

Lars Schneider · Xuan Jing (Hg.)

Anfänge vom Ende

ANFÄNGE

herausgegeben von

AAGE A. HANSEN-LÖVE
INKA MÜLDER-BACH

Lars Schneider · Xuan Jing (Hg.)

ANFÄNGE VOM ENDE

Schreibweisen des Naturalismus in der Romania

Wilhelm Fink



Diese Publikation ist im Rahmen der Forschergruppe „Anfänge (in) der Moderne“ an der Ludwig-Maximilians-Universität München entstanden und wurde unter Einsatz der ihr von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Umschlagabbildung:
Jules Bastien-Lepage, *Jeanne d'Arc*, Öl auf Leinwand, 1882, 254x279 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2014 Wilhelm Fink, Paderborn
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5678-6

Zum Gedenken an Rita Schober
(1918–2012)

Inhalt

| | |
|---|-----|
| Danksagung der Herausgeber | 9 |
| EINLEITUNG | |
| XUAN JING Anfänge vom Ende | 13 |
| LARS SCHNEIDER Schreibweisen des Naturalismus in der Romania..... | 17 |
| I. ZOLAS ÄSTHETIK DES NATURALISMUS | |
| RAINER WARNING Zola als Erzähler | 29 |
| HENRI MITTERAND Le naturalisme selon Zola: Discours théorique et genèse romanesque | 49 |
| AURÉLIE BARJONET La thèse des deux Zola..... | 61 |
| II. ZOLA-LEKTÜREN | |
| STEPHAN LEOPOLD Anfänge vom Ende der Zeit: Zolas Idyllen und der Chronotopos der Fläche | 81 |
| LISA ZELLER Erinnerungen an die traumatische Gründung der Republik: Zolas <i>Bête humaine</i> | 105 |
| XUAN JING Zola und die narrative Bewältigung des Politischen | 123 |

III. NATURALISMEN IN FRANKREICH

WOLFGANG ASHOLT

Eine lebenswissenschaftliche Kritik des Naturalismus?

Die Debatte um das naturalistische Programm

zwischen Jules Vallès und Emile Zola. 143

LARS SCHNEIDER

Le livre blanc rêvé: spiritualistischer Naturalismus inJoris-Karl Huysmans' *La cathédrale* 157

GUY DUCREY

Le Naturalisme à l'opéra? –

Le Chemineau de Jean Richepin et Xavier Leroux 179

IV. NATURALISMEN IN SPANIEN UND ITALIEN

GERHARD POPPENBERG

„quería..., no sabía qué..., a qué tenía derecho...“

Das Gesetz des Begehrens in Claríns *La Regenta* 201

KARIN PETERS

El esqueleto de un gigante:

Naturalistische Mythopoetik des spanischen Elends

(Blasco Ibañez: *La barraca*, 1898) 235

JULIA BRÜHNE

„Madame Bovary, c'est Maximiliano Rubín“:

Sprache, *Nom-du-Père* und Rebellion in*Madame Bovary* und *Fortunata y Jacinta* 259

DIETRICH SCHOLLER

Verismus als Diskurskritik. Anmerkungen zu Luigi Capuanas *Giacinta* 285

Beiträgerinnen und Beiträger. 303

Danksagung

Der nachfolgende Band dokumentiert die Ergebnisse eines Workshops der DFG-Forschergruppe „Anfänge (in) der Moderne“, welcher unter dem Titel „Anfänge vom Ende: Schreibweisen des Naturalismus in der Romania“ vom 9. bis 11. November 2011 an der Carl-Friedrich-von-Siemens-Stiftung in München stattfand. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft hat sowohl den Workshop als auch die Drucklegung dieses Bandes gefördert, wofür wir zu großem Dank verpflichtet sind. Darüber hinaus haben die Mitglieder der Forschergruppe, v.a. Inka Mülder-Bach, Aage A. Hansen-Löve und Bernhard Teuber, uns wertvolle Unterstützung zuteil werden lassen. Ganz besonders möchten wir uns zudem bei allen Beitragenden, unseren Hilfskräften Eva Bäuerle und Victoria Wiedmann sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Carl-Friedrich-von-Siemens-Stiftung und des Fink-Verlages bedanken.

München, im Juni 2014
Lars Schneider, Xuan Jing

EINLEITUNG

XUAN JING

Anfänge vom Ende...

Wenn man vom Naturalismus spricht, denkt man an Emile Zola; wenn man von Zola spricht, denkt man an jenen zwanzigbändigen Monumental-Zyklus, *Les Rougon-Macquart*, der die Geschichte des II. Kaiserreichs erzählt und mit jenem historischen Fanal endet, in dem zumindest aus der Perspektive des schreibenden Zola die Monarchie in Frankreich endgültig unterging. Dieses Untergangstelos, das dem Zyklus im Ganzen eignet, hat seine Entsprechung in den einzelnen Romanen, die ihrerseits zumeist in einem Kataklysmus enden oder – um mit David Baguley zu sprechen – sich in Situationen totaler Entropie öffnen.¹ So besehen erzählen die einzelnen Romane in syntagmatischer Hinsicht Anfänge vom Ende und wenn das in einer paradigmatischen Staffelung geschieht,² die alle Gesellschaftsschichten umfassen will, so wird man das naturalistische Projekt von Zola vom Ende her zu denken haben. In Frankreich bedeutet dieses Ende das Ende einer paradigmatischen Intervallbewegung, die 1789 ihren Anfang nahm und sich in einer gleichsam dialektischen Abfolge von Monarchie-Imperium-Republik äußerte.³

Vom Ende her gedacht stellt die naturalistische Schreibweise, wie sie Zola als Syntagma entwirft, dann auch einen radikalen Kurswechsel zu jenem Phänomen dar, das man gemeinhin unter dem Schlagwort des Naturalismus rubriziert und – das kaum zu unrecht – mit Stendhal und Balzac in Verbindung gebracht wird. Stendhal erzählt in *Le Rouge et le Noir* einen Anfang, der noch jenseits der 1830 angesiedelten Handlung liegt, und Balzac wird immer wieder die Möglichkeiten erproben, die der entfesselte Vitalismus des Postrevolutionären in sich birgt.⁴ Bei Zola scheint von dieser Anfänglichkeit nichts geblieben. Er denkt von einem Endzeittelos her und wenn er dieses in seinem Spätwerk als gleichermaßen messianisches wie totalitäres Zeitalter ausphantasiert, sieht er, der sich nunmehr als Seher begreifen will, in der Tat das 20. Jahrhundert voraus.⁵

1 David Baguley: *Naturalist Fiction. The Entropic Vision*, Cambridge 1990.

2 Rainer Warning: „Kompensatorische Bilder einer ‚wilden Ontologie‘: Zolas *Les Rougon-Macquart*“, in: Ders.: *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, S. 81–92.

3 Zur literarischen Aufarbeitung des in Folge der französischen Revolution mehrfach vollzogenen politischen Systemwechsels zwischen Republik und Monarchie im 19. Jahrhundert vgl. Xuan Jing: „Schreiben als Sakrifizium und die Konversion der Juden: Heilsentwürfe bei Paul Claudel und León Bloy“, in: Stephan Leopold/Dietrich Scholler (Hg.): *Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen. Französische Literatur und Kultur von Sedan bis zu Vichy*, München 2010, S. 213–230; Xuan Jing: „Le spectre de 93 – Der Kopf des Königs und der Realismus: Stendhal, Flaubert, Zola“, in: *lendemains* 142/143 (2011), S. 191–221.

4 Vgl. Rainer Warning: „Chaos und Kosmos. Kontingenzbewältigung in der *Comédie Humaine*“, in: Ders.: *Die Phantasie der Realisten* (Anm. 2), S. 35–76.

5 Zur Thematik der Endzeit, des Messianismus und der politischen Moderne vgl. jeweils Rita Schober: „Der Zusammenbruch – Kriegsroman oder Apokalypse“, in: Émile Zola: *Der Zusammenbruch*, hg. v. Rita Schober, München 1977, S. 791–819; Stephan Leopold: „Die messianische Überwindung des mortalistischen Abgrundes. Zolas *Le docteur Pascal* und *Les Quatre Évangiles*“,

Zola hat den Naturalismus begründet und warum wir heute immer noch oder wieder Zola lesen, liegt vielleicht auch zu einem gewissen Grad daran, daß die uns bedingende, historische Dialektik von Totalitarismus und Demokratie an ein vorläufiges Ende gekommen ist, hinter dem ein neuer Anfang nur in schwachen Konturen aufscheint. Für Zolas Zeitgenossen stellt der Naturalismus ein ungeheuerliches Faszinosum dar. Dies gilt nicht nur für seine Schüler – so wird etwa Huysmans das Endzeit-Telos der *Rougon-Macquart* in ein Heilstelos umschreiben, das genuin christlicher Art ist.⁶ Insbesondere in Spanien ist der Naturalismus auf fruchtbaren Boden gefallen. Vom steten Tauziehen zwischen Konservativen und Liberalen, in die sprichwörtlich *las dos Españas* zerrissen, ist Spanien ein Land, das für seine aporetische Situation mit keinem sinnstiftenden Diskurs aufwarten kann.⁷ Der Naturalismus ist hier ein *remède dans le mal*⁸, der weder Anfang noch Ende sein kann als vielmehr Austragungsort einer Vielzahl von widersprüchlichen Diskursen, die nur vermeintlich durch den von fern geborgten, szientistischen Blick zusammengehalten werden. So stürzt dann auch dessen vehemente Propagatorin in Spanien, Emilia Pardo Bazán, im Rahmen ihres Parisbesuchs Zola mit ihren Zielen und Ansichten in Verwirrung. Katholizismus und Naturalismus lassen sich für Zola, der die Denkfigur des Katholizismus in seinem Spätwerk in nationalvitalistische Heilsfiguren überträgt, nicht verschwistern.⁹

Leopoldo Alas alias Clarín ist hier vielleicht ein Stück hellsichtiger, wenn er in *La Regenta* Zolas *La conquête de Plassans* nicht nur auf spanische Verhältnisse überträgt, sondern damit zugleich auch den irreduziblen Widerspruch von Zolas naturalistischer Methode sowie ein die spanische Kultur wesentlich prägendes mystisches Element hervortreibt. Zola hat in *La conquête de Plassans* die Hysterikerin als das Produkt einer tartuffeartigen religiösen Verschwörung entworfen. Clarín nimmt mit der Hysterikerin Ana Ozores nicht nur die Freudsche Fallstudie vorweg, sondern macht damit Spanien auch lesbar als einen zwischen zwei gegenläufigen Interpellationen hysterisierten politischen Körper.¹⁰

in: Leopold/Scholler: *Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen* (Anm. 3), S. 141–167; Gerhard Regn: „Demokratie als Krankheit: Zolas Ursprungsgeschichte der Moderne“, in: *ZFSL* 121 (2011), S. 251–270.

6 Vgl. Gaël Prigent: *Huysmans et la Bible. Intertexte et iconographie scripturaires dans l'œuvre*, Paris 2008 sowie den Beitrag von Lars Schneider in diesem Band.

7 Zum Mangel des Leitdiskurses in Spanien vgl. Wolfgang Matzat: „Natur und Gesellschaft bei Clarín und Galdós“, in: Wolfgang Matzat (Hg.): *Peripherie und Dialogizität. Untersuchungen zum realistisch-naturalistischen Roman in Spanien*, Tübingen 1995, S. 13–44.

8 Der Ausdruck stammt von Jean Starobinski: *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris 1989.

9 Zur Naturalismus-Polemik in Spanien vgl. Francisco Cuadet: „La querrela naturalista. España contra Francia“, in: Yvain Lyssorgues (Hg.): *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona 1988, S. 58–74; Sabine Schmitz: *Spanischer Naturalismus: Entwurf eines Epochenprofils im Kontext des „Krausopositivismo“*, Tübingen 2000.

10 Zum Begriff der Interpellation vgl. Louis L. Althusser: „Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une Recherche)“ [1970], in: Ders.: *Sur la reproduction*, Paris 1995, S. 269–314. Für eine kritische Revision und eine neue Beleuchtung des viel diskutierten Hysterie-Themas in *La Regenta* plädiert Gerhard Poppenberg in diesem Band.

Was die europäischen – nicht französischen – Naturalismen unterscheidbar macht, ist der Umstand, daß sie weniger von einem Ende her gedacht sind als vielmehr in einer Mitte von unversöhnlichen ideologischen Widersprüchen zu verharren scheinen. Nichtsdestoweniger ist es gerade das biopolitische Moment,¹¹ das dem Naturalismus von Anfang an eingeschrieben ist, das sowohl in Spanien als auch in Italien den Brückenschlag zum Totalitarismus bildet. Der *superuomo*, wie er bei D'Annunzio erscheinen wird, ist u.a. auch die Umkehrung des mortalistisch infizierten Vitalismus der Naturalisten. In Spanien wird Pío Baroja dieser Form von Naturalismus noch über die Jahrhundertwende die Treue halten. Doch auch in Spanien wird mit Franco eine nationalvitalistische Heilsideologie den ungesunden Naturalismus erledigen und an seiner Stelle die euphorische Jugendlichkeit in Vorwärtstaten umsetzen.

Der Naturalismus – soviel läßt sich im Rahmen einer Einleitung sagen – ist in seiner Syntagmatik ein Übergangsphänomen, eine Brücke zu den großen Heilsentwürfen des 20. Jahrhunderts.¹² Es wäre dennoch falsch, ihn nur von seinem Ende her, von seiner gleichsam hegelianischen Aufhebung her zu denken. Der Naturalismus ist auch – oder er will es zumindest sein – einer Gesellschaftskritik verpflichtet,¹³ die einerseits die soziale Misere anprangert, andererseits jedoch bürgerliche Ressentiments gegen die *classe basse* hegt. Die Frau und die Arbeiterklasse, diese beiden emergenten Größen der zweiten Jahrhunderthälfte, werden zwar in ihrem Elend bedauert oder in ihrer Gefährlichkeit mythologisch ausphantasiert; doch vermag es der Naturalismus nicht, diesen Größen eine eigene Sprache jenseits einer Argot-Imitation zu verleihen. In diesem Sinne steht der Naturalismus sicher am Anfang vom Ende, doch findet das Ende dieses Anfangs jenseits seiner Grenze statt. Die totalitäre Heilsideologie des 20. Jahrhunderts wird die Frau und den Arbeiter in ihr Zentrum stellen. Doch bedurfte es, so scheint es, einer neuerlichen Volte, um beide, Frauen und Arbeiter, aus ihrem weiterhin bestehenden, biopolitischen Korsett zu befreien. Wenn wir uns heute damit rühmen, dies getan zu haben, sollten wir nicht vergessen, daß unsere vermeintlich postideologische Welt eine neue Kategorie ins Leben gerufen hat, die wir als Prekariat bezeichnen und die im Begriff ist, das, was wir vor kurzem noch Mittelklasse nannten, abzulösen. Der ungeheuerliche Erfolg, der den neonaturalistischen Romanen M. Houellebecqs beschieden war, mag hierfür Zeugnis ablegen.¹⁴ Wie Zolas ist auch seine Schreibweise vom Syntagma des Kataklymus bestimmt. Doch wo Zola den Totalitarismus vorherge-

11 Grundlegend zur Frage der Biopolitik ist Michel Foucault: *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978–1979)*, Paris 2004.

12 Den Anfang- bzw. Übergangscharakter des Naturalismus belegt schon Naomi Schors Studie zur Zolas Massen-Darstellung und deren Analogien zum Sündenbockritual bzw. zum Gründungsmythos. Vgl. dies.: *Zola's Crowds*, Baltimore/London 1978.

13 Zur sozialkritischen Haltung Zolas vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Zola im historischen Kontext: für eine neue Lektüre des Rougon-Macquart-Zyklus*, München 1978, S. 107ff.

14 Zur poetologischen Filiation zwischen Zolas *roman experimental* und Houellebecqs *roman réactionnaire* vgl. Rita Schober: „Renouveau du réalisme? Ou de Zola à Houellebecq?“, in: Dies.: *Auf dem Prüfstand: Zola – Houellebecq – Klemperer*, Berlin 2003, S. 195–207. Die Umsetzung der naturalistischen Schreibweise bei Houellebecq behandelt Schober weiterhin in: „Weltsicht und

sehen hat, bleibt Houellebecq nur noch der Ausweg in die posthumane Dystopie, die von einem Begehren nach idyllischer Rückkehr gekennzeichnet ist.

Realismus in Michel Houellebecqs utopischem Roman „Les particules élémentaires“, in: Ebd., S. 155–194.

LARS SCHNEIDER

... Schreibweisen des Naturalismus in der Romania

Nous ne sommes ni des chimistes,
ni des physiciens, ni des physiologistes;
nous sommes simplement des romanciers
qui nous appuyons sur les sciences.
Émile Zola: *Le roman expérimental* (1880)

I.

In seinem *Salon de 1880*¹ stimmt Émile Zola (1840–1902) nach einer Reihe kritischer Einwände zum zeitgenössischen Salonwesen ein Loblied auf die impressionistische Malerei an. Diese hat ausgehend von den Naturstudien des Gustave Courbet (1819–1877) eine neue Bildsprache geprägt.² Hierbei handelt es sich nicht um ein isoliertes Phänomen. Eine vergleichbare Entwicklung findet sich in der Literatur nach Stendhal (1783–1842), Honoré de Balzac (1799–1850) sowie Gustave Flaubert (1821–1880) und nicht zuletzt in den Wissenschaften.³ Die impressionistischen Maler sind folglich am Puls der Zeit. Zwar läßt sich unter ihnen noch kein Meister ausmachen. Dennoch prägen sie die Ausstellung bereits dergestalt, daß es den Anschein erweckt, die moderne würde die etablierte Malerei aus den Sälen spülen.⁴

„Der Impressionismus, der Naturalismus, das Moderne – man bezeichne es, wie man will“⁵ – beherrscht den Salon. Und so nimmt es nicht Wunder, wenn die alten Lehrer ihre besten Schüler verlieren. Zola belegt dies am Beispiel des Akademieprofessors Alexandre Cabanel (1823–1889).⁶ Dessen Zögling Bastien Lepage (1848–1889) hat den Hafen der Akademie verlassen, um im Kielwasser der Impressionisten sichtbare Erfolge zu erzielen. Seine *Heu-* (1877) und *Kartoffelernten* (1879) doku-

1 Der umfangreiche Bericht erscheint vom 18. bis 22. Juni 1880 im Pariser *Voltaire*.

2 Zola bezieht sich namentlich auf Claude Monet (1840–1926), Auguste Renoir (1841–1919), Camille Pissaro (1830–1903) und Armand Guillaumin (1841–1927). Zudem erwähnt er Édouard Manet (1832–1883).

3 Die für Zola bedeutsamen Vertreter der positivistischen Philosophie, Vererbungslehre, Milieuthorie und Experimentalmedizin werden an dieser Stelle nicht angeführt.

4 „C'est un flot montant de modernité, irrésistible, qui emporte [...] l'École des beaux-arts, l'Institut, toutes les recettes et toutes les conventions.“ Émile Zola: „Le naturalisme au Salon“, in: Ders.: *Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de Henri Mitterand, vol. 12, Paris 1969, S. 1019.

5 „[...] le naturalisme, l'impressionnisme, la modernité, comme on voudra l'appeler, est aujourd'hui maître des Salons officiels.“ Ebd.

6 Zu Cabanel vgl. u.a. Sylvain Amic/Michel Hilaire/Andreas Blühm (Hg.): *Alexandre Cabanel – Die Tradition des Schönen*, München 2011. Eine differenzierte Einschätzung seines Werks unternimmt Hubertus Kohle: „Fashionable – Alexandre Cabanel zwischen Tradition und Moderne“, in: *Faust. Kultur muss sein* 2011 [<http://faustkultur.de/285-0-Alexandre-Cabanel-.html#.UhHr67yrb-I>].

Jules Bastien Lepage: *Jeanne d'Arc* (1880)⁹

mentieren die Handhabe der neuen Technik.⁷ Gleichwohl ist Lepage nicht der erwartete Meister. Er ist lediglich ein herkömmlich ausgebildeter Maler, der sich die jüngsten Innovationen publikumswirksam aneignet. Demzufolge nähert sich Zola dessen Salonbeitrag, einer großformatigen *Jeanne d'Arc*, mit Skepsis.⁸

Lepage zeigt die Jungfrau (1412–1431) im Garten ihres Lothringer Elternhauses. Sie ist vom Spinnrad aufgesprungen und steht mit entrücktem Blick und ausgestreckter linker Hand im Vordergrund der rechten Bildhälfte. Der Auslöser für dieses Verhalten – die Erscheinung der Heiligen Katerina von Alexandrien, Magareta von Antiochia sowie des Erzengels Michael – ist im Hintergrund der linken Bildhälfte schemenhaft zu erkennen.

7 Zu Lepage vgl. Philippe Pagnotta/Claude Médard/William Steven Feldman/Christian Debize (Hg.): *Hommage à Jules Bastien-Lepage 1848–1884*, Montmedy 1984; Serge Lemoine (Hg.): *Jules Bastien-Lepage (1848–1884)*, Paris 2007.

8 Er hat sich noch kein abschließendes Urteil über ihn gebildet: „M. Bastien-Lepage est fort jeune, il faut attendre pour porter sur lui un jugement définitif. En ce moment, je crois qu'on a tort de l'acclamer comme un maître ; cela n'est pas sain.“ Zola: „Le naturalisme au Salon“ (Anm. 4), S. 1023.

9 <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:JoanOfArcLarge.jpeg> [6.1.2014].

Zola kommentiert das Werk nunmehr unter zwei Gesichtspunkten. Zunächst belobigt er die naturalistische Darstellung – sprich, die Vergegenwärtigung der Nationalheldin als ein zeitgenössisches Bauernmädchen. Der Augenblick ihrer ersten Vision im Alter von etwa dreizehn Jahren ist ihm prinzipiell der Darstellung wert. Jedoch deutet Zola dieses Ereignis nicht metaphysisch, sondern rein physiologisch, indem er es auf eine Halluzination herabsetzt. Am Anfang einer bedeutenden Episode aus der *Guerre de Cent Ans* (1337–1453) steht also keine göttliche Sendung, sondern eine psychische Fehlfunktion – *des effets morbides de son tempérament*.¹⁰ Diese Lesart verleiht dem Gemälde eine gehörige Sprengkraft, widerstrebt sie doch der mythischen Verklärung der Jeanne d'Arc im 19. Jahrhundert.¹¹ Gleichwohl bringt Zola dieses Potential nicht zur Entfaltung. Stattdessen schlägt sein Lob in scharfe Kritik um.

Denn Lepage hat sich erdreistet, den Inhalt der Erscheinung mit abzubilden und auf diese Weise die „naturalistische Einheit“ des Bildes zerstört.¹² Es ist zwar glaubhaft, daß eine hysterische Pucelle (*race*) in einem bestimmten Umfeld (*milieu*) zur Zeit der englischen Besatzung (*moment*) ein solches Geschehen halluziniert.¹³ Doch dieses spielt sich lediglich vor ihrem geistigen Auge ab. Es ins Bild zu setzen, ist ein Verstoß gegen die wissenschaftliche Wahrheit. Lepage setzt etwas Un- bzw. Übernatürliches in eine Szenerie, in der es nichts zu suchen hat. Und indem er das tut, gibt er sich als Vertreter eines mystischen, und das bedeutet falschen, Naturalismus zu erkennen.¹⁴ Seine *Jeanne d'Arc* scheitert am Widerspruch zwischen positiven und überpositiven Bildelementen.

II.

Die Strenge dieses Urteils erklärt sich im Kontext der Zolaschen Theoriebildung, die im Jahr des *Salon* einen ersten Höhepunkt erreicht.¹⁵ Die große Programmschrift *Le roman expérimental* (1880)¹⁶ schildert eine *évolution naturaliste*, die das

10 Zola: „Le naturalisme au Salon“ (Anm. 4), S. 1022. Der deterministischen Logik entsprechend antizipiert die krankhafte Wahnvorstellung Jeannes Tod auf dem Scheiterhaufen in Rouen.

11 Zu den Inszenierungen der Jeanne d'Arc vgl. Gerd Krumeich: *Jeanne d'Arc in der Geschichte. Historiographie – Politik – Kultur*, Sigmaringen 1986.

12 „Cela me déplaît d'autant plus, que cela gâte toute la belle unité naturaliste du sujet.“ Zola: „Le naturalisme au Salon“ (Anm. 4), S. 1022.

13 Zola spricht ausdrücklich von einer „[...] paysanne hystérique, aux yeux vides et clairs“. Ebd., S. 1024. Zur Hysterie im 19. Jahrhundert vgl. u.a. Georges Didi Huberman: *Erfindung der Hysterie*, München 1997.

14 „[...] je soupçonne M. Bastien-Lepage de s'être entêté à montrer les saintes, par un système de naturalisme mystique qui a des adeptes.“ Ebd., S. 1022.

15 Zum Wandel der Theorie vgl. Émile Zola: *Le Roman naturaliste*, Anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand, Paris 1999.

16 Die Schrift erscheint zunächst im August 1879 in russischer Übersetzung im *Messenger de l'Europe*. Vom 16. bis 20. Oktober erscheint eine französische Fassung im *Voltaire*. Letztere eröffnet sodann die gleichnamige Textsammlung aus dem Jahr 1880.

Jahrhundert durchdringt und nach der Philosophie auch die Literatur erfasst.¹⁷ In der Folge kommt es zur Ablösung der tradierten literarischen durch eine wissenschaftliche Methode. Damit positioniert sich Zola innerhalb einer Entwicklung, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einsetzt: der Ausrichtung der Literatur an der Wissenschaft.¹⁸ Dabei bezieht er sich vor allem auf Balzac, der seinem Großprojekt der *Comédie humaine* (1842–1848) einen wissenschaftlichen Anspruch verleiht.¹⁹

Zola greift dessen Ansatz auf, um ihn zu radikalisieren. Er entsorgt die ideologischen Altlasten des 18. Jahrhunderts und verzichtet auf jedes erzählerische Werturteil. Sein Ziel ist es, die Literatur in den Rang einer positiven Wissenschaft zu erheben. Sie soll nicht länger nur unterhalten, sondern zur Sicherung einer aus den Fugen geratenen modernen Lebenswelt beitragen²⁰ – in Form einer *sociologie pratique*, die Maßregeln zur Regulierung des Lebens und der Gesellschaft formuliert:

C'est ainsi que nous faisons de la sociologie pratique et que notre besogne aide aux sciences politiques et économiques. Je ne sais pas, je le répète, de travail plus noble ni d'une application plus large. Être maître du bien et du mal, régler la vie, régler la société, résoudre à la longue tous les problèmes du socialisme, apporter surtout des bases solides à la justice en résolvant par l'expérience les questions de criminalité, n'est-ce pas là être les ouvriers les plus utiles et les plus moraux du travail humain ?²¹

Wie Thomas Klinkert erkennt, steht die Verwissenschaftlichung der Literatur quer zur funktionalen Ausdifferenzierung der Kultur im 19. Jahrhundert.²² Sie ist geradezu der Konterpart zur totalen Isolation der Kunst im Ästhetizismus.²³ Eine Unterwerfung, die ihresgleichen sucht. Doch der erste Eindruck täuscht. Denn wenn Zola die führende Rolle der Wissenschaften rückhaltlos anerkennt, weist er den *roman expérimental* im gleichen Atemzug als deren Vollendung aus. Somit lässt sich diskutieren, ob das, was als Anbiederung daherkommt, nicht auf eine ‚feindli-

17 „Le retour à la nature, l'évolution naturaliste qui emporte le siècle, pousse peu à peu toutes les manifestations de l'intelligence humaine dans une même voie scientifique.“ Émile Zola: „Le roman expérimental“, in: Ders.: *Ceuvres complètes*, édition établie sous la direction de Henri Miterrand, vol. 10, Paris 1969, S. 1175.

18 Vgl. Thomas Klinkert: *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin 2010.

19 Zu Balzac vgl. ebd., S. 130–156; ferner: Barbey d'Aureville/Jules Amédée/Michel Lécureur (Hg.): *De Balzac à Zola. Critiques et polémiques*, Paris 1999.

20 Wie Hans Ulrich Gumbrecht hervorhebt, geht es Zola um eine „Sicherung der Lebenswelt in der Literatur durch Rekurs auf das Prestige der Naturwissenschaft“. Ders.: „Lebenswelt als Fiktion/Sprachspiele als Antifiktion – über Funktionen des realistischen Romans in Frankreich und Spanien“, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.): *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 239–275, hier: S. 248.

21 Zola: „Roman expérimental“ (Anm. 17), S. 1188; zu diesem Anspruch vgl. u.a. Barbara Vinken: „Zola – alles Sehen, alles Wissen, alles Heilen, alles Heilen: Der Fetischismus im Naturalismus“, in: Rudolf Behrens/Roland Galle (Hg.): *Historische Anthropologie und Literatur*, Würzburg 1996, S. 215–226.

22 Klinkert: *Epistemologische Fiktionen* (Anm. 18), S. 193f.

23 Zu den Wechselbezügen vgl. u.a. Christa Bürger/Peter Bürger/Jochen Schulze-Sasse (Hg.): *Naturalismus / Ästhetizismus*, Frankfurt/M. 1979.

che Übernahme‘ hinausläuft. Sind es doch die Romanciers, die dereinst das letzte Wort haben werden.²⁴

Den Auftakt der Programmschrift bildet die Aneignung der Experimentalmethode des Mediziners und Physiologen Claude Bernard (1813–1878) durch den Romancier und Journalisten Émile Zola.²⁵ So wie die Medizin eine Kunst war, die durch Bernard zur Wissenschaft wurde, ist die Literatur eine Kunst, die durch ihn zur Wissenschaft wird. Zola setzt Literatur und Medizin in Analogie; er stilisiert den Literaten zum Mediziner, um ihm dessen *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) als Poetik an die Hand zu reichen:

Ce livre, d'un savant dont l'autorité est décisive, va me servir de base solide. [...] je compte, sur tous les points, me retrancher derrière Claude Bernard. Le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot « médecin » par le mot « romancier », pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique.²⁶

Damit wird allen vorwissenschaftlichen Schreibenweisungen eine schallende Absage erteilt. Dem Anfang des *roman expérimental* wohnt kein Zauber inne.²⁷ Er beginnt mit der Beobachtung der Wirklichkeit, aus der sich eine Hypothese ergibt, die es sodann zu verifizieren gilt. Der Beobachter wird nun zum Experimentator, der den einmaligen Vorgang unter Laborbedingungen nachstellt, um ihn ein zweites Mal zu beobachten und wertfrei zu protokollieren. Ein so entstehender Roman ist frei von Spekulationen; er liefert ausschließlich wissenschaftliche Erkenntnisse.²⁸ Bei näherer Hinsicht ist es um diese jedoch schlecht bestellt. Denn die prätendierte Wissenschaftlichkeit fällt im Zuge eines gravierenden Eingriffs in den Experimentablauf.

Im Gegensatz zum Naturwissenschaftler ist der *expérimentateur littéraire* gezwungen sein Experiment zu fingieren. Er ist kein neutraler Beobachter; er bringt kein Protokoll, sondern eine Fiktion zu Papier. Zola kann noch so sehr auf die Experimentalmethode verweisen. Er verfaßt unweigerlich literarische Texte – wozu er obendrein vertraglich verpflichtet ist.²⁹ Er begeht also einen Fehler, wenn er sich über Bernard hinwegsetzt, der den Künstlern den Zugang zur Wissenschaft kategorisch verweigert.³⁰ Wenn sich die Kluft zwischen Literatur und Naturwissenschaft

24 „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.“ Zola: „Roman expérimental“ (Anm. 17), S. 1175.

25 Vgl. Henri Mitterand: *Zola journaliste. De l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus*, Paris 1962.

26 Zola: „Roman expérimental“ (Anm. 17), S. 1175.

27 Er entspringt mithin keiner „source irrationnelle quelconque“. Ebd. S. 1193.

28 „L'expérimentateur est celui qui, en vertu d'une interprétation plus ou moins probable, mais anticipée, des phénomènes observés, institue l'expérience de manière que, dans l'ordre logique des prévisions, elle fournisse un résultat qui serve de contrôle à l'hypothèse ou à l'idée préconçue...“ Ebd., S. 1178.

29 Zola kooperiert zunächst mit dem auf Exilliteratur spezialisierten belgischen Verleger Antoine Lacroix (1834–1903). Später erscheint ein Großteil der *Rougon-Macquart* im Feuilleton. Vgl. dazu Hans-Jörg Neuschäfer/Dorothee Fritz-el Ahmad/Klaus-Peter Walter (Hg.): *Der französische Feuilletonroman. Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung*, Darmstadt 1986.

30 „[...] je n'accepte pas les paroles suivantes de Claude Bernard : « Pour les arts et les lettres, la personnalité domine tout. Il s'agit là d'une création spontanée de l'esprit et cela n'a plus rien de

als unüberbrückbar erweist, wenn das Programm des *roman expérimental* notwendig scheitert,³¹ stellt sich nunmehr die Frage, wie sich Zolas Schriften zur Wissenschaft verhalten, die sie umgarnen ohne in ihr aufzugehen.

Die Forschung stimmt mittlerweile darin überein, daß sie deren imaginäres Potential ausloten.³² Wie Rainer Warning zeigt, handelt es sich um literarische Inszenierungen einer Ordnung der Dinge, die *nicht* als epistemologische Dokumente zu lesen sind.³³ Demgemäß bezeichnet Elke Kaiser die Texte mit Umberto Eco als *epistemologische Metaphern*.³⁴ Indem sie ihnen eine „uneigentlich-diffuse“ Beziehung zur Wissenschaft unterstellt, die es dennoch nicht aus den Augen zu verlieren gilt,³⁵ gewinnt sie einen Abstand, aus dem heraus deren interne Widersprüche und Geheimnisse in den Blick treten.³⁶ Und zu diesem zählen mit dem *art d’inventer* und dem *travail de fiction* die verdrängten Anfänge, welche die theoretische Zensur zwar verschweigen, nicht aber unterdrücken kann.³⁷

Trotz (oder gerade aufgrund) seiner Literarizität vermittelt Zolas Werk gleichwohl ein Spezialwissen³⁸ – etwa, wenn es die tabuisierte Kreatürlichkeit des Menschen sowie das transgressive Potential der ihn dominierenden Vitalkräfte aus schreibt.³⁹ Überdies scheint es neue Wissenschaften wie die Psychoanalyse zu antizipieren.⁴⁰ Damit nicht genug: In dem Bestreben, ihrer Leserschaft in einer beschleunigten Lebenswelt Halt zu spenden,⁴¹ nutzen die Texte das mythische

commun avec la constatation des phénomènes naturels, dans lesquels notre esprit ne doit rien créer. » Je surprends ici un des savants les plus illustres dans ce besoin de refuser aux autres l’entrée du domaine scientifique.“ Zola: „Roman expérimental“ (Anm. 17), S. 1201.

31 Auf das Scheitern des Experimentalromans weisen bereits zeitgenössische Kritiker wie Ferdinand de Brunetière (1849–1906) hin.

32 Vgl. Henri Mitterand: *Zola tel qu’en lui-même*, Paris 2009, S. XI f.

33 Warning bezieht sich auf Foucault, vom dem aus er ein Konzept der poetischen Konterdiskursivität entwickelt. Vgl. ders.: „Poetische Konterdiskursivität. Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault“, in: Ders.: *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, S. 313–345; Ders.: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München 2009, S. 23–26.

34 Elke Kaiser: *Wissen und Erzählen bei Zola. Wirklichkeitsmodellierung in den Rougon-Macquart*, Tübingen 1990, S. 10f.

35 Vgl. Mitterand: *Zola tel qu’en lui-même*, (Anm. 32), S. VII.

36 Vgl. Kaiser: *Wissen und Erzählen* (Anm. 34), S. 64.

37 Vgl. Mitterand: *Zola tel qu’en lui-même* (Anm. 32), S. X.

38 Wie Klinkert betont, fungieren Zolas Romane als Interdiskurs zwischen den Wissenschaftlern und einer nicht spezialisierten Leserschaft. Vgl. ders.: *Epistemologische Fiktionen* (Anm. 18), S. 16.

39 Zur mortalistischen Begründung des Vitalismus bei Zola vgl. Rainer Warning: „Kompensatorische Bilder einer ‚wilden Ontologie‘: Zolas les Rougon-Macquart“, in: Ders.: *Die Phantasie der Realisten* [Anm. 33], S. 204–239; einen weiteren Überblick liefert Thomas Stöber: *Vitalistische Energetik und literarische Transgression im französischen Realismus-Naturalismus. Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola*, Tübingen 2006.

40 Kaiser: *Wissen und Erzählen* (Anm. 34), S. 50; ferner: Yves Malinas: „Zola, précurseur de la pensée scientifique du XX^e siècle“, in: *Les Cahiers naturalistes*, 39 (1970), S. 108–120; Monika Dorothea Kautenberger: *Vom ‚roman expérimental‘ zum ‚roman psychologique‘. Medizin und Psychologie in Romanen des ausgehenden 19. Jahrhunderts von Émile Zola bis zu Paul Bourget*, Frankfurt/M. 2003.

41 Vgl. u.a. Hartmut Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt/M. 2005.

Substrat sowie die (Wissens-)Lücken des positivistischen Diskurses als „Einfallstore für mythisches Denken“⁴². Dergestalt beliefern sie die ‚entzauberte‘ moderne Welt mit neuen Ursprungserzählungen. Diese erhellen im Falle der *Rougon-Macquart* (1871–1893) die moralische und physische Dekadenz des II. Kaiserreichs. In den *Quatre Évangiles* (1898–1902) indes entwerfen sie das utopische Bild einer ‚fruchtbaren‘ Zukunft.⁴³

Wie die hiesigen Ausführungen dartun, schießen Zolas Schriften in vielerlei Hinsicht über ihr Programm hinaus. Das zeigt sich vornehmlich dort, wo die transparente von einer metaphorischen Sprache, die streng objektbezogene von einer selbstverliebten Beschreibung, der Szientismus von einer Mythopoiesis, der rein neutrale von einem wertenden Erzähler verdrängt wird.⁴⁴ Demnach muß sich der Romancier letztlich an seinen vernichtenden Worten über den Maler Lepage messen lassen. Auch er ist ein Künstler, der sich fremde Techniken aneignet und dessen Werk seinem anfänglichen Anspruch widerspricht. Auch er verstößt gegen die wissenschaftliche Wahrheit. Auch in seinen Werken scheinen mythische Formen und Gestalten durch.

Wendet man sich vor diesem Hintergrund noch einmal dem oben besprochenen Bild zu, so erscheint es in einem anderen Licht. Wenn Lepages *Jeanne d'Arc* gegen die Zolasche Regel verstößt, dieser Normverstoß indes charakteristisch für das gesamte naturalistische Vorhaben ist, das sich aller Versicherungen zum Trotz nicht auf einen strengen Szientismus reduzieren läßt, so wird es sich bei dem Bild letztlich nicht um einen Fehlschlag handeln. Im Gegenteil: Weil es ihre internen Widersprüche ausstellt, kann es geradezu exemplarisch für die naturalistischen Unternehmungen stehen, die von Zola her ihren Ausgang nehmen. Wenn sich der Autor des *roman expérimental* von Lepages Gemälde distanziert, so mag dies schlußendlich auch daher geschehen, weil es ihm seine eigene Zwiespältigkeit lebensgroß (254/279 cm) vor Augen führt.

III.

Daß aus der Kluft zwischen wissenschaftlicher Programmatik und literarischer Praxis ein hoher ästhetischer Mehrwert entspringt, steht hingegen längst außer Zweifel. Von der zeitgenössischen Rezeption und über den Forschungsstreit um die

42 Kaiser: *Wissen und Erzählen* (Anm. 34), S. 61.

43 Vgl. Jean Borie: *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris 1971; David Baguley: „Du naturalisme au mythe“, in: *Cahiers naturalistes* 48 (1974), S. 141–163; Hans-Jörg Neuschäfer: *Zola und die Mythen des Industriezeitalters*, München 1976; Rita Schober: „Editionsgeschichte als Rezeptionsgeschichte“, in: Winfried Engler/Rita Schober (Hg.): *100 Jahre Rougon Macquart im Wandel der Rezeptionsgeschichte*, Tübingen 1995, S. 17–52, hier: S. 39–52; zur Neuausrichtung der diskursiven Landschaft um 1900 vgl. Stephan Leopold/Dietrich Scholler (Hg.): *Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen. Französische Literatur und Kultur zwischen Sedan und Vichy*, München 2010; zur Utopie im Spätwerk vgl. Fabian Scharf: *Émile Zola. De l'utopisme à l'utopie (1898–1903)*, Paris 2011.

44 Vgl. u.a. Kaiser: *Wissen und Erzählen* (Anm. 34), S. 24ff.

*deux Zola*⁴⁵ hinaus haben Generationen von Forschern mit zahllosen Methoden diverse Facetten der Texte dargelegt. Deren Fülle läßt sich lediglich anreißen.⁴⁶ Sie sind auch nur teilweise zu erschließen, sind Gegenstand eigener Forschungsprojekte. Die Tatsache, daß sich die einst als anrühlich verrufenen Texte jeder ganzheitlichen Deutung entziehen, mag ihnen im Nachhinein den Stellenwert großer Literatur verleihen.⁴⁷ Weit wichtiger für den vorliegenden Band ist der Umstand, daß es weder *eine* homogene Theorie noch *eine* verbindliche Praxis gibt: Der naturalistische Roman existiert nicht. Wohl aber ein literarisches Feld von naturalistischen Schreibweisen,⁴⁸ das u.a. die ebenfalls im Jahr 1880 erscheinende Anthologie *Les Soirées de Médan* bezeugt.⁴⁹

In deren sehr kurzem Vorwort schreibt Zola, daß die dort versammelten Texte eine „Philosophie“ teilen. Gleichwohl er hält es nicht für nötig, diese zu erläutern. Vielmehr schließt er seine Ausführungen mit dem Hinweis, daß es den Beiträgern allein darum gehe, ihre freundschaftliche Verbundenheit sowie ihre „literarischen Tendenzen“ (sic) öffentlich zu bekunden.⁵⁰ Tatsächlich sind die *nouvelles* nicht über eine gemeinsame Poetik, sondern über die Thematik – den Deutsch-Französischen Krieg – sowie über das Band einer Autorenfreundschaft miteinander verbunden. Und in diesem Rahmen können verschiedene Schreibweisen zur Entfaltung kommen. Die *Soirées de Médan* sind nicht das Produkt einer Schule, sondern eines Freundeskreises. Und wenn Zola hier wie andernorts eine prominente Position einnimmt,⁵¹ so handelt es sich nicht um die Einzige – was er vorerst toleriert, anlässlich der Veröffentlichung von Huysmans' *À rebours* (1884) hingegen mit Widerwillen zur Kenntnis nehmen wird.⁵²

Damit ist der Rahmen der folgenden Beiträge abgesteckt. Es geht darum, ausgehend von Zola die Vielheit der naturalistischen Schreibweisen in der Romania aufzuzeigen – in ihren Anfängen und ihren Inszenierungen von Anfäng- und Endlich-

45 Vgl. John H. Matthews: *Les deux Zola. Science et personnalité dans l'expression*, Genève 1957.

46 Vgl. u.a. Alain Pagès: *Émile Zola: Bilan critique*, Paris 1993; Engler/Schober: *100 Jahre „Rougon-Macquart“* (Anm. 43). Die umfangreiche Forschungsbibliographie von David Baguley ist auf der Website der *Cahiers naturalistes* einzusehen: <http://www.cahiers-naturalistes.com/baguley.htm> [6.1.2014].

47 So argumentiert Mitterand: *Zola tel qu'en lui-même*, (Anm. 32), S. 210.

48 Diese definieren sich weniger über eine gemeinsame Poetik als über geteilte Themen und Motive.

49 Zu den *Soirées* vgl. René Dumesnil: *La publication des Soirées de Médan*, Paris 1933.

50 „Les nouvelles qui suivent ont été publiées, les unes en France, les autres à l'étranger. Elles 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. Notre seul souci a été d'affirmer publiquement nos véritables amitiés, et, en même temps, nos tendances littéraires.“ Émile Zola: „Préface“ [1880], in: Ders./Guy de Maupassant/J.-K. Huysmans/Henry Céard/Léon Hennique/Paul Alexis: *Les soirées de Médan*, Paris 1894, n.p.

51 Hans-Jörg Neuschäfer schließt aus der Dominanz Zolas auf die Minderwertigkeit der weiteren naturalistischen Autoren. Vgl. ders.: *Der Naturalismus in der Romania*, München 1976, S. 53. Diesem Pauschalurteil möchte sich der Band indes nicht anschließen.

52 Die Schilderung der Kontroverse um *À rebours* (1884) ist einer späteren Ausgabe des Romans vorangestellt.

keit. Der erste Block gilt der Zolaschen Ästhetik. Rainer WARNING unternimmt den Versuch, aus der Fuge zwischen Romantheorie und -praxis heraus eine „Ästhetik des Zolaschen Naturalismus zu entwickeln“. Er zeigt Zola als Erzähler, der die „mythische Tiefe“ eines *circulus vital* für seine Sujets ausbeutet. Der Anfang der *Rougon-Macquart* sitzt infolgedessen einem ursprungslosen Ursprung auf. Henri MITTERAND veranschaulicht das anfängliche Zusammenspiel von theoretischer Reflexion und literarischer Fiktion am Beispiel der Konzepte von *document*, *vie* und *langue*. Aurélie BARJONET geht im Anschluß der Stellung des Naturalismus in der Literaturgeschichte nach, die ihn entweder als „Anfang eines extremen Realismus“ oder aber als „Ende der Romantik“ einstuft.

Der zweite Block versammelt einzelne Zola-Lektüren. Stephan LEOPOLD liest die Bände des ersten Romanzyklus zusammen mit denen der *Quatre Évangiles* und belegt, wie das Paradigma des Verfalls durch das einer biopolitischen Idylle ersetzt wird, deren Anfang zusammenfällt mit dem „Ende der Geschichte“. Der Beitrag von Lisa ZELLER illustriert am Beispiel der *Bête humaine* (1890), daß die *étrange époque de folie et de honte*, wie sie in den *Rougon-Macquart* verhandelt wird, nicht mit dem Staatsstreich durch Louis Napoléon (1851), sondern mit dem Mord an Ludwig XIV. beginnt. Abschließend untersucht XUAN Jing die Zolasche Schreibweise unter dem Einfluß des Wertfreiheitsdiskurses und zeigt deren aktuelles Fortleben in Christopher Nolans *The Dark Knight Rises* (2012).

Block drei befaßt sich mit naturalistischen Schreibweisen in Frankreich, die zeitgleich mit der Zolas existieren. Wolfgang ASHOLT rekonstruiert einen Disput zwischen Zola und Jules Vallès hinsichtlich des naturalistischen Programms. Während ersterer sich aus dem Leben in sein Schreibzimmer zurückzieht, ist letzterer bestrebt, die Grenzen des literarischen Feldes zu überschreiten, wofür er aus der Gruppe ausgeschlossen wird. Der Beitrag von Lars SCHNEIDER skizziert die Modifikation der Zolaschen Poetik durch dessen Schüler Huysmans, der die positivistische Theorie um eine katholische Komponente zu einem ‚ursprünglichen‘ Naturalismus erweitert. Indes erweist sich der Künstlerroman *La cathédrale* (1898) zugleich als Dekonstruktion dieses Programms. Guy DUCREY fragt indessen nach der Existenz und dem Anfang einer naturalistischen Oper. Er zeigt anhand von *Le Chemineau* die Verwandlung eines melodramatischen Theaterstücks (1897) in ein naturalistisches Bühnenwerk (1907).

Der abschließende vierte Block thematisiert naturalistische Schreibweisen in Spanien und Italien. Gerhard POPPENBERG veranschaulicht, wie Claríns *Regenta* (1884/1885) den Konflikt zwischen den ungeschriebenen Gesetzen des Trieblebens und dem der bürgerlichen Gesellschaft thematisiert und damit die Frage nach einem „Gesetz des Begehrens“ aufwirft. Karin PETERS' Beitrag deutet Vicente Blasco Ibañez' *La barraca* (1889) im Kontext der nationalen Krise um die Jahrhundertwende. Sie liest den Text als Darstellung eines anfänglichen, gewaltsamen Naturzustands, der sich in keinerlei kulturelle Ordnung überführen läßt. Julia BRÜHNE stellt einen Bezug zwischen Galdos' *Fortunata y Jacinta* (1887) und Flauberts *Madame Bovary* (1857) her. Beide Romane erzählen die Suche nach einer Identität jenseits der kulturellen Norm. Der Neuanfang wird den Protagonisten

indes verwehrt, weil sie gegen die Regeln der kapitalistischen Ökonomie verstoßen. Der Beitrag von Dietrich SCHOLLER zeigt, daß Luigi Capuanas Roman *Giacinta* (1879) im Zeichen einer allgemeinen Diskurskritik steht, im Sinne eines „alles verneinenden schwarzen Naturalismus“. Letztlich sei *Giacinta* nicht als ein herkömmlich naturalistischer, sondern als ein allegorischer Roman zu lesen.

I.

ZOLAS ÄSTHETIK DES NATURALISMUS

RAINER WARNING

Zola als Erzähler

I.

Wer Zolas *Les Rougon-Macquart* liest, ist auch mit dem Untertitel vertraut: *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*. Eine Geschichte soll es sein, eine Familiengeschichte unter dem Zweiten Kaiserreich, also mit Anfang, Mitte und Ende, und die wird sogleich auch noch näherhin spezifiziert als natürlich und sozial, wobei offenbar dem Natürlichen Priorität gegenüber dem Sozialen zukommen soll. Was Zola damit näherhin gemeint und gewollt hat und ob ihm das Gewollte auch gelungen ist, ist eine Frage, über die man sich seit je gestritten hat. Daher sei gleich vorweg gesagt, daß ich nicht den Ehrgeiz habe, diesen Streit zu schlichten, geschweige denn ihn zu beenden. Ich möchte ihn nur besser zu verstehen suchen und im Rahmen dieses Versuchs die Frage erörtern, wie es um eine Ästhetik des Naturalismus bestellt ist, ob man überhaupt von einer solchen sprechen kann und welcher Art dann ihre konsensfähigen Merkmale wären.

Es wird also sozusagen um zwei Zolas gehen. Das ist einmal der Theoretiker Zola, wie er sich insbesondere in seinem programmatischen *Roman expérimental* artikuliert, samt all den Referenzen, auf die er sich bezieht und die er einarbeitet, und das ist zum anderen der Erzähler Zola, der mit den *Rougon-Macquart* alles sagen und alles heilen wollte. Das ist kein neuer Zugang, aber neu mag der Versuch sein, auch einem Scheitern der Synthese, der offenbleibenden Kluft zwischen Theorie und Praxis einen ästhetischen Reiz abzugewinnen. Beim *Roman expérimental* komme ich nicht ein weiteres Mal auf die bekannten ‚Aussetzer‘ zurück, insbesondere den von Zola übersehenen Unterschied zwischen dem Arzt, der einen Kranken bzw. eine Krankheit vorfindet und damit fertig zu werden sucht, und dem Romancier, der den Fall, den er da traktiert, selbst erfunden und zusammengeschrieben hat. Mein Ausgangspunkt sind schlicht die zentralen Konzepte des Zola'schen Vitalismus selbst: Leben, Krankheit, Tod. Um diese Konzepte unter meine Frageperspektive einer Ästhetik des Naturalismus zu bringen, versetzte ich das Leben und seine Zirkulation in jene Körper, in denen es zirkuliert. Diese Körper aber sind in der erzählerischen Fiktion immer schon inszenierte, zu Gestalten inszenierte Körper. Kein Mediziner würde seine Kranken, kein Anatom seine Leichen als Gestalten bezeichnen. Gestalt ist spätestens seit der idealistischen Ästhetik – ich beschränke mich auf die deutsche Begrifflichkeit – Gestalt also ist seit Hegel ein Grundbegriff der Ästhetik, seit Dilthey ein Grundbegriff der Hermeneutik. Verstehen einer fiktionalen Figur meint Verstehen einer Gestalt. Das kann eine bloße Gestalt sein, bei der es nur um die Regeln geht, nach denen die Sinnesdaten angeordnet sind. Das kann aber auch eine Gestalt sein, in der bereits ein Sinngehalt modelliert ist. Das ist eine Grundprämisse, die aller Hermeneutik, also auch ihrer Geschichte bis in unsere Tage zugrunde liegt.

Und damit komme ich zurück zu Zola mit meiner alles Folgende leitenden Hypothese, die da lautet: Zola entfaltet eine Ästhetik, die im Gewand diskursiver Argumentation von Körpern und ihren Determinanten handelt, wo es ihm um etwas ganz anderes geht, nämlich um imaginativ herausgesetzte Geschichten von Faszinationsgestalten. Das gilt ungesagt schon für den *Roman expérimental*, und das gilt sichtbar dann, wenn die diskursiven Regeln fallen, also wenn erzählt wird. Zola ist als Erzähler Agent eines Imaginären, der historische Referenzen rezipiert, transformiert und als transformierte an seine Leser weitergibt. Die „Kritik des Kaiserreichs“ ist ein Deckargument für diesen faszinationsgeprägten Umgang mit dem Kaiserreich, und das wissenschaftlich-diskursive Bezugssubstrat, der Positivismus also, ist ein Deckargument für die konterdiskursiv-imaginär herausgesetzten Gestalten und deren Geschichten. Damit bin ich bereits bei meinem einzigen Zitat aus dem *Roman expérimental*. Dort heißt es einmal wie folgt: „Le cerculus social est identique au cerculus vital dans la société comme dans le corps humain.“¹ Das ist die bekannte Monismus-These, die Natur und Kultur, Natur und Gesellschaft zusammenschließt. Nicht um einen Körper soll es gehen, eben den naturhaft-organischen, sondern gleich um derer zwei, den naturhaft organischen und den geschichtlich-sozialen, aber beide sollen ‚identisch‘ sein, also gleichförmig, isomorph. Das ist kühn, das weiß auch Zola, und also muß man darauf achten, wie er fortfährt: „Il existe une solidarité qui lie les différents membres, les différents organes entre eux, de telle sorte que si un organe se pourrit, beaucoup d’autres sont atteints, et qu’une maladie très complexe se déclare.“²

Das freilich ist noch keine Isomorphie. Die „solidarité“ bezieht sich auf je einen der beiden Körper, den biologischen oder den sozialen. Hier wie dort laufen die Lebensprozesse solidarisch ab, womit wohl regelhafte Determination gemeint ist, und für diese Solidarität wird Identität behauptet. Solidarität gilt also auch für Störungen des „cerculus vital“. Die erkrankte Familie – als Gesellschaft in exemplarischer Reduktion – lebt und stirbt wie ein erkrankter organischer Körper, vom Ausbruch der Krankheit bis zu ihrem Tod. Aber auch damit wird die Solidarität noch nicht zur Isomorphie, die einen strengen Parallelismus in den Ablaufmodalitäten der beiden Zirkel impliziert, also das, was Zola selbst „identité“ nennt. Das aber ist nicht mehr als eine wechselseitige Metaphorisierung, und ich möchte im Folgenden die beiden elementaren Dimensionen eines jeden Körpers, also seine räumliche wie seine zeitliche Extension, unter den Prämissen dieser Metaphorik diskutieren. Dabei werden wir sehen, wie Körper als fiktional inszenierte zu Gestalten wurden und damit narratives Profil gewinnen. Sie lösen sich von ihren diskursiven Referenzen, und dieser Lösungsprozeß geht einher mit der imaginativen Ausbeutung eines den Diskurs einbettenden mythischen Substrats. Zolas Ästhetik, so meine These, ist geprägt von dieser Gegenstrebigkeit. Wir haben einerseits einen diskursiv behaupteten vitalistischen Monismus, und wir haben andererseits ein konterdiskursives Erzählen, das

1 Ich zitiere Zola mit Band- und Seitenangaben nach folgenden Ausgaben: Émile Zola: *Œuvres complètes*, hg. v. Henri Mitterand, 15 Bde, Paris 1968; Ders.: *Les Rougon-Macquart*, hg. v. Henri Mitterand, 5 Bde, Paris 1960-67. Hier: Zola: *Œuvres complètes*, Bd X, S. 1189.

2 Ebd.