, daß »blond« seit der Invasion der Germanen in gallische Lande die Zugehörigkeit zur Oberschicht, zum Adel, indizierte, schwarz oder braun in Haar und Haut dagegen die Unfreien, das Volk, die Unterworfenen. Daraus wurde eine literarische Konvention,

⁴⁶¹ So Zola im *Figaro* vom 5. April 1885.

⁴⁶² Henri Mitterand, »Le système des personnages dans >Germinal<«, in: *Cahiers de l'association internationale des études françaises* 24 (1972), 5.166.

⁴⁶³ Ebd., S. 162.

die nur insofern modifiziert wurde, als mit dem Aufstieg des Bürgertums auch kastanienbraun zu Ehren kam. Daß die Germanen laut Tacitus auch rote Bärte trugen, fiel dabei nicht mehr ins Gewicht. Selbige waren leicht in »blond« umzustilisieren, nachdem »rot«, wie es scheint, zur symbolisch aufgeheizten Bastardfarbe des Unheimlichen, Aufrührerischen wurde.

Auffallen muß dem Beobachter, welche provozierende Wirkung von diesem Randphänomen auf die Teilnehmer des Kongresses ausging. Es beherrschte die sehr lange Diskussion über den Vortrag Mitterands ausschließlich, so sehr, daß dieser schließlich seufzte: »Laissons de côté ces cheveux.«⁴⁶⁴ Erlauben Sie mir, trotzdem noch bei diesem Thema zu bleiben. Inmitten der Diskussion meldet sich ein renommierter Romanist aus Cambridge, Mr. Lloyd James Austin zu Wort, und es entspinnt sich folgender Dialog zwischen ihm und dem Referenten Mitterand:

M. AUSTIN. – J'ai quelque chose de très simple et peut-être de très naïf à avancer. Dans quelle région de la France se passe l'action de *Germinal*?

M. MITTERAND. – Dans la région d'Anzin.

M. AUSTIN. – Dans les Flandres. Quel est le type humain, quel est le genre de cheveux qu'on trouve le plus communément dans cette région? C'est la première question.

Seconde question: Tous les ouvriers de *Germinal* ont-ils des cheveux roux sans exception? N'y a-t-il pas d'ouvriers ayant des cheveux noirs, gris, d'autres couleurs?

Troisième question: *L'Assommoir* se passe dans un milieu ouvrier. Tous les ouvriers de *L'Assommoir* ont-ils des cheveux roux?

Voilà mes questions extrêmement naïves!

M. MITTERAND. – Je vais donc faire des réponses naïves.

Pour ce qui est de la première question, je ne saurais pas vous répondre et je ne suis pas sûr que Zola se soit posé la question. Je ne suis même pas sûr que, dans les dossiers de *Germinal*, figure une mention quelconque de la couleur des cheveux, à moins qu'il ne l'ait trouvé dans certains ouvrages, qu'il a consultés à l'époque...

M. AUSTIN. – Il s'est rendu sur les lieux...

M. MITTERAND. – Oui. Mais, de toute manière, même si tous les ouvriers du Nord de la France avaient les cheveux roux, ce qui n'est pas probable, je crois qu'on ne peut pas ne pas constater, encore une fois, l'existence de cette corrélation tout à fait nette, fondée sur un réseau d'oppositions, sur une structure, à l'intérieur du roman, et c'est cela le fait qui nous intéresse, puisque nous étudions un texte.

La seconde question portait sur les autres ouvriers de *Germinal*. Je vous avouerai que je n'ai pas regardé les choses de près. De toute façon, la famille des Maheu est censée parler pour l'ensemble des ouvriers de *Germinal* et je crois que ce sont les Maheu qui font l'objet des descriptions les plus précises. Par conséquent, l'exemple est quand même significatif.

Enfin, la troisième question portait sur *L'Assommoir*. Là, je vous répondrai qu'elle échappe à notre problème. Notre sujet, c'est ici l'étude du texte de *Germinal*, et non pas l'étude des autres romans de Zola, qui, de toute manière, appartiennent à d'autres époques, posent d'autres problèmes, sont fondés sur d'autres modèles narratifs, mettent en jeu des personnages en prise avec toutes sortes d'autres événements. Je ne pense pas qu'une comparaison soit féconde entre la couleur des cheveux des

⁴⁶⁴ *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, S. 301.

ouvriers de *l'Assommoir* et la couleur des cheveux des ouvriers de *Germinal*. Mais ce sont là des réponses naïves.⁴⁶⁵

Jetzt greift der Vorsitzende ein: »Pour en finir avec cette histoire des cheveux roux« – man spürt förmlich das Aufatmen des Publikums – aber er fährt fort:

je peux assurer, après l'étude des romans et des œuvres de jeunesse de Zola, que le fait d'avoir des cheveux roux a un sens symbolique pour Zola: La personne qui a des cheveux roux est une personne qui est soumise à la violence, ou qui soumet autrui à la violence. C'est tout à fait évident.⁴⁶⁶

Nach solcher Statuierung der Ambivalenz der Rothaarigkeit als Symbol der Gewalt beginnt die Debatte von neuem. Es wird deutlicher, daß nicht nur eine soziale Realität am Anfang dieser Farbsymbolik steht, die sich dann konventionell verfestigt hätte wie ein klassischer Topos, sondern daß eine solche veränderte Realität die Konvention auch durchschlägt, auch dann, wenn diese noch in den Gehirnen festzusitzen scheint. Paul Delbouille, Verfasser einer guten Arbeit über den Symbolismus, glaubt die Farbsymbolik Zolas relativieren zu müssen: »Il y a un monde, par exemple, entre le roux de la chevelure de Nana et la couleur des cheveux des ouvriers dans le roman qui nous occupe [= *Germinal*]«,⁴⁶⁷ Auf den ersten Blick scheint nichts zutreffender zu sein als diese Behauptung: eine »ganze Welt« steht zwischen der Superkurtisane Nana und den Minenarbeitern von *Germinal* – beide rot haarig! Bedenken wir aber, daß Nana aus proletarischem Milieu stammt, daß sie dieses gleichsam rächt an der Gesellschaft, indem sie diese vergiftet und in ihren Vertretern demütigt und zerstört, dann stellt sich das Problem anders dar. Dieser Sachverhalt ist es, der mich veranlaßt, einen scheinbar ganz marginalen Aspekt von Zolas Werk so ausführlich zu behandeln. Es ist kein Zufall, daß genau an dieser Stelle sich bei den Diskutanten die Frage entzündet, ob, in welcher Hinsicht und in welchem Ausmaß Zola ein revolutionärer Schriftsteller gewesen ist.

Es drängt sich überdies der Gedanke auf, daß Zola, teils unbewußt, teils bewußt, ein Symbolsystem zimmert, das sich in unterschiedlicher Dichte durch sein ganzes Werk zieht. An dem auf den ersten Blick hier sekundären Problem der Verteilung der Haarfarben wird durch den symbolischen Wert hindurch auch eine ideologische Wertschicht sichtbar. Ist dies einmal erkannt, so ergibt sich die Einsicht, daß auch eine »Haarspalterei« wie diejenige, von der ich Ihnen berichtet habe, sinnvoll und ergiebig sein kann.

Rot, das Rot der Haare der zentralen Grubenarbeiterfamilie in *Germinal*, steht im Zusammenhang mit dem Aufstand der Minenarbeiter gegen ihre Ausbeuter. Im Rahmen des umfassenderen Systems der Farbsymbolik hängt es zweifellos auch zusammen mit dem Rot und dem Feuer, mit dem – wie besonders Petriconi und andere gezeigt haben – immer wieder das Thema des Untergangs beschworen und auf das Ende des Second Empire bezogen wird. Wird im Fall von Rot und Feuer der Zusammenhang von literarischer Symbolschicht – mit deren strukturel-

⁴⁶⁵ Ebd., S. 298.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 298-299.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 300.

len und kompositorischen Folgen – mit der sozialen und politischen, ja ökonomischen Realität transparent, so würde sich in anderen Fällen ein solch vergleichsweise einfacher Rückschluß als unzulässiger Kurzschluß erweisen. Zola hat es auch gerne mit anderen Elementen, mit der Erde, wie etwa gerade in *Germinal* und besonders in dem Roman *La Terre*, aber auch mit dem Wasser. Wer immer dieses wichtige – nicht nur bei Zola, sondern bei vielen seiner Zeitgenossen wichtige – Thema im Sinne einer materialistisch-historischen Hermeneutik zu begreifen versucht, wird sich hier den Umweg über die Psychoanalyse nicht ersparen können. Auch dafür ist ein bei dem genannten Kongreß gehaltener Vortrag recht aufschlußreich:

Marcel Girard, »Les >baignades< d'Emile Zola«, ⁴⁶⁸. Das Thema Wasser tritt bei Zola in der Verengung der Verbindung von Wasser und Bad auf. Zolas Korrespondenz enthält Hinweise in Fülle. Sie sind primär autobiographischer Natur und beziehen sich auf die gemeinsame Jugend von Emile Zola und Paul Cézanne in Aix-en-Provence. Wie ein unverlorener Zauber des Kindheitserlebens schlägt sich im Werk der beiden Freunde die körperliche Lust am Bade nieder. Keiner unter den durchaus badefreudigen impressionistischen Malern ist so bade- und wasserbesessen wie Paul Cézanne, keiner pflegt die gemeinsamen Erinnerungen dieser Art so eindringlich wie Zola in seiner späteren Korrespondenz mit dem Jugendfreund – mystische Schwärmerei von Wasser, Hingabe an das Element, Liebe, Zärtlichkeit. Der mythologische Schwarm der Nymphen, Nereiden und Dryaden vermittelt Sehnsucht und Wirklichkeit in einer poetisch-künstlerischen Traumwelt, die sich mit Gaston Bachelards Psychoanalyse entschlüsseln läßt. Marcel Girard spricht von:

»une rêverie sur la matière de l'eau, de l'eau connue et éprouvée dans les nuits chaudes de Provence en compagnie de ses amis, de l'eau associée à ses premières ardeurs amoureuses.« ⁴⁶⁹

Von Anfang an ist das Erlebnis literarisiert, steht unter dem Vermächtnis der mythologischen Tradition, welche die Schule vermittelt hat: der Nausicaa-Komplex beherrscht es – das Bild der Königstochter, die am Ufer auf den göttlichen Werber wartet. Doch das Ufer, die Rettung, die Erfüllung, ist auch die Grenze zum Tod, zum ewigen Schlaf: hier ist die Nähe zum Ophelia-Komplex gegeben. Die moderne Zola-Forschung hat zahlreiche mythologische und archetypische Themen dieser Art entdeckt. Man darf sie nicht ignorieren oder gar leugnen. Was sie bedeuten, welche Funktion sie erfüllen, in welcher Weise sie vermitteln zwischen der von Zola so leidenschaftlich angestrebten sozialen Wirklichkeit und der künstlerischen Form, die den platt theoretischen Naturalismus aus seiner puren Abbildtheorie erlöst, das ist eine der großen Aufgaben der Zola-Forschung, die seit den fünfziger Jahren dabei ist, einen neuen Zola zu entdecken. ⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ Marcel Girard, »Les >baignades< – d'Emile Zola«, in: *Cahiers de l'association internationale des études françaises* 24 (1972), S. 95-111.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 106.

⁴⁷⁰ Vgl. den Forschungsbericht von Friedrich Wolfzettel, »Zwei Jahrzehnte Zola-Forschung«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 21 (1970), S.152ff.

Bibliographie

Literaturgeschichten allgemein

- Abraham, P./Desné, R. (Hrsg.), Manuel d'histoire littéraire de la France, par un collectif, t. VI: 1789-1848 (2 vol.), Paris: Editions Sociales 1973.
- Castex, P.-G./Surer, P., Manuel des Etudes françaises, XIX^e siècle, Paris 1966.
- Klemperer, V., Geschichte der französischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert, 1800-1925, Bd. I, Berlin 1956.
- Lange, W.-D., Französische Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 2: Realismus und l'art pour l'art, Bd. 3: Naturalismus und Symbolismus, Heidelberg 1980.
- Roger, J. (Hrsg.) Histoire de la littérature française, t. II: Du XVIII^e siècle à nos jours, Paris 1970.
- Thibaudet, A., Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours, Paris 1936; deutsch: Geschichte der französischen Literatur von 1789 bis zur Gegenwart 119351, Freiburg-München 1953.

Literatur des 19. Jahrhunderts

- Auerbach, E., Mimesis, Bern ²1959.
- Bellanger, C./Godechot, J./Guiral, P./Terron, F., Histoire générale de la presse française, Bd. II: de 1815 à 1871, Paris: PUF 1969.
- Brockmeier, P./Wetzel, H. H., Französische Literatur in Einzeldarstellungen, Bd. 2: Von Stendhal bis Zola, Stuttgart 1982.
- Cassagne, A., La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes, Paris: L. Dorbon 1959.
- Chassang, A./Senninger, Ch., Recueil de textes littéraires français, XIX^e siècle, Paris: Hachette 1966.
- Jauß, H. R., Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt/M. 1970.
- Köhler, E., Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit, München 1973.
- Köhler, E., »Nausikaa, Danae und Gerty McDowell. Zur Literaturgeschichte des Feuerwerks«, in: Lebende Antike. Symposium für Rudolf Sühnel, Berlin 1967, S. 451 ff., auch in: E. Köhler, Vermittlungen. Romanistische Beiträge zu einer historisch-soziologischen Literaturwissenschaft, München 1976, S. 245-266.
- Milner, M., Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861, Paris: Corti 1960 (2 Bde.).
- Pailleron, M.-L., La vie littéraire sous Louis-Philippe (François Buloz et ses amis), 1930.
- Tadié, J.-Y., Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle, Paris: Bordas 1976 (Ers-
tausgabe 1970).

Thoma, H., Aufklärung und nachrevolutionäres Bürgertum in Frankreich. Zur Aufklärungsrezeption in der französischen Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts (1794-1914), Heidelberg 1976 (Studia Romanica 30).

Romantheorie und -geschichte

Dubois, J., Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle, Bruxelles 1963.
Engler, W. (Hrsg.), Der französische Roman im 19. Jahrhundert, Darmstadt 1976.
Engler, W. (Hrsg.), Texte zur französischen Romantheorie des 19. Jahrhunderts, Tübingen 1970.
Iknayan, M., The Idea of the Novel in France. The Critical Reaction 1815-1848, Genève-Paris 1961.
Jauß, H. R., »Nachahmungsprinzip und Wirklichkeitsbegriff in der Theorie des Romans von Diderot bis Stendhal«, in: H. R. Jauß (Hrsg.), Nachahmung und Illusion, München 1964, S. 157ff. (Poetik und Hermeneutik, I)
Naumann, M., Prosa in Frankreich. Studien zum Roman im 19. und 20. Jahrhundert, Berlin 1978.
Wood, J. S., Sondages 1830-1848. Romanciers français secondaires, Toronto 1965.

Novelle und conte fantastique

Castex, P.-G., Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant, Paris: Corti 1951.
Godenne, R., La Nouvelle française, Paris: PUF 1974.
Krämer, W., Die französische Novelle im 19. Jahrhundert, Frankfurt/M. 1972.

Sozialgeschichte und französische Gesellschaft

Agulhon, M., 1848 ou l'apprentissage de la république, 1848-1852. Nouvelle histoire de la France contemporaine, Bd. 8, Paris: Seuil 1973.
Bellesort, A., La société française sous Napoléon III, Paris: Perrin 1960.
Chevalier, L., Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle, Paris: Plon 1959, 21969.
Daumard, A., La Bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848, Paris: SEVPEN 1963 (Coll. »Démographie et société«).
Droz, J./Genet, J./Vidalenc, J., De la Restauration à la Révolution, 1815-1871, Paris: Colin 1970.
Dupeux, G., La société française, 1789- 1970, Paris: Colin ⁶1970 éd. ent. rev. et mise à jour.
Guiral, P., La société française, 1815-1914, vue par les romanciers, Paris: Colin 1969.

Haupt, G.-G., Nationalismus und Demokratie. Zur Geschichte der Bourgeoisie im Frankreich der Restauration, Frankfurt/M. 1974.

Hauser, A., Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1967.

Höppner, J./Seidel-Höppner, W., Von Babeuf bis Blanqui, Leipzig 1975.

Lejeune, Ph., »Autobiographie et histoire sociale au XIX^e siècle«, in: Revue de l'Institut des Sociologie, 1982, S. 209-234.

Lhomme, J., La Grande Bourgeoisie au pouvoir, 1830-1880. Essai sur l'histoire sociale de la France, Paris: PUF 1960 (Bibliothèque de la science économique)

Lichtenberger, A., Le socialisme utopique, 1898, repr. Genève 1970.

Marx, K., »Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848-1850«, in: MEW Bd. 7. Marx, K., »Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte«, in: MEW Bd. 8.

Matoré, G., Le vocabulaire et la société sous Louis Philippe, Genève 1952 (Société de publications romanes et françaises); repr. Genève 1967.

Morazé, Ch., Les bourgeois conquérants au XIX^e siècle, Paris 1957; deutsch: Das Gesicht des 19. Jahrhunderts. Die Entstehung der modernen Welt, Köln 1959.

Ponteil, F., Les Institutions de la France de 1814 à 1870, Paris: PUF 1966.

Stein, L. von, Geschichte der sozialen Bewegung in Frankreich von 1789 bis auf unsere Tage, Hildesheim Reprint 1959.

Romantik

Brombert, V., La prison romantique. Essai sur l'imaginaire, Paris: Corti 1976.

Castex, P.-G., Horizons romantiques, Paris: Corti 1983.

Eichner, H. (Hrsg.), »Romantic« and its Cognates. The European History of a Word, Manchester University Press 1972.

Furman, N., La Revue des Deux Mondes et le romantisme (1831-1848), Genève 1975.

George, A. J., The Developpement of French Romanticism. The Impact of the Industrial Revolution on Literature, Syracus-New York 1955, repr. Westcort, Connecticut 1977.

Giraud, J., L'école romantique, Paris: Colin 1927.

Hunt, J. J., Le socialisme et le romantisme en France. Etude de la presse socialiste de 1830 à 1848, Oxford 1935.

Krämer, W., Die französische Romantik, Darmstadt 1975 (Erträge der Forschung, 38)

Küchler, W., Französische Romantik, Heidelberg 1908.

Martino, P., L'époque romatique en France, 1815-1830, Paris: Boivin et C^{ie} 51966 (Connaissance de Lettres, 16)

Milner, M., Le romantisme, I.: 1820-1843, Paris: Arthaud 1973 (Littérature française, 12)

Moreau, P., Ames et thèmes romantiques, Paris 1965.

Moreau, P., »Le romantisme«, in: Calvet (Hrsg.), Histoire de la littérature française, Bd. 8, Paris: Del Duca, 1957, ²1965.

Peyre, H., Qu'est-ce que le romantisme?, Paris: PUF 1971.

Pommier, J., Les écrivains devant la Révolution de 1848. Lamartine, Hugo, Lamennais, George Sand, Michelet, Béranger, Paris: PUF 1948 (Coll. Centenaire de la Révolution de 1848).

Pouillart, R., Le romantisme III, 1869-1896, Paris: Arthaud 1968 (Littérature française, 14).

Prang, H., Begriffsbestimmung der Romantik, Darmstadt ²1972 (Wege der Forschung, CL).

Praz, M., Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, München 1963.

Raymond, M., Romantisme et rêverie, Paris: Corti 1978.

Roller, H., Die mißglückte Provokation. Die »petits romantiques« im Horizont ihrer Zeit. Untersuchungen zu A. Bertrand, P. Borel, T. Dondey, X. Ferneret, C. Lassailly, Frankfurt/M.-Berlin 1982 (Europäische Hochschulschriften, XX, 75)

Saulnier, V., La littérature française du siècle romantique, Paris: PUF 1959 (Que sais-je?).

Siciliano, I., Il romanticismo francese. Da Prévost a Satre, Firenze 1964.

Van Tieghem, Ph., Le romantisme français, Paris: PUF 1958 (Que sais-je?)

Viatte, A., Les sources occultes du romantisme. Illuminisme-théosophie 1770-1820, Paris: Champion 1979.

Der romantische Roman

Girard, R., Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris: Grasset 1961.

Knapp, L., »>Roman personnel< und romantische >sensibilité<: Constant- Musset-Fromentin«, in: ZFSL 81 (1971), S. 97-135.

Der Realismus

Barbérès, P., Aux sources du réalisme: Aristocrates et bourgeois. Du texte à l'histoire, Paris: Union Générale d'Éditions 1978.

Le discours réaliste, in: Poétique 16 (1973), N° composé par Philippe Hamon, mit Beiträgen von P. Hamon, C. Duchet, H. Mitterand, S. 470-540, Paris: Seuil 1973.

Dumesnil, R., »Le réalisme«, in Dumesnil, De l'histoire de la littérature française, t. IX, Paris: J. De Gigord 1937.

Dumesnil, R., L'époque réaliste et naturaliste, Paris: Tallandier 1945 (Coll. Histoire de la vie littéraire).

Engler, W., »Die Vorbereitung der französischen Realismuskussion im 19. Jahrhundert«, in: ZFSL 81 (1971), S.193 -207.

Friedrich, H., Drei Klassiker des französischen Romans, Frankfurt/M. ⁶1970.

Gaillard, F., »Gustave Courbet et le réalisme. Anatomie de la réception critique d'une œuvre, >Un enterrement à Ornans<«, in: Revue d'histoire littéraire de la France 80 (1980), S. 978-996.

Giraud, R., *The Unheroic Hero in the Novels of Stendhal, Balzac and Flaubert*, New Brunswick (N.J.), Rutgers Univ. Press 1957.

Heitmann, K., *Der französische Realismus von Stendhal bis Flaubert*, Wiesbaden 1979.

Höfner, E., *Literalität und Realität. Aspekte des Realismus-Begriffes in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 1980 (Studia Romanica 38).

Levin, H., *The Gates of Horn. A Study of Five French Realists*, New York 1966.

Lotz, H.-J., *Die Genese des Realismus in der französischen Literaturästhetik. Zur Kritik des nicht historischen Epochenbegriffs*, Heidelberg 1984 (Studia Romanica, 56).

Martino, P., *Le roman réaliste sous le Second Empire*, Paris 1913.

Müller, H.-J., *Der Roman des Realismus-Naturalismus in Frankreich. Eine erkenntnistheoretische Studie*, Wiesbaden 1977.

Silli, U., *Paradigmatische Entwicklungsgeschichte des realistischen Romans in Frankreich*, Diss. Graz 1983.

Weinberg, B., *French Realism: the Critical Reaction, 1830-1870*, Oxford Univ. Press 1938, repr. New 1971.

Der Naturalismus

Bürger, Ch./Bürger, P./Schulte-Sasse, J. (Hrsg.), *Naturalismus/Ästhetizismus*, Frankfurt/M. 1979.

Beuchat, Ch., *Histoire du naturalisme français*, Paris: Corrèa 1949/50 (2 Bde.). *Les Cahiers Naturalistes*, hrsg. v. P. Cogy, Paris: Fasquelle 1955 ff.

Charle, Ch., *La crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure 1979.

Chevrel, Y., »De l'histoire de la réception à l'histoire des mentalités. L'exemple du naturalisme français en Allemagne au tournant du siècle«, in: *Synthesis* 10 (1983), S. 53-64.

Chevrel, Y., *Le naturalisme*, Paris: PUF 1982 (Littératures modernes, 31)

Chevrel, Y., *Le roman et la nouvelle naturalistes français en Allemagne, 1870-1893*, Diss. Paris 1980.

Cogy, P., *Le naturalisme*, Paris: PUF 1963 (Que sais-je?)

Dumesnil, R., *Le réalisme et le naturalisme*, Paris: Del Duca 1956.

Gerhardi, G. C., »Realismus und Naturalismus in Frankreich«, in: *Propyläen Geschichte der Literatur*, Bd. 5: *Das bürgerliche Zeitalter 1830-1914*, Berlin 1984, S. 194-222.

Hatzfeld, H. A., »Beitrag zum französischen Naturalismus«, in: W. Engler (Hrsg.), *Der französische Roman im 19. Jahrhundert*, Darmstadt 1976, S.384ff. (Wege der Forschung, Bd. CCCXCII).

Hemmings, F. W. J., »The Origins of the Terms >naturalisme<, >naturaliste<«, in: *French Studies* 8 (1954), S. 109 ff.

Klotz, V., *Die erzählte Stadt*, München 1969.

- Kolkenbrock-Netz, J., Fabrikation, Experiment, Schöpfung. Strategien ästhetischer Legitimation im Naturalismus, Heidelberg 1981 (Reihe Siegen, Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 28)
- Lehan, R., »American Literary Naturalism. The French Connection«, in: Nineteenth-Century Fiction 38 (1984), S. 529-557.
- Macrobe, A., La flore pornographique. Glossaire de l'école naturaliste extrait des Œuvres de M. Emile Zola et de ses disciples. Illustré par Paul Lisson, Paris 1883, repr. Genève 1968.
- Martino, P., Le naturalisme français (1870-1895), Paris: Colin 1923.
- Le naturalisme. Colloque de Cerisy. Communications Colette Becker e. a. Interventions L. Abeles e. a., (1976), Paris: Union générale d'éditions 1978.
- Neuschäfer, H.-J., »Der Naturalismus in der Romania«, in: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft (hrsg. v. K. von See), Bd. 18: Jahrhundertende - Jahrhundertwende, Wiesbaden, 1976,1, S. 33-68; auch: Wiesbaden 1978 (Athenaion Studentexte, Bd. 5).
- Reichel, N., Der Dichter in der Stadt. Poesie und Großstadt bei französischen Dichtern des 19. Jahrhunderts, Frankfurt/M. – Bern 1982.
- Sansot, P., Poétique de la ville, Paris: Klincksieck 1971 (Coll. d'esthétique 8).
- Schober, R., »Zum Naturalismus als Methode, Richtung und Strömung in Frankreich«, in: Die literarische Methode..., Leipzig 1980, S. 78-87.
- Zola, E., Les romanciers naturalistes (hrsg. v. Eugène Fasquelle), Paris 1903.

Der Feuilletonroman

- Guisse, R., Le phénomène du roman feuilleton 1828-1848. La crise de croissance du roman, 1. La presse et la littérature facile 1828-1835, Thèse Nancy II 1975.
- Guisse, R. »Le roman feuilleton et la vulgarisation des idées politiques et sociales sous la monarchie de Juillet«, in: Romantisme et politique 1815-1851, Colloque de l'Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud (1966), Paris: Colin 1969, S. 316-328.
- Neuschäfer, H.-J./Fritz-El Ahmad, D./Walter, K.-P., Der französische Feuilletonroman. Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung, Darmstadt 1986.
- Nettement, A., Etudes critiques sur le feuilleton-roman, 1844- 1845, Paris 1845/46.
- »Le Roman feuilleton«, Europe, Juin 1974.
- Witkowski, C., »Le premier roman-feuilleton«, in: Bulletin du bibliophile, 1983, S. 215-219.

Der Sozialroman

- Biermann, K., »Der Sozialroman der 1840er Jahre«, in: K. Biermann, Literarisch-politische Avantgarde in Frankreich 1830-1840. Hugo, Sand, Baudelaire und andere, Stuttgart 1982, S.79-108.
- Brun, Ch., Le roman social en France au XIX^e siècle, Paris 1910.

- Evans, D.-O., *Le roman social sous la monarchie de Juillet*, Paris 1936.
- Flottes, P., *Histoire de la poésie politique et sociale en France, de 1815 à 1939*, Paris: La pensée universelle 1976.
- Johannet, R., *L'évolution du roman social au XIX^e siècle*, Paris 1909, Genève² 1973.
- Lormant, G., *Quelques aspects du roman social en France en Grande Bretagne de 1840-1889*, Thèse 3^e cycle, Paris IV, 1976 (dactylogr.).
- Sainte-Beuve, Ch., »De la littérature industrielle«, in: *Revue des Deux Mondes* 19 (1839) S.675-691.
- Thomas, E., *Voix d'en bas. La poésie ouvrière du XIX^e siècle*, Paris: Maspero 1979.
- Wolfzettel, F., *Der französische Sozialroman des 19. Jahrhunderts*, Darmstadt 1982 (Wege der Forschung 364).

Der Populärroman

- Adler, A., *Möblierte Erziehung. Studien zur pädagogischen Trivialliteratur des 19. Jahrhunderts*, München 1970.
- Angenot, M., »La littérature populaire au dix-neuvième siècle«, in: *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* 9 (1982), S. 307-333.
- Bellet, R. (Hrsg.), *L'aventure dans la littérature populaire au XIX^e siècle*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon 1985.
- Coracci, S., »De quelques rapports entre les romans verniens et le roman populaire«, in: *Bulletin de la Société* 5 (1979), S. 60-68.
- Grimm, R., »Der >wissenschaftliche Roman< als Paradigma des Populärromans. Zu J. Vernes >Cinq semaines en ballon<«, in: P. Brockmeier/H. H. Wetzel (Hrsg.), *Französische Literatur in Einzeldarstellungen*, Bd. 2: Von Stendhal bis Zola, Stuttgart 1982, 5. 171-207.
- Hermann, I., »Wie Napoleon den Kitsch schuf«, in: *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Etötvös nominatae, Sectio Philologica moderna*, Budapest 14 (1980), S.9-32.
- Neuschäfer, H.-J., *Populärromane im 19. Jahrhundert*, München 1976.
- Olivier-Martin, Y., *Histoire du roman populaire en France*, Paris: Albin Michel 1980.
- Schenda, R., »Populäre Lesestoffe im 19. Jahrhundert«, in: P. Brockmeier/H. H. Wetzel (Hrsg.), *Französische Literatur in Einzeldarstellungen*, Bd. 2: Von Stendhal bis Zola, Stuttgart 1982, S.73-121.

Der historische Roman

- Hempel, W., *Manzoni und die Darstellung der Menschenmenge als zähltechnisches Problem in den »Promessi Sposi«*, bei Scott und in den historischen Ro-

mannen der französischen Romantik, Krefeld 1974 (Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln XXVI).
 Lukács, G., Der historische Roman, Neuwied 1965.
 Maigron, L., Le roman historique à l'époque romantique, Genève 1970.
 Le roman historique, Schwerpunkt der RHLF 75, n°2-3, mars-juin 1975.

Dekadenz und »Fin de siècle«.

Bauer, R. u. a., Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, Frankfurt/M. 1977.
 Carter, A. E., The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900, Toronto 1958.
 L'esprit de décadence. Colloque de Nantes (21-24 avril 1976), Institut des Lettres de l'Université de Nantes, Paris: Minard 1976.
 Hinterhäuser, H., Fin de siècle. Gestalten und Mythen, München 1977.
 Koppen, E., Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de Siècle, Berlin, New York 1973.
 Koppen, E., »Décadence und Symbolismus in der französischen und italienischen Literaturwissenschaft«, in: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. v. K. von See, Bd. 18: Jahrhundertende-Jahrhundertwende, Wiesbaden 1976, S. 69-102.
 Kreuzer, H. (Hrsg.), Jahrhundertende – Jahrhundertwende, I, Bd. 18 aus Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. von K. von See, Wiesbaden 1976
 Pierrot, J., L'imaginaire décadent (1880-1900), Paris: PUF 1978; engl.: Chicago 1981.
 Richard, N., Le mouvement décadent, Paris: Nizet 1968
 Schalk, F., »Fin de siècle«, in: Bauer, R. u. a., Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, Frankfurt/M. 1977, S. 3 -15.
 Thomalla, A., Die »femme fragile«. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende, Düsseldorf 1972.

Stendhal

Albert, M., Unausgesprochene Botschaften. Zur nonverbalen Kommunikation in den Romanen Stendhals, Tübingen 1987.
 Andrieu, R., Stendhal ou le bal masqué, Paris 1983.
 Barbéris, P., Sur Stendhal, Paris 1982.
 Bardèche, M., Stendhal romancier, Paris 1947.
 Baumann, K., Literatur und intellektueller Kitsch. Das Beispiel Stendhals. Zur Sozialneurose der Moderne, Heidelberg 1964.
 Bender, K.-H., Realität und Roman. Die französische Restaurationsgesellschaft in Stendhals »Le Rouge et le Noir«, in: ZFSL 85 (1975), S. 193-210.
 Blin, G., Stendhal et les problèmes du roman, Paris 1958.

Boll-Johansen, H., Stendhal et le roman. Essai sur la structure du roman stendhalien, Aran-Copenhague 1979.

Brombert, V., Stendhal. Fiction and the Themes of Freedom, New York 1968.

Bürger, P., Stendhal: »Le Rouge et le Noir«, in: K. Heitmann (Hrsg.), Der französische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Düsseldorf 1975, Bd. I, S. 274 ff.

Crouzet, M., Nature et société chez Stendhal. La révolte romantique, Lille 1985.

Crouzet, M., Stendhal et l'italianité. Essai de mythologie romantique, Paris 1982.

Del Litto, V., Bibliographie Stendhalienne (1953 -1970), Bd. 1-17, Lausanne 1958 - 1974.

Del Litto, V., La vie intellectuelle de Stendhal. Genèse et évolution de ses idées (1802-1821), Paris 1959.

Didier, B., Stendhal autobiographe, Paris 1983.

Durand, G., Le décor mythique de la Chartreuse de Parme. Les structures figuratives du roman Stendhalien, Paris 1961, ²1983.

Hazard, P., La vie de Stendhal, Paris 1927.

Hemmings, F. W. J., Stendhal. A study of his novels, Oxford, 1964.

Knapp-Tepperberg, E.-M., Julien Sorels »Familienroman«. Ein kryptischer Leitmotivkomplex in Stendhals Le Rouge et le Noir, in: Poetica 5 (1972), S. 64-97. Krämer, W., Stendhal, Darmstadt 1978.

Marill-Albérès, F., Le naturel chez Stendhal, Paris 1956.

Marill-Albérès, F., Stendhal et le sentiment religieux, Paris 1956.

Mathis, U., Wirklichkeitssicht und Stil in »Le rouge et le noir«. Zur Stendhalschen Technik der »Analyser« und »Estomper«, Paris 1978.

May, G., Stendhal and the Age of Napoléon, New York 1977.

Mouillaud, G., »Le Rouge et le Noir« de Stendhal, le roman possible, Paris 1973.

Naumann, M., Stendhals Bemühung um die Wirklichkeit, in: Sinn und Form 11 (1959), S. 110-139; auch in: W. Engler (Hrsg.), Der französische Roman im 19. Jahrhundert, Darmstadt 1976, S. 104 ff.

Prévost, J., La création chez Stendhal, Paris 21951.

Richard, J.-P., Stendhal et Flaubert. Littérature et sensation, Paris 1970.

Ringger, K., Stendhal und der Ring der Angelica. Bemerkungen zum Begriff des »Romanesque« in »Le Rouge et le Noir«, in: GRM NF 21 (1971), S. 412 ff.

Rude, F., Stendhal et la pensée sociale de son temps, Brionne 1967.

Stendhal et les problèmes de l'autobiographie. Actes du colloque interuniversitaire, avril 1974, Grenoble 1976.

Thibaudet, A., Stendhal, Paris 1931.

Weber, J.-P., Stendhal. Les structures thématiques de l'œuvre et du destin, Paris 1969.

Weiland, Ch., Die Gerade und der Kreis. Zeit und Erzählung in den Romanen Stendhals, Frankfurt/M. 1984.

Balzac

Allemand, A., Unité et structure de l'univers balzacien, Paris 1965.

- Atkinson, G., Les idées de Balzac d'après la Comédie Humaine, Genève 1949-1950.
- Balzac. L'invention du roman, Communications Centre International de Cerisy-la-Salle (30 juin an 10 juillet 1980), Paris 1982.
- Barbérís, P., Balzac, une mythologie réaliste, Paris 1971.
- Barbérís, P., Le Père Goriot de Balzac. Ecriture, structures, significations, Paris 1972.
- Bardèche, M., Balzac, Paris 1980.
- Bardèche, M., Balzac romancier, Paris 1943 (reprint Genève 1967).
- Béguin, A., Balzac visionnaire, Genève 1946.
- Beilharz, R., Balzac, Darmstadt 1979.
- Bellos, D., Balzac Criticism in France 1850-1900, Oxford 1976.
- Besser, G. R., Balzac's Concept of Genius. The Theme of Superiority in the »Comédie humaine«, Paris 1969.
- Billy, A., Vie de Balzac, Paris 1944.
- Brooks, P., The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess, New Haven, London 1976.
- Brumm, B., Marxismus und Realismus am Beispiel Balzac. Eine kritische Auseinandersetzung mit Marx, Engels, Lukàcs und Barbérís, Frankfurt/M. – Bern 1982
- Brunetière, F., Honoré de Balzac, Paris 1906.
- Butler, R., Balzac and the French Revolution, London 1983.
- Butor, M., Balzac et la réalité, in: NRF 14 (1959), S. 228-247; auch in: M. Butor, Répertoire I, Paris 1960, S. 79-93.
- Cerfberr, A., Christophe, J., Répertoire de la Comédie Humaine, Paris 1887. Chollet, R., Balzac journaliste. Le tournant de 1830, Paris 1983.
- Curtius, E. R., Balzac. Bonn 1923, ²1951.
- Donnard, J. H., Les réalités économiques et sociales dans la »Comédie Humaine«, Paris 1961.
- Eberwein-Dabovich, E., Balzac und die Wirklichkeit, in: Rjb 3 (1950), S. 499 ff.
- Fernandez, R., Balzac ou l'envers de la création romanesque, Paris 1979.
- Forest, H. V., L'Esthétique du roman balzacien, Paris 1950.
- Friedrich, H., Drei Klassiker des französischen Romans, Frankfurt a. M. ⁶1970, S. 86 ff.
- Gauthiers, H., L'image de l'homme intérieur chez Balzac, Paris 1984.
- Gautier, Th., Honoré de Balzac, Paris 1980.
- Gumbrecht, H.-U./Stierle K.-H./Warning, R., Honoré de Balzac, München 1980.
- Guyon, B., La création littéraire chez Balzac, Paris 1950.
- Guyon, B., La pensée politique et sociale de Balzac, Paris ²1967.
- Hei, H., Balzac, sein Leben und seine Werke, Heidelberg 1913.
- Hunt, H. J., Balzac's Comédie Humaine, London 1959.
- Kanes, M., Balzac's Comedy of Words, New York 1976.
- Köhler, E., Balzac und der Realismus (»Illusions perdues«), in: Erich Köhler, Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania, München ³1985.
- Laubriet, P., L'intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne, Paris 1961.
- Le Huenen, R./Perron, P., Balzac. Sémiotique du personnage romanesque: L'exemple d'Eugénie Grandet, Paris-Montréal 1980.

- Lotte, F., Dictionnaire biographique des personnages fictifs de la Comédie Humaine, Paris 1952.
- Lukács, G., Balzac und der französische Realismus, Berlin 1952.
- Mac Carthy, M. S., Balzac and his reader. A Study of the Creation of Meaning in La comédie humaine, Colombia/London, 1982.
- Mehlmann, J., Revolution and Repetition. Marx, Hugo (»Quatre vingt-treize«), Balzac (»les Chouans«), London 1977.
- Ménard, M., Balzac et le comique dans la Comédie humaine, Paris 1983.
- Michel, A., Le mariage chez Honoré de Balzac. Amour et féminisme, Paris 1978.
- Mileham, J. W., The Conspiracy Novel. Structure and Metaphor in Balzac's *Comédie humaine*, Lexington (Kentucky) 1982.
- Myrdal, J., Balzac und der Realismus. Essays, Berlin 1978.
- Nykrog, P., La pensée de Balzac dans la Comédie Humaine. Esquisse de quelques concepts-clé, Copenhagen 1963.
- Paris, J., Balzac, Paris 1986.
- Picon, G., Honoré de Balzac in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1981.
- Pollmann, L., Honoré de Balzac: »Le Père Goriot«, in: K. Heitmann (Hrsg.), Der französische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Düsseldorf 1975, S. 293 ff.
- Preston, D. E., Recherches sur la technique de Balzac. Le retour systématique des personnages dans la Comédie Humaine, Paris 1927.
- Preston, D. E., Weinberg, B., The Evolution of Balzac's »Comédie Humaine«, Chicago 1942.
- Pugh, A. R., Balzac's Recurring Characters, London 1975.
- Rizakowitz, E., Balzacs Contes Drôlatiques. Der junge Balzac vor dem Entstehen der Comédie Humaine. Unterhaltung als Wirkungsabsicht durch Literatur. Frankfurt/M.-Bern-New York 1985.
- Roth, V., Die furchterregende Welt Balzacs, München 1983.
- Seybert, G., Die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchung zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariés), Frankfurt/M. 1982.
- Spoelberch de Lovenjoul, Ch. de, Histoire des œuvres de Balzac, ³1888.
- Sussmann, H., Balzac et les »Débuts dans la vie«. Etude sur l'adolescence dans la *Comédie humaine*, Paris 1978.
- Wiese, G., Honoré de Balzac, Salzburg 1980.
- Wurmser, A., La comédie inhumaine, Paris 1970.

Gautier

- Krauß, Ch., »Le travail maudit« – Zur Verdeckung der Arbeit in Théophile Gautiers Kunstlehre, in: Bildung und Ausbildung in der Romania, Bd. 1, Literaturgeschichte und Texttheorie, hg. von Rolf Klopfer u. a., München 1979, S. 279-286.
- Richardson, J., Théophile Gautier. His life and time, London 1958.
- Schapira, M.-C., Le regard de narcissé. Romans et nouvelles de Théophile Gautier, Paris 1984.

Sand

- Biermann, K., »Frühsozialismus und Sozialroman: G. Sand«, in: F. Wolfzettel (Hrsg.), *Der französische Sozialroman des 19. Jahrhunderts*, Darmstadt 1982, S. 243-262.
- Biermann, K., »George Sand und die Soziale Republik (1848-1851). Eine Schriftstellerin in der Revolution«, in: *Lendemains* 7 (1982), S. 45-51.
- Bochenek-Frenczakowa, R., »Narrer pour convaincre. Un aspect de la vision du monde des romans dits sociaux de Sand«, in: *La Pensée sociale dans la littérature française. Mysl społeczna w literaturze francuskiej*. Sous la direction de A. Abramowicz. Actes du Colloque de Katowice-Sosnowiec, 22-24 mai 1980, Katowice 1981, S. 64-77.
- Czyba, L., »La femme et le prolétaire dans >Le Compagnon du Tour de France<«, in: *George Sand (Colloque Juillet 1981, Centre international culturel Cerisy-la-Salle, dir. Simone Vierre)*, Paris 1983, S. 21-29.
- Didier, B., »George Sand et les structures du conte populaire«, in: *George Sand (Colloque juillet 1981, Centre international culturel Cerisy-la-Salle, dir. Simone Vierre)*, Paris 1983, S. 101-114.
- Jordan, R., *George Sand*, London 1976.
- Laird, H., »Social Historian and Poet«, in: *George Sand Papers. Conference Proceedings 1978*, Pref. G. Brée, New York 1982, S. 3-11.
- Lope, H.-J., »Zwischen Emanzipation und Trivialität; George Sand«, in: R. Baader, D. Ricke (Hrsg.), *Die französische Autorin vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Frankfurt/M. 1979, S. 199-212.
- Poli, A., *George Sand et les années terribles*, Bologna 1975 (Testi e Saggi di letteratura moderna, 19).
- Vermeylen, P., *Les idées politiques et sociales de George Sand*, Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles 1984.
- Wolfzettel, F., »George Sand. Liebesroman, Sozialroman. Zum Problem der Romantypologie«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte. Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* 4 (1980), S. 36-62.

Eugène Sue

- Bauchau, B., »Le juif errant de Sue, mythe social ou apologie personnelle«, in: *Les Lettres romanes* 37 (1983), 5.181-198.
- Bory, J. L., *Eugène Sue, le roi du roman populaire*, Paris 1962.
- Hülk, W., *Als die Helden Opfer wurden. Grundlagen und Funktion gesellschaftlicher Ordnungsmodelle in den Feuilletonromanen »Les Mystères des Paris« und »Le Juif errant« von Eugène Sue*, Heidelberg 1985, (Studia Romanica 61).
- Ripoll, R., »Eugène Sue. Du roman feuilleton au théâtre«, in: *Europe* 643/644 (1982), 5.148-166.
- Schenda, R., »Sozialproblematischer Erwartungsraum und Autorenlenkung. Der Rezeptionsprozeß des ideologiekonformen <populären> Romans (Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*)«, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 1976, S. 62-73.

Flaubert

- Amossy, R., Rosen, E., Le cliché ou l'envers de la »représentation romanesque«, in: A. R./E. S., Les discours du cliché, Paris 1982, S. 66-82.
- Bailbé, J.-M., »Salammbô« de Reyer. Du roman à l'opéra, in: *Romantisme* 38 (1982), S. 93-103.
- Bardèche, M., *L'œuvre de Flaubert*, Paris 1974.
- Bart, B. F./Cook, R. F., *The legendary sources of Flaubert's »Saint Julien«*, Toronto 1977.
- Bem, J., *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert. Etude de »La Tentation de Saint Antoine«*, Neuchâtel 1979.
- Bem, J., *Clefs pour l'Éducation sentimentale*, Tübingen-Paris 1981.
- Berg, W. J./Grimaud, M./Moskos, G., *Saint/Oedipus. Psychocritical Approaches to Flaubert's Art*, London 1982.
- Bernheimer, Ch., *Flaubert and Kafka. Studies in psychopoetic structure*, New Haven-London 1982.
- Bertl, K. D., *Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen*, Bonn 1974.
- Beyerle, M., »*Madame Bovary*« als Roman der Versuchung, Frankfurt a. M. 1975.
- Bonwitz, M., *Gustave Flaubert et le principe d'impassibilité*, Berkeley and Los Angeles 1951.
- Bosse, M., *Metamorphosen des literarischen »Contre-pouvoir« im nachrevolutionären Frankreich. Madame de Staël, Saint-Simon, Balzac, Flaubert*, München 1981.
- Brombert, V., *The Novels of Flaubert. A study of themes and techniques*, Princeton 1966.
- Brombert, V., *Flaubert par lui-même*, Paris 1971.
- Bruneau, J., *Les débuts littéraires de Gustave Flaubert (1831-1845)*, Paris 1962.
- Bruneau, J., *Sur l'avant-dernier chapitre de »L'Éducation sentimentale« (avec des documents inédits)*, in: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 83 (1983), S. 412-426.
- Butor, M., *A propos des »Voyages« de Flaubert*, in: *La Nouvelle Revue Française* 370 (1983), S.58-65.
- Carlut, Ch., *La correspondance de Flaubert. Etude et répertoire critique*, Paris 1969.
- Carlut, Ch., *Essais sur Flaubert. En l'honneur du professeur Don Demorest*, Paris 1979.
- Castex, P.-G., *Flaubert. L'Éducation sentimentale*, Paris 1980.
- Cogny, P., *L'éducation sentimentale de Flaubert. Le monde en creux*, Paris 1975.
- Cogny, P./Crouzet, M. u. a., *Nouvelles recherches sur »Bouvard et Pécuchet« de Flaubert*, (Actes du Colloque tenu au Collège de France les 22 et 23 mars 1980), Paris 1980.
- Cohn-Blum, A., *Gustave Flaubert: L'Éducation sentimentale*, in: Pabst, W. (Hrsg.), *Der moderne französische Roman. Interpretationen*, Berlin 1968, S. 31 ff.
- Curtis, J.-L., *Flaubert, »Madame Bovary« socialiste*, in: *Commentaire* 5 (1982), S. 115-122.

- Czyba, L., *Mythes et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*, Lyon 1983.
- Danger, P., *Sensations et objets dans les romans de Flaubert*, Paris 1973. Debray-Genette, R. (Hrsg.), *Flaubert*, Paris 1970.
- Degering, T., *Gustave Flaubert. Madame Bovary. Interpretation*, München 1983.
- Degering, T., *Das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in Fontanes »Effi Briest« und Flauberts »Madame Bovary«*, Bonn 1978.
- Dethloff, U., *Das Romanwerk Flauberts. Die Entwicklung der Personendarstellung von »Novembre« bis »L'Éducation sentimentale« (1869)*, München 1976.
- Diamond, M. J., *Flaubert. The problem of aesthetic discontinuity*, Port Washington-New York 1975.
- Douchin, J.-L., *Le sentiment de l'absurde chez Gustave Flaubert*, Paris 1970.
- Douchin, J.-L., *Le bourreau de soi même. Essai sur l'itinéraire intellectuel de Flaubert*, Paris 1984.
- Drost, W., *Gustave Flaubert: L'Éducation sentimentale*, in: Heitmann, K. (Hrsg.), *Der franz. Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1975, I, S. 332 ff.
- Dumesnil, R., *Gustave Flaubert, L'homme et l'œuvre*, Paris: Nizet ³1947, (Mayenne 1967).
- Dumesnil, R., *L'Éducation sentimentale de G. F.*, Paris: Malfère 1936.
- Durry, M.-J., *Flaubert et ses projets inédits*, Paris 1950.
- Edwards, P., *Flaubert and the Transposition of Reality into Romance*, in: *Modern Language* 64 (1983), S. 104-109.
- Endress, H.-P., *Die Psychologie der Ehebrecherin als künstlerisches Problem bei Flaubert*, Diss. Tübingen 1968.
- Faguet, E., *Flaubert*, Paris Hermes 1899.
- Ferrère, E. L., *L'esthétique de Flaubert*, 1913, (reprint Genève 1967).
- Flaubert à l'œuvre*, Prés. par Raymonde Debray-Genette. Paris 1980.
- Flaubert et Maupassant. Ecrivains normands*, Publication de l'Université de Rouen. Institut de Littérature Française. Centre d'Art Esthétique et Littérature, Paris 1981.
- Flaubert, la femme, la ville. Journée d'études organisée par l'Institut de Français de l'université de Paris X*, Paris 1982.
- Flaubert. Les Actes de la Journée Flaubert*, Université de Fribourg 1980, Fribourg 1981.
- Flaubert, la dimension du texte. Communications du Congrès international du centenaire organisé en mai 1980 par la délégation culturelle française et la section d'études françaises de l'Université de Manchester* (hrsg. v. P. M. Wetherill), Manchester 1982.
- Floek, W., *Planlosigkeit oder Inkohärenz als Verfahren? Zur Komposition der »Éducation sentimentale« und ihren Folgen*, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 216 (1979), S.81-96.
- Frey, G. W., *Die ästhetische Begriffswelt Flauberts. Studien zu der ästhetischen Terminologie der Briefe Flauberts*, München 1972.
- Friedrich, H., *Drei Klassiker des französischen Romans. Stendhal, Balzac, Flaubert*, Frankfurt a. M. ⁶1970.
- Gans, E. L., *The Discovery of Illusion. Flaubert's early works, 1835-1837*, Berkeley 1971.

- Gauger, H.-M., Der vollkommene Roman »Madame Bovary«, München 1983.
- Gaultier, J. de, Le Bovarysme, Paris Mercure de France 1902.
- Gautier, J.-M., Rappels et obsessions dans »Madame Bovary«, in: Romanische Forschungen 83 (1971), S. 10-20.
- Genette, G./Todorov, T. (Hrsg.), Travail de Flaubert, Paris 1983.
- Goldmann, A., »Salammbô« ou l'Histoire absente, in: Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature. Hommage à Lucien Goldmann, Bruxelles (Tiré à part de la Revue de l'Institut de Sociologie. Fascicules 3-4/1973 et 1/1974), 5.121-132.
- Gothot-Mersch, C., La genèse de Madame Bovary, Paris 1966.
- Green, A., Flaubert and the historical novel. Salammbô reassessed, Cambridge 1982.
- Guisan, G., Flaubert et la Révolution de 1848, in: RHLF 58 (1958), S. 183-204.
- Haffmanns, G./Cavigelli, F. (Hrsg.), Über Gustave Flaubert, Essays und Zeugnisse von Guy de Maupassant bis Heinrich Mann, Zürich 1979.
- Hardt, M., Flauberts Spätwerk. Untersuchungen zu »Bouvard et Pécuchet«, Frankfurt a. M. 1970.
- Heitmann, K., Der Immoralismusprozeß gegen die franz. Literatur im 19. Jh., Bad Homburg-Berlin-Zürich 1970.
- Herschberg-Pierrot, Anne, La fonction du cliché chez Flaubert. La stéréotypie flaubertienne, Diss. Univ. de Paris III, 1981. [Verlagsausgabe Lille 1988]
- Hollender, W., Flaubert, »L'Éducation sentimentale«. Erziehung des Herzens. Ein Kommentar, München 1983.
- Jauß, H. R., Die beiden Fassungen von Flauberts »Éducation sentimentale«, in: Engler, W. (Hrsg.), Der französische Roman im 19. Jahrhundert, Darmstadt 1976.
- Jay, B. L., Anti-History and the Method of Salammbô, in: The Romanic Review 63 (1972), S.20-33.
- Junker, A., Die Darstellung der Februarrevolution im Werk Flauberts, in: Gedächtnisschrift für Adalbert Hämel, Würzburg 1953.
- Jurt, J., Die Wertung der Geschichte in Flauberts »Éducation sentimentale«, in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte. Cahiers d'histoire des littératures romanes 7 (1983), S.141-167.
- Köhler, E., Flaubert und seine »Éducation sentimentale«, in: E. K., Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania, Frankfurt a. M.-Bonn 1966, 198 ff.
- Koskimies, R., Le voyage de l'espace dans »La Tentation de Saint Antoine«, in: Neuphilologische Mitteilungen 73 (1972), S. 153-161.
- Krämer, W. (Hrsg.), Flaubert, Darmstadt 1980.
- La Capra, D., »Madame Bovary« on trial, London 1982.
- Lattre, A. de, La bêtise d'Emma Bovary, Paris 1980.
- Lidle, W., Das multiple Subjekt. Der historische Wandel von Identität und sozialer Ausgrenzung in autobiographischen Schriften von Jean-Jacques Rousseau, Flaubert und Michel Leiris, Freiburg 1982.
- Lietz, J., Zur Farbsymbolik in »Madame Bovary«, in: Romanistisches Jahrbuch 18 (1967), S.89-96.
- Linsen, E., Flaubert, »Madame Bovary«, in: Literaturwissenschaftlicher Grundkurs 1, Reinbek 1981, S. 135-152.

- Lowe, M., Towards the real Flaubert. A Study of »Madame Bovary«, Oxford 1984.
- Mason, G. M., Les écrits de jeunesse de Gustave Flaubert, Paris 1961.
- Matignon, R., Flaubert et la sensibilité moderne, in: Tel Quel 1 (1960), S. 83-89.
- Mitterand, H., L'espace du corps dans le roman réaliste (Flaubert et Zola), in: Au bonheur des mots. Mélanges en l'honneur de Gérard Antoine, Nancy 1984., S. 341-355.
- Mölk, U., Über ein Motivpaar in Flauberts »Un cœur simple«, in: Motive und Themen in Erzählungen des späten 19. Jahrhunderts 1, Göttingen 1982, S. 11-21.
- Moreau, P., Etat présent de notre connaissance de Flaubert, in: L'Information Littéraire 9 (1957), S.93-105.
- Moser, W., L'Éducation sentimentale de 1869 et la poétique de l'œuvre autonome, Paris 1980.
- Naaman, A. Y., Les débuts de Gustave Flaubert et sa technique de la description, Paris 1962.
- Nadeau, M., Gustave Flaubert, écrivain, Paris 1969, nouv éd. rev. 1980.
- Oehler, D., Der Tourist. Zu Struktur und Bedeutung der Idylle von Fontainebleau in der »Éducation sentimentale«, in: Erzählforschung. Ein Symposium (hrsg. von E. Lämmert), Stuttgart 1982, S.490-505.
- Peterson, C. L., The trinity in Flaubert's »contes«. Deconstructing history, in: French Forum 8 (1983), S.243-258, Trois.
- La Production du sens chez Flaubert. Colloque du centre culturel international de Cerisy-la-Salle, Paris 1975.
- Proust, J., Structure et sens de l'Éducation sentimentale, in: Revue des Sciences Humaines, janv.mars 1967, S. 67-100.
- Proust, M., »A propos du style de Flaubert«, in: M. P., Chroniques. Paris 1927, S. 193 -211.
- Rey, P.-L., Flaubert, »L'Éducation sentimentale«, analyse critique, Paris 1983.
- Roloff, V., Zur Thematik der Lektüre bei Gustave Flaubert, »Madame Bovary. Moeurs de province«, in: GRM 25 (1975), S. 327-337.
- Sartre, J.-P., L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857, Paris 1971.
- Schulz-Buschhaus, U., Homais oder die Norm des fortschrittlichen Berufsbürgers. Zur Interpretation von Flauberts »Madame Bovary«, in: Romanistisches Jahrbuch 28 (1977), S. 193-211.
- Schulz-Buschhaus, U., Flauberts »Madame Bovary«. Der weibliche Quijote und die Normen fortgeschrittener Bürgerlichkeit, in: Brockmeier, P./Wetzel, H.-H. (Hrsg.), Französische Literatur in Einzeldarstellungen. Bd. 2: Von Stendhal bis Zola, Stuttgart 1982, S. 41-57.
- Schulz-Buschhaus, U., Die Sprachlosigkeit der Félicité. Zur Interpretation von Flauberts »Un cœur simple«, in: ZFSL 93 (1983), S. 113-130.
- Schulze, W., Gestaltungsformen der »Éducation sentimentale« im französischen Roman vor und nach Flaubert, Diss. Bochum 1972.
- Selvin, S. C., Spatial form in Flaubert's »Trois contes«, in: The Romanic Review 84 (1983), S.202-220.
- Sherrington, R. J., Three Novels by Flaubert. A Study of Techniques, Oxford 1970.
- Thibaudet, A., Gustave Flaubert, Paris ⁷1935.

Tondeur, C.-L., *Gustave Flaubert critique. Thèmes et structures*, Amsterdam/Philadelphia 1984.

Travail de Flaubert, Recueil réalisé sous la dir. de Gérard Genette et Tzvetan Todorov., Paris 1983.

Unwin, T. A., *Flaubert et Baudelaire. Affinités spirituelles et esthétiques*, Paris 1982.

Wagner, B., *Innenbereich und Äußerung. Flaubertsche Formen indirekter Darstellung und Grundtypen der Erlebten Rede*, München 1972.

Warning, R., »Der ironische Schein. Flaubert und die >Ordnung der Diskurse>«, in: Lämmert, E. (Hrsg.), *Erzählforschung. Ein Symposium*. Stuttgart 1982, S. 290-318.

Wartburg, W. von, »Flaubert als Gestalter«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 19 (1941), 5.208-217.

Wetherill, P. M., »Madame Bovary's« blind man: symbolism in Flaubert, in: *The Romanic Review* 61 (1970), S. 35-42.

Wetherill, P. M., *Flaubert et la création littéraire*, Paris 1964.

Willenbrink, G. A., *The dossier of Flaubert's »Un cœur simple«*, Amsterdam 1976.

Die Brüder Goncourt

Auerbach, E., »Germinie Lacerteux«, in: E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern ²1959, S. 460-487.

Baldick, R., *The Goncourts*, London 1960.

Bannour, W., *Edmond et Jules de Goncourt ou le génie androgyne*, Paris 1985.

Bascelli, A. L., *Flaubert and the brother Goncourt*, in: *Nineteenth-Century French Studies* 5 (1976/ 77), S. 277-295.

Billy, A., *Les Frères Goncourt. La vie littéraire à Paris pendant la seconde moitié du XIXème siècle*, Paris 1954.

Bismut, R., *Le narrateur dans »Germinie Lacerteux«*, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* 36 (1984), S. 21-33.

Caramaschi, E., *Réalisme et impressionisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Pisa-Paris 1971.

Caramaschi, E., *Le réalisme romanesque des Goncourt: Soeur Philomène, Renée Mauperin, Germinie Lacerteux*, Pisa 1964.

Christin, A.-M., *Matière et idéal dans »Manette Salomon«*, in: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 80 (1980), 5.921-948.

Descaves, P., *Mes Goncourt*, Paris 1944.

Dorst, T., *Goncourt oder die Abschaffung des Todes*, Frankfurt/M. 1978.

Gothier, M. F., *Jules et Edmond de Goncourt: Ihr Selbstverständnis und literarischer Standort im Lichte des »Journal«*, Rheinfelden 1983.

Hoeges, D., *Edmond und Jules de Goncourt*, in: Lange, W.-D. (Hrsg.), *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts*, Bd. 3; *Naturalismus und Symbolismus*, Heidelberg 1980, S. 185-211.

Hutter, M., *Phantasie und Realismus in den Schriften der Goncourt*, Diss. Frankfurt/M. 1959.

Köhler, E., Edmond und Jules de Goncourt, die Begründer des Impressionismus, Leipzig 1912. Maur, K. von, Die Brüder Goncourt: Aspekte ihrer Kunstkritik. Französische Künstler des 19. Jahrhunderts in den Schriften der Brüder Goncourt. Eine Studie zur Kunstkritik und Kunstanschauung in Frankreich von 1850-1896, Diss. Tübingen 1966.

Pelckmans, P., La vie plurielle dans »Germinie Lacerteux«, in: Orbis Litterarum 38 (1983), S.60-73.

Prajs, L., La fallacité de l'oeuvre romanesque des frères Goncourt, Paris 1974.

Rayon, G., Les frères Goncourt, Avignon 1953.

Ricatte, R., La création romanesque chez les Goncourt, Paris 1953. Robichon, J., Le défi des Goncourt, Paris 1975.

Sabatier, P., L'esthétique des Goncourt, Paris 1920.

Sauvage, M., Jules et Edmond de Goncourt, Précurseurs, Paris 1970.

Schulz-Buschhaus, U., Modernität und Opposition. Aspekte eines avantgardistischen Literaturkanons im »Journal« der Goncourt, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 24 (1974), S.56-70.

Wood, J. S., Die Goncourts und der Realismus, in: Engler, W. (Hrsg.), Der französische Roman im 19. Jahrhundert, Darmstadt 1976, S. 359-383.

Maupassant

Alvado, H., Maupassant ou l'amour réaliste, Paris 1980.

Andry, M., Bel-Ami, c'est moi, Paris 1982.

Anoll i Vendrell, L., L'eau et la lumière dans »Une vie« de Maupassant. Etudes de ces éléments à la lumière de Bachelard, in: Anuario de Filologia 7 (1982), S. 413-433.

Artinian, R. W. und A., Maupassant criticism: a centennial bibliography 1880-1979, Jefferson (N. C.)-London, 1982.

Bailbé, J.-M., »Pierre et Jean«, symphonie bourgeoise, in: Etudes normandes (1979), S. 219-229.

Bancquart, M.-C., Maupassant conteur fantastique, Paris 1977.

Bancquart, M.-C., Paris »fin-de-siècle«. Un réalisme fantastique, Maupassant. Une totalité manquée, Huysmans, in: M.-C. Bancquart, Images littéraires du Paris »fin de siècle«, Paris 1979, 5.127-175.

Bancquart, M.-C., Maupassant et l'argent, in: Romantisme 40 (1983), S. 129-139.

Bégin, M., La tension narrative dans »Boule de suif«, in: Etudes littéraires XVI, 1 (1983), S.121-134.

Bellemin-Noël, J., Les cartes et le marc de café. Sur »Misti« de Maupassant, in: Poétique 15 (1984), S.499-516.

Besnard-Coursodon, M., Etude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant, Paris 1973.

Boak, D., »Pierre et Jean«, the banal as tragic, in: Essays in French Literature 15 (1978), S. 48-55.

Bolster, R., »Boule de suif«. Une source documentaire?, in: Revue d'Histoire littéraire de la France 84 (1984), S. 901-909.

- Bonnefis, Ph., *Comme Maupassant*, Lille 1981.
- Cali, A., *Figures narratologiques dans »La maison Tellier«*, Lecce 1981.
- Castella, Ch., *Structure romanesque et vision sociale chez Maupassant*, Rennes-Lausanne 1972.
- Castella, Ch., *Les contes et nouvelles »réalistes« de Maupassant. Esquisse d'une analyse sociogénétique sur l'échantillon du contexte familial/conjugal*, in: *Revue de l'Institut de Sociologie* (1980), S. 609-618.
- Collet, F., *Lecture comparée du début et de la fin du »Horla«*. *Méthodologie du commentaire de texte*, in: *L'Ecole des Lettres LXXIV*, 8 (1980), S. 27-31.
- Crouzet, M., *Une rhétorique de Maupassant?*, in: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 80 (1980), S.233-261.
- Defrain, M.-N., *Le désenchantement dans l'œuvre romanesque de Maupassant*, Diss. Nancy 1981.
- Delaisement, G., *Maupassant, le témoin, l'homme, le critique (contribution à l'étude générale de l'œuvre avec des documents inédits)*, Orléans-Tours 1984.
- Döring, U., *Die Bedeutung der Wahrnehmung in Maupassants phantastischer Erzählung »Le Horla«*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 94 (1984), S. 49-65.
- Donaldson-Evans, M., *Beginnings to understand. The narrative »come-on« in Maupassant's stories*, in: *Neophilologus* 68 (1984), S. 37-47.
- Dubois, C.-G., *Dessous de textes. Sur quelques paysages de Maupassant*, in: *Versants* 4 (1983), S.17-27.
- Dumesnil, R., *Guy de Maupassant*, Paris 1979.
- Giacchetti, C. A., *La structure narrative des nouvelles de Maupassant*, in: *Neophilologus* 65 (1981), S. 15-20.
- Goldmann, A., *»Une Vie« – »Bel Ami«*, in: A. Goldmann, *Rêves d'amour perdus. Les femmes dans le roman du XIX'siècle*, Paris 1984, S. 144-154 und 5.158-162.
- Greimas, A.-J., *Maupassant. La sémiotique du texte*, Paris 1976.
- Große, E. U., *Was ist Semiotik? Eine Exemplifizierung am Novellenwerk Maupassants*, in: *Linguistica Biblica* 52 (1982), S. 87-113 und 54 (1983), S. 27-52.
- Hamilton, J. G., *The impossible return to nature in Maupassant's »Bel-Ami« or the intellectual heroine as a deviant*, in: *Nineteenth-Century French Studies* 10 (1981/82), S. 326-339.
- Hirdt, W., *Vom »verborgenen Sinn« der Novellen Maupassants*, in: *ZFSL* 90 (1980), S. 210-224.
- Kessler, H., *Maupassants Novellen. Typen und Themen*, Braunschweig 1966.
- Kessler, H., *Zu den literarästhetischen Anschauungen Guy de Maupassants*, in: *ASNS* 199 (1963), S.1-16; auch in: Engler, W. (Hrsg.), *Der französische Roman im 19. Jahrhundert*, Darmstadt 1976, S. 339ff.
- Knapp-Tepperberg, E.-M., *Tiefenpsychologische Überlegungen zu Maupassants phantastischer Erzählung »Le Horla«*, in: E.-M. Knapp-Tepperberg, *Literatur und Unbewußtes. Interpretationen zu Literatursoziologie und -psychoanalyse am Beispiel französischer Texte des 17.-20. Jahrhunderts*, München 1981, S. 106-112.
- Lafleur, M., *Pour une sémiotique du temps. Essai d'analyse d'après »Une vie« de Maupassant*, Diss. Paris 1977.
- Lanoux, A., *Maupassant und Flaubert*, in: *Sinn und Form* 34 (1982), S. 795-800.

- Lebuisson, C., L'enfant dans l'œuvre de Maupassant, Diss. Paris 1977.
- Licari, C., Le lecteur des contes de Maupassant, in: *Francofonia* 3 (1982), S. 91-103.
- Lugnani, L./Goggi, G., »La parure« di Maupassant, Pisa 1979.
- Mac Namara, M., Feminity and enclosure in Maupassant's »Nouvelles«, in: *L'Hénaurme siècle. A miscellany of essays on Nineteenth-Century French Literature*, Heidelberg 1984, S. 155-165.
- Guy de Maupassant, *Europe*, juin 1969.
- Metcalf, C. P., Women in the novels of Maupassant, Diss. Birmingham 1981.
- Moger, A. S., »That obscure object of narrative«, in: *Yale French Studies* 63 (1982), S. 129-138.
- Morgante, J., Il fallimento dell'introspezione attraverso l'analisi delle forme narrative in »Fou« di Maupassant, in: *Ottocento francese*, Milano 1981 (Quaderni dell'Istituto di Lingue e Letterature Neolatine, Milano, Sezione francese, 1), S.19-41.
- Morris, D. H., Variations on a theme. Five tales of horror by Maupassant, in: *Studies in Short Fiction* 17 (1980), S.475-481.
- Neefs, J., La représentation fantastique dans »Le Horla« de Maupassant, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* 32 (1980), 5.231-245.
- Neubert, F., Die literarische Kritik Guy de Maupassants, Chemnitz und Leipzig 1914.
- Neubert, F., Die kritischen Essays Guy de Maupassants, Jena und Leipzig 1919.
- Schasch, N. A., Guy de Maupassant et le fantastique ténébreux, Paris 1983.
- Schurig-Geick, D., Studien zum modernen »conte fantastique« Maupassants und ausgewählter Autoren des 20. Jahrhunderts, Heidelberg 1970.
- Secchi, G., Il fantastico e »La chevelure« di Maupassant, in: *Micromégas* VI, 1 (1979), S. 57-73.
- Sonac, A., Rire et sourire chez Maupassant, romancier, Diss. Montréal 1978.
- Squadrelli, R., Quelques figures de la mère chez Maupassant, Diss. Lille 1981.
- Trautwein, W., Positivismus mit ungeahnten Abgründen. Maupassant, »Le Horla«, in: W. Trautwein, *Erlesene Angst. Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert*, München-Wien 1980, S.201-225.
- Vaucher, G. A. de, Maupassant. Deux études (Dualité obsessionnelle et contre-point métaphorique, »La femme de Paul«. L'objet ancien comme mythe d'origine), Venezia 1983.
- Vial, A., Guy de Maupassant et l'art du roman, Paris 1954.

Zola

- Ale, S. O., Ecriture et institution sociale chez Zola, Tournier et Sembene, in: *Komparatistische Hefte* 8 (1983), S. 25-37.
- Anderson, Ch. R., James and Zola. The question of naturalism, in: *Revue de littérature comparée* 57 (1983), S. 343-357.
- Austen-Smith, J. A. A., Zola 1864-1876. The genesis of a political vision, Diss. Cambridge 1982.
- Baguley, D., *Bibliographie de la critique sur E. Zola, 1864-1970*, Toronto 1976.

- Baguley, D., The function of Zola's *Souvarine*, in: *Modern Language Review* 66 (1971), S.786-797.
- Baguley, D., »Fécondité« d'Emile Zola, roman à thèse, Evangile, mythe, Toronto 1973.
- Baguley, D., Le récit de guerre. Narration et focalisation dans »La débâcle«, in: *Littérature* XIII, 50 (1983), S. 77-90.
- Barrows, S., The crowd and the literary imagination. Zola's »*Germinal*«, in: S. B., *Distorting mirrors. Visions of the crowd in late nineteenth-century France*, New Haven-London 1981, S. 93-113.
- Becker, C., *Les critiques de notre temps et Zola*, Paris: Garnier 1972.
- Becker, C./Gaillard, J., »Au bonheur des dames«. Zola. Analyse critique, Paris 1982.
- Becker, C., Les »machines à pièces de cent sous« des »*Rougon*«, in: *Romantisme* XIII, 40 (1983), 5.141-152.
- Belgrand, A., Espace clos, espace ouvert dans »*L'Assommoir*«, in: Crouzet, M. (Hrsg.), *Espaces romanesques*, Paris 1982, S.5-14.
- Berthin, O., Le terrain alcoolique étudié à travers les personnages du roman de Zola, »*L'Assommoir*«, Diss. med. Dijon 1976.
- Bertrand, D., Du figuratif à l'abstrait. Les configurations de la spatialité dans »*Germinal*«, Paris 1982.
- Beuermann, Ch., Exégèse et diégèse dans »*Germinal*«, in: *French Forum* 8 (1983), S. 33-44.
- Bonnefis, Ph., *L'innommable: Essai sur l'œuvre d'Emile Zola*, Paris 1984.
- Borie, J., *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris 1971.
- Brady, P., *Le bouc émissaire chez Emile Zola: quatre essais sur »Germinal« et l'œuvre*, Heidelberg 1981.
- Case, F. J., *La cité idéale dans »Travail« d'Emile Zola*, Toronto 1974.
- Cogny, P., *Zola et son temps*, Paris 1977.
- Cook, G. M., Sidelights on Zola's realism. A view of the railway in »*La bête humaine*«, in: *Modern Language* 65 (1984), S. 32-36.
- Daus, R., *Zola und der französische Naturalismus*, Stuttgart 1976.
- Delos, A., Zola et la démocratie parlementaire, in: *Europe* (avril-mai 1968), S. 27-37.
- Dezalay, A., Titre métaphorique et production du texte dans »*Les Rougon-Macquart*« de Zola, in: *Travaux de linguistique et de littérature* XXI, 2 (1983), S. 247-258.
- Dezalay, A., *L'opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Paris 1983.
- Dubois, J., »*L'Assommoir*« de Zola, Paris 1973.
- Dulmet, F., Voici cent ans, »Au bonheur des dames«, in: *Ecrits de Paris* 433 (1983), S. 68-76.
- Durin, J., *Zola éducateur*, Lille 1980.
- Enzelberger, E. M., »Thérèse Racquin« als Schlüsselwerk im Gesamtwerk Zolas, Diss. Wien 1981.
- Faria, N. de, *Structure et unité dans »Les Rougon-Macquart« (La poétique du cycle)*, Paris 1977.

- Favre, G., *Musique et naturalisme. Alfred Bruneau et Zola. Novateurs et inspirés*, Paris 1982.
- Frandon, I.-M., *La pensée politique d'Emile Zola*, Paris 1959.
- Frey, J. A., *The aesthetics of the »Rougon-Macquart«*, Madrid 1978.
- Fuller, C. S., *The infertile rabbit. Ambiguities of creation and destruction in »Germinal«*, in: *Nineteenth-Century French Studies* 10 (1981/82), S. 340-359.
- Girard, M., *Positions politiques d'Emile Zola jusqu' à l'affaire Dreyfus*, in: *Revue française de science politique* 5 (1955), S. 503-528.
- Goggi, G., *La donna allo specchio in Pirandello o il revescio di »Nana«*, in: *Linguistica e letteratura* V, 1 (1980), S. 39-84.
- Greaves, A. A., *Zola féministe – De la femme fatale à la femme libérée*, in: *Cahiers de l'U. E. R. Froissart* 5 (1980), S. 47-52.
- Guieu, J.-M., *Le théâtre lyrique de Zola (Préface d'Henri Mitterand)*, Paris 1983.
- Guillemin, H., *Zola, légende et vérité*, Paris 1960.
- Gumbrecht, H. U., *Zola im historischen Kontext. Für eine neue Lektüre des Rougon-Macquart-Zyklus«*, München 1978.
- Hamon, Ph., *Le personnel du roman: Le système des personnages dans les »Rougon-Macquart« d'Emile Zola*, Genève 1983.
- Harneit, R., *Eine ideale Liebe in einem naturalistischen Roman. Zur Gestalt des Goujet in Zolas »Assommoir«*, in: R. Harneit, *Aufsätze zur Themen- und Motivgeschichte*, Hamburg 1965, 5.151-170.
- Heck, F. S., *The loaf of bread in »Les misérables« and Zola's »Travail«*, in: *Romance Notes* 24 (1983/84) S. 254-258.
- Hemmings, F. W. J., *The life and times of Emile Zola*, London 1977.
- Hemmings, F. W. J., *»The present position in Zola Studies«*, in: *French Studies* 10 (1956), S.97-122.
- Hemmings, F. W. J., *Emile Zola*, London-Oxford-New York 21970.
- Joyce, W. D., *Decadence in the novels of Zola*, Diss. Univ. of Wales, Bangor 1979.
- Kaminskas, J. D., *»Thérèse Racquin« et Manet, harmonie en gris«*, in: *French Review* 47 (1983/ 84), S. 309-319.
- Kamm, L., *Zola's object and the surrealist image*, in: *Nineteenth-Century French Studies* 11 (1982/ 83), S. 321-333.
- Kellner, S., *Le »Docteur Pascal« de Zola: Rétrospective des Rougon-Macquart, livre de documents, roman à thèse*, Lund 1980.
- Knapp, B. L., *Zola*, New York, 1980.
- Kolkenbrock-Netz, J., *Fabrikation, Experiment, Schöpfung, Strategien ästhetischer Legitimation im Naturalismus*, Heidelberg 1981.
- Korn, K., *Zola in seiner Zeit*, Frankfurt/M. 1980.
- Krakovski, A., *La condition de la femme dans l'œuvre d'Emile Zola*, Paris 1968.
- Lattre, A. de, *Le réalisme selon Zola. Archéologie d'une intelligence*, Paris 1975.
- Laurent, P., *Réalité et fantastique. Le double aspect poétique des »Rougon-Macquart« de Zola à travers principalement »La fortune des Rougon«, »La faute de l'abbé Mouret«, »Une page d'amour«, »Germinal« et »Le docteur Pascal«*, Diss. Paris 1982.
- Livansky, K., *Zola et son recul de la conception naturaliste*, in: *Philologica Pragensia* 13 (1981),

S.33-38.

Losa, M. L., The collective hero in the new social realist novel. From Zola and Gorky to Pratolini, Amado and Redol, in: Konstantinovié, Z./Kushner, E./Köpeczi, B. (Hrsg.), Evolution of the novel. L'évolution du roman. Die Entwicklung des Romans, Innsbruck 1982 (Proceedings of the IXth Congress of the Internat. Comp. Literature Association, Innsbruck 1979, Bd. 4), S.225-232.

Lukács, G., Zum 100. Geburtstag Zolas, in: Georg Lukács, Werke, Bd. 6, Neuwied-Berlin, 1965, S. 510 ff.

Lyon, R., Zolas »foi nouvelle«: Zum faschistischen Syndrom in der Literatur des Fin de siècle, Frankfurt a. M.-Bern 1982.

Mann, H., Geist und Tat, Weimar 1946.

Mc Lynn, P., The Franco-Prussian war in »La débâcle«. An examination of Zola's method, in: Nottingham French Studies XXI, (1982), S.1-12.

Mitterand, H., Zola journaliste, Paris 1962.

Mitterand, H., Un Anti-Germinal. L'évangile social de »Travail«, in: H. M., Roman et société, Paris 1973, S. 75-83.

Mitterand, H., Le système des personnages dans »Germinal«, in: Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises 24 (1972), 5.155-166.

Moe, U. J., Deutscher Naturalismus und ausländische Literatur. Zur Rezeption der Werke von Zola, Ibsen und Dostojewski durch die deutsche naturalistische Bewegung, 1880-1895, Diss. Aachen 1981.

Moore, M. J. E., The spatial dynamics of »L'Assommoir«, in: Kentucky Romance Quarterly 29 (1982), S. 3-14.

Moreau, Th., Noces d'or. L'économie anti-malthusienne dans l'œuvre de Zola, in: Romantisme XIII, 40 (1983), S. 153-165.

Müller, P., Die Bedeutung der Wissenschaft im Denken Zolas und ihr Einfluß auf die Entfaltung einer originellen Weltansicht in seinen Romanen, in: Brockmeier, P./Wetzel, H. H. (Hrsg.), Französische Literatur in Einzeldarstellungen, Bd. 2: Von Stendhal bis Zola, Stuttgart 1982, S.209-244.

Müller, P., Emile Zola, der Autor im Spannungsfeld seiner Epoche: Apologie, Gesellschaftskritik und soziales Sendungsbewußtsein in seinem Denken und literarischen Werk, Stuttgart 1981.

Naudin-Patriat, F., Ténèbres et lumière de l'argent: La représentation de l'ordre social dans les »Rougon-Macquart«, Dijon 1981.

Nelson, B., Zola and the bourgeoisie: a study of themes and techniques in Les Rougon-Macquart, Tatowa-London, 1983.

Nelson, B., Lukács and Zola. Some problems of Marxist aesthetics, in: Konstantinovié, Z./Kushner, E./Köpeczi, B. (Hrsg.), Evolution of the novel. L'évolution du roman. Die Entwicklung des Romans, Innsbruck 1982 (Proceedings of the XIXth Congress of the Internat. Comp. Literature Association, Innsbruck 1979, Bd. 4), S. 305-309.

Nelson, B., Zola. A selective analytical bibliography, London 1982 (Research Bibliographies and Checklists 36).

Nelson, B., Zola and the ideology of Messianism, in: Orbis Litterarum 37 (1982), S. 70-82. Neuschäfer, H.-J., Zola: »Germinal«, in: Klaus Heitmann (Hrsg.), Der französische Roman, Düsseldorf 1975, S. 9-33.

- Newton, J., The decline and fall of Gervaise Macquart, in: *Essays in French Literature* 16 (1979), S.62-79.
- Newton, J., La thématique »assommer« dans le cycle des »Rougon-Macquart«, in: *Nottingham French Studies* XXI, 2 (1982), S. 36-48.
- Newton, J./Jackson, B., Gervaise Macquart's vision. A closer look at Zola's use of »Point of view« in »L'Assommoir«, in: *Nineteenth-Century French Studies* 11 (1982/83), S. 313-320.
- Noiray, J., *Le romancier et la machine*, Bd. 1: *L'univers de Zola*, Paris 1981.
- Pagès, A., A propos d'une origine littéraire. »Les Soirées de Médan«, in: *Nineteenth-Century French Studies* 12 (1983/84), 5.207-212.
- Paraf, P., Les aspects sociaux de l'œuvre d'Emile Zola, in: *Revue de Travaux de l'Académie des Sciences morales et politiques* 122 (1969), S. 315-327.
- Patterson, J. G., *A Zola Dictionary. The Characters of the Rougon-Macquart Novels of Emile Zola*, London-New York 1912, Detroit ²1969.
- Petit, P., Localisation structurale d'un roman de Zola. »Nana«, in: *New Zealand Journal of French Studies* V, 1 (1984), S. 19-24.
- Petriconi, H., »La débâcle«, in: *Das Reich des Untergangs. Anmerkungen über ein mythologisches Thema*, Hamburg 1958, S. 37-66.
- Place, D., Zola and the working class. The meaning of »L'Assommoir«, in: *French Studies* 28 (1974), S. 39-49.
- Rastier, F., »Ah! tonnerre! Quel trou dans la blanquette«. Essai de sémantique interprétative (»L'Assommoir«), in: *Langue Française* 61 (1984), S. 27-54.
- Ratier, H., *Le regard de Zola sur la société conflictuelle de son temps. Réalités, fluctuations et perspectives*, Diss. Nantes 1982.
- Ripoll, R., *Réalité ou mythe chez Zola*, Paris 1981.
- Rössner, M., Zwischen Analyse und Entfremdung. Gedanken zur Krise des europäischen Naturalismus zwischen Zola und Pirandello, in: Rössner, M./Wagner, B. (Hrsg.), *Aufstieg und Krise der Vernunft. Komparatistische Studien zur Literatur der Aufklärung und des Fin-de-siècle (Hans Hinterhäuser als Festschrift zum 65. Geburtstag von seinen Freunden, Kollegen und Schülern)*, Wien-Köln-Graz 1984, S. 143-156.
- Sanders, H., Naturalismus und Ästhetizismus. Zum Problem der literarischen Evolution (Huysmans, Zola), in: H. Sanders, *Institution Literatur und Roman. Zur Rekonstruktion der Literatursoziologie*, Frankfurt/M. 1981, S.168-208.
- Schober, R., *Von der wirklichen Welt in der Dichtung*, Berlin-Weimar 1970, 5.185-266: Schober, R., »Réalité« und »vérité« bei Balzac und Zola, in: *Beiträge zur romanischen Philologie* 2 (1963), S.127-138.
- Schober, R., Der Doktor Pascal oder: Vom Sinn des Lebens, in: *Beiträge zur romanischen Philologie* 22 (1973), S. 317-343.
- Schober, R., Les Soirées de Médan (Dialectique entre sujet/matière, thème, idée narrative), in: *Philologica Pragensia* 26 (1983), 5.174-187.
- Schor, N., *Zola's crowds*, Baltimore 1978.
- Seillière, E., *Emile Zola*, Paris 1973.
- Shilony, H., L'art dans »L'éducation sentimentale« et »L'œuvre«. (Re)production et originalité, in: *Australian Journal of French Studies* 19 (1982), S. 41-50.

- Sondrup, St. P., The intertextual landscape of Zola's »Germinal«, in: Symposium 36 (1982), S.166-181.
- Ternois, R., Zola et son temps, Lourdes-Rome-Paris 1961.
- Toulin-Malinas, C., La condition de la femme aus XIX^e siècle à travers »Fécondité« de Zola, Diss. Lyon 1979.
- Van Buuren, M., La métaphore filée chez Zola, in: Poétique XV, 57 (1984), S. 53-63.
- Van der Pol, E., La focalisation dans la présentation des éléments fictifs et non-fictifs dans »Germinal« de Zola, in: Plessen, J./Van Zoest, A., Analyses de textes, Groningen 1982, S.11-40.
- Wais, K., Erstarrung und Bewegung. Die erzählerische Antithese Paris-Rom bei Gogol, Zola und Butor, in: K. Wais, Europäische Literatur im Vergleich. Gesammelte Aufsätze (hrsg. v. J. Hösle, D. Janik, W. Theile), Tübingen 1983, S. 323 -350.
- Walker, Ph. D., »Germinal« and Zolas philosophical and religious thought, Amsterdam-Philadelphia 1984.
- Walker, Ph., »Germinal« and Zola's youthful »New Faith« based on geology, in: Symposium 36 (1982), S. 257-272.
- Wiese, G./Bachmaier, H./Wetzel, Ch., Zola, Salzburg 1982.
- Wolfzettel, F., Zwei Jahrzehnte Zola-Forschung, in: Romanistisches Jahrbuch 21 (1970), S.152-180
- Wolfzettel, F., »Le Docteur Pascal« und seine Bedeutung für den Rougon-Macquart-Zyklus Zolas, in: Die Neueren Sprachen, Jahrgang 1972, S. 148-160.
- Woolen, G., Zola. La machine en tous ses effets, in: Romantisme XIII, 41 (1983), S.115-124.