

Guy de Maupassant 1850-1893

Autor(en): **Halperin, Josef**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **18 (1950-1951)**

Heft 3

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-758840>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

GUY DE MAUPASSANT

1850—1893

Von Josef Halperin

Am 5. August 1950 jährt sich der 100. Geburtstag Maupassants. Aus einem unveröffentlichten Buche, «Maupassant, der Romancier», bringen wir das Kapitel «Die Persönlichkeit».

Ein Leben, völlig gefaßt in die zehn Jahre einer unaufhörlichen Produktion und einer Arbeit, die fruchtbar war, ohne hastig zu sein — anhebend mit der sofortigen Berühmtheit und jäh endend mit dem Sturz in den unheilbaren Irrsinn. Das Leben eines Menschen, der alles körperlich und geistig zugleich genießen wollte. Das Leben eines Künstlers, der vom ersten Tage an, da er künstlerisch arbeitete, bis zum letzten, da ihm die Feder zwischen den Fingern zerbrach, kein Nachlassen seines Talents erlitten hat, sondern mit unverwandtem Blick auf das Ideal der Vollkommenheit seinen Weg gegangen ist. Ein kurzes und erfülltes Leben, das seine Schönheit im ästhetischen Sinne des Wortes und auch seine innere Schönheit hat, da es, im Kampf gegen die Schwierigkeiten der Form und in dem noch ergreifenderen Kampf gegen das vordringende Leiden, von einer unausgesetzten Willensanspannung zeugt. Ein einheitliches und vielfältiges Werk, das von einem inneren Prinzip bestimmt wird und sich dennoch umformt unter den Einflüssen, welche die Atmosphäre einer Kunstepoche ausmachen — das auf die Behandlung bestimmter Sujets gerichtet ist und trotzdem die Aspekte der mannigfaltigen, wechselnden Wirklichkeit widerspiegelt. Ein Werk, in dem es fast nichts Mittelmäßiges und Unbedeutendes gibt, und das uns in einzelnen Teilen aus Materialien gefügt erscheint, die fest sind und fähig, der Zeit zu widerstehen. — Das war das Leben, und das ist das Werk Maupassants.

Man könnte die literarische Erscheinung nicht prägnanter umreißen, als durch diese Worte, mit denen der große Kritiker René Doumic in seinen «Schriftstellerporträts» die Studie über Maupassant einleitet. Die in ihrer Augenfälligkeit seltene Einheit der menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit ist damit umschrieben. Bei keinem andern ist es legitimer, Betrachtung und Analyse auf die künstlerische Persönlichkeit zu beschränken, da diese die menschliche voll enthält.

Sein privates Leben und seine Werkstattgeheimnisse mit der gleichen Verschwiegenheit hütend, hat der Anhänger der impassibeln, der objektiven, der unpersönlichen Kunst, der sich nie in Szene setzte, dem die Selbstinszenierung zutiefst verhaßt war, doch nichts anderes getan, nichts anderes tun können, als seine Eindrücke, seine Begegnungen, seine Erlebnisse und Erfahrungen zu verwerten. Freilich transponierte er sie fortwährend, schmolz sie um, läuterte sie, bis sie der Wirklichkeit zum Verwechseln ähnlich und zugleich davon abgehoben waren als etwas in sich Ruhendes, von eigenem Atem Beseeltes, einem andern Reich, dem Reich der Dichtung Zugehöriges. Dieser Prozeß war von einer einzigartigen Intensität, weil er nicht nur strenger Schulung, sondern einer besondern Anlage entsprang, einem Genie des «zweiten Gesichts», einem Naturell, das Maupassant geradezu zwang, künstlerisch zu sehen. Daher die erstaunliche Raschheit des Umsetzens, daher das atemraubende und doch nicht überhastete Tempo der Produktion! Das erklärt, warum er neben seinem zivilen Beruf so viel literarisch arbeiten, besser: wie er seinen zivilen Beruf in so weitem Maße zum Mittel des künstlerischen Schaffens machen konnte.

Nach dem deutsch-französischen Krieg kam Maupassant in der Staatsverwaltung unter, wo er einen bescheidenen Posten in einem Ministerialbüro versah. Unter dem Einfluß Louis Bouilhets noch der Lyrik zugewandt, einer heiter derben, erotischen Bukolik, nahm er trotzdem die Atmosphäre der Amtsräume, das Heer der kleinen und mittleren Angestellten, eine Kollektion von Käuzen und Tausendsassas in sich auf, um daraus später unvergleichliche Novellen zu formen. Regelmäßig besuchte er Flaubert und legte ihm seine Arbeiten vor. Paul Bourget sagt, Flaubert und Maupassant hätten schöne Romane geschrieben, und fährt fort: «Ich wüßte keinen aparteren, als den, den die beiden, ohne sich dessen bewußt zu sein, in jenen Jahren mit so viel schlichter Güte und Tapferkeit gelebt haben: Flaubert, der in seinem Zögling ein Talent wachsen spürte, das vielleicht dem seinigen überlegen war, glücklich, es zu spüren, noch glücklicher, es zu hegen — Maupassant, der in dem widerwärtigsten Beruf gefangen war, sich darein schickte und den Gleichaltrigen, die bereits veröffentlichten, keinen Erfolg neidete, da er sich stark fühlte und so sehr die Vollkommenheit erstrebte. Wie die ehemaligen Handwerker unserer Zünfte, führte er sich als Lehrling bis zu dem Tage, da er seine ‚Meisterarbeit‘ gemacht hatte.»

Später, nach den ersten literarischen Erfolgen, wurde Maupassant, um seine Existenz zu sichern, regelmäßiger Mitarbeiter von Zeitungen. Er hatte eine Sklaverei gegen die andere getauscht,

sagt Bourget und berichtet: «Die Art, wie er diesen neuen Beruf auffaßte, erhellt aus einem ganz einfachen, doch sehr bedeutsamen Wort, das er mir zu der Zeit sagte, als er an ‚Bel-Ami‘ arbeitete. Er hatte unter dem Pseudonym Maufrigneuse im ‚Gil-Blas‘ eine seiner ganz kurzen, sehr tragischen Erzählungen gebracht. Als ich ihn dazu beglückwünschte, entgegnete er: ‚Das gefällt Ihnen? Es ist immerhin bloß ein Konzept... Ja‘, fuhr er fort, ‚wenn ich an einem langen Roman arbeite, so versuche ich gewöhnlich in Form einer Geschichte für die ‚Chronik‘ zunächst die Episoden zu entwerfen. Ich mache zwei, drei, zuweilen vier solcher Skizzierungen... Erst dann nehme ich die Sache für das Buch wieder vor.‘ — Dieses stets und ständig angewendete Verfahren hat es ihm ermöglicht, sein Werkzeug bei einem Experiment zu schärfen, bei dem so viele andere es abstumpfen. Und wie ihm jede Chronik, die er zu machen hatte, als eine Gelegenheit erschien, sein Metier als Romancier besser zu lernen, so war ihm jeder neue Roman ein Anlaß, seine technische Schulung zu vervollkommen.»

Dieses Zeugnis ist besonders wertvoll. Paul Bourget gibt uns, wie kein anderer es vermochte, Einblick in Maupassants Werkstatt und erlaubt damit weiterreichende Schlüsse. Man hat oft nach den Gründen der Wandlung geforscht, die sich in Maupassant vollzog: technisch die Preisgabe der rein plastischen Darstellung und die Verwendung der Mittel psychologischer Analyse, künstlerisch ein Abkommen von der Härte, eine Lockerung, eine Milderung, die die Tatsachen nicht mehr nur durch sich selbst, sondern auch durch das Gefühl sprechen läßt. Und man hat dies teils mit dem gesellschaftlichen Aufstieg Maupassants, teils mit dem Fortschreiten seiner Krankheit erklärt — so Pol Neveux, der eine Entartung vom Spielmann zum Troubadour und eine Erschlaffung der schöpferischen Kräfte feststellen zu können glaubte. Man hat dabei das Naturell Maupassants zu wenig beachtet; dieses Urteil darf dank Bourget gewagt werden. So sehr Maupassant — ein menschlich hoher Zug — Flaubert verehrte und liebte, ihm über das Grab hinaus die Treue hielt, so fern war er jedem Doktrinarismus. Maupassant begann als Schüler Flauberts, war aber ihm nicht und keiner Schule hörig. Es liegt eine feine, von der in die Defensive gedrängten zeitgenössischen Kritik freilich kaum goutierte Ironie darin, daß Maupassant seine berühmt gewordenen Betrachtungen über den Roman zu einer Apologie der objektiven Methode und damit Flauberts gestaltete, jedoch «Pierre et Jean», zu dem jene Betrachtungen die Vorrede bilden, selbst als eine psychologische Studie bezeichnete. Maupassant war unermüdlich auf die Bereicherung und Variation seiner künstlerischen Mittel bedacht, und

es war offensichtlich sein Anliegen, die plastische und die psychologische Methode zu vereinen, von außen nach innen, wie auch von innen nach außen zu arbeiten.

Man muß, schreibt Bourget, bis auf Balzac zurückgehen, um ein ähnliches Bemühen zu finden, jedes Buch nach einem besondern Typ und mit ungebrauchten oder anders verwendeten Verfahren zu bauen. Bald, wie in «Une Vie», ist es eine Reihe fast für sich stehender Bildchen, deren Abfolge ohne bindende zentrale Handlung geschieht, damit gemäß dem Titel und dem Epigraph «die schlichte Wahrheit» eines in monotoner Erwartung verbrauchten Lebens besser herauskommt. Andere Male ist es, wie in «Pierre et Jean», ein straffes Drama, das in kurze Szenen aufgeteilt ist und sich mit der Strenge einer Tragödie abwickelt. Der Schriftsteller hat sein Werk in drei Akte geschieden, die so gebaut und so geschlossen sind wie in einem klassischen Stück. Andere Male geht er, wie in «Bel-Ami», nach der Art von Le Sage vor. Es ist eine Erzählung, die geht und fließt. Es ist eine Folge nicht mehr von Bildern, sondern von Episoden und gleichsam eine Erneuerung des Abenteuerromans, auf die Pariser Welt bezogen. Andere Male, wie in «Fort comme la Mort» und «Notre Cœur», ist es der analytische Roman, der jedoch von einer stärkern Hand aufgenommen und umgegossen und mit unverwechselbarer Ursprünglichkeit von einem Psychologen ausgeführt wird, der ein Seher zu bleiben wußte. In jedem dieser Bücher ist der technische Typ umgemodelt und gleichsam neu geknetet worden. Hier geschieht die Exposition durch einen Dialog. Anderswo hat sie der Romancier selbst in seinem eigenen Namen gegeben. Anderswo ist er unverzüglich in die Handlung eingetreten.

In diesem Zusammenhang berichtet Bourget, wie ihm Maupassant an einem Sommerabend des Jahres 1885 freudig bewegt erzählte, er habe mit der Niederschrift von «Mont-Oriol» begonnen: «Ich habe vierzig Personen auf die Beine gestellt, vierzig, hören Sie, das ist allerhand. Vierzig Kerle, die in den beiden ersten Kapiteln kommen und gehen.»

Bei Maupassant, fährt Bourget weiter, paart sich die Variation der Faktur mit einer nicht minder bemerkenswerten Variation des Stoffs. Es ist augenscheinlich, daß bei jedem dieser Bücher sich mit der Erneuerung der technischen Mittel auch eine Erneuerung im Felde der Beobachtung vollzogen hat. Maupassant ließ in seinen ersten Novellen ein Volk von Bauern, Kleinbürgern, Landjunkern, städtischen und dörflichen Dirnen aufmarschieren. Dann zeigte er, ebenso plastisch, Bohemiens und Geistliche, Journalisten und Klubmenschen, große Herren und große Damen. Nachdem er mit

der bekannten Ironie den Krisen des animalischen, körperlichen Lebens nachgegangen war, gelangte er zu der nicht minder richtigen Untersuchung der Krisen des innern, seelischen Lebens — und das alles nach der Natur. Das heißt, daß er nacheinander sich in zwanzig Milieux umgetan, seine soziale Umwelt unendlich variiert hatte. Man nehme hinzu, daß seine Bücher auf jeder Seite die Spur langer Reisen in ganz verschiedenen Ländern tragen, die alle gut beobachtet, mehr als beobachtet, empfunden, gerochen sind, daß er von der Jagd als Jäger, vom Fischen als Fischer, von der See als Seemann, von den Pferden als Reiter, von der Medizin fast als Mediziner spricht! Kein Bücherschreiber war mehr als dieser auf die kundige und methodische Entwicklung seiner Fähigkeiten bedacht, keiner hat der weiten Welt ein unersättlicheres Bedürfnis nach Erfahrungen und eine flinkere Neugier entgegengebracht. Nur ist man, da er kaum von dieser Methode sprach, nie darauf verfallen, daß er eine habe.

Diese Zeugnisse und Hinweise Bourgets sind, um es zu wiederholen, äußerst kostbar. Denn sie bestätigen, daß die handwerklichen Merkmale technischer Vollendung und Variation bei Maupassant nichts mit Virtuosität zu tun haben, sondern tiefer begründet sind: das Streben nach Vollkommenheit, nach dem souveränen Schalten mit seinen Mitteln, die Unersättlichkeit im Anschauen und im Genuß, das Durchschweifen und Erfassen der Welt, die Abwechslung, die Unrast sind alles Züge seines Naturells. Die erstaunliche Produktivität und die erstaunliche Unrast sind eins. Die einzigartige produktive Unrast, gebunden durch eiserne Arbeitsdisziplin, in der die Stoffe entworfen und behandelt werden, gehört mit dem Genie des zweiten Gesichts zum Wesen Maupassants.

Von hier aus gelangt man zu seinen inneren, seinen seelischen und geistigen Bezirken. Wenn man die These von der künstlerischen Entartung ablehnt (weil sie in sich widerspruchsvoll ist und an den Werken widerlegt werden kann), und wenn ein Blick in die Werkstatt uns von der Einheit der menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit überzeugt hat, dann muß die Milderung, die manchem aufgefallen ist, die seelische Weichheit, das *attendrissement de l'âme*, ebenfalls im Naturell Maupassants gelegen haben. Es müßte sich also zeigen, daß Mitgefühl und Erbarmen von Anfang an da waren, wenn ihnen auch der Dichter erst später Raum gönnte.

Von Chateaubriand an litten — nicht nur in Frankreich — viele Schriftsteller am Jahrhundert. *La maladie du siècle*, der Pessimismus, ist ein Grundzug der französischen Literatur. Die Enkel der

Großen Revolution, die Söhne des Empire, sahen eine versunkene Welt hinter sich und in unbestimmten Umrissen vor sich eine heraufkommende Welt von unbekanntem Inhalt. Im zweiten Kapitel der «Confession d'un enfant du siècle» schildert Musset pathetisch die Zeitwende, das Zerstreien der Träume, die Enttäuschung, die Gefühlswirrnis seiner Generation, die «Krankheit des Jahrhunderts». Melancholie, Langeweile, Vereinsamung, Lebensekel, Verzweiflung und die Hoffnung auf die eine, unvergängliche und unwandelbare Liebe bewegen die Romantiker, sind romantische Motive, die lyrisch in die Natur projiziert werden.

Die auf die Romantik folgende Gegenbewegung, die unter der umstrittenen Bezeichnung Naturalismus bekannt ist und von Lanson auf den Zeitraum von 1850—1890 begrenzt wird, konnte jene Gefühle nicht abwerfen. Die Anwendung technischer Erfindungen, die Fortschritte der Wissenschaft, die Industrialisierung, der Aufschwung des Welthandels, die soziale Umschichtung drängten die Zeitwende noch mehr ins Bewußtsein und steigerten die innere Verwirrung, da die Welt eingeborner Träume und die Welt der gewalttätigen Realität noch stärker auseinanderklafften. Die Erfahrung, daß die vagen Gefühle vom wirklichen Leben weg in den Untergang führen, erklärt die Auflehnung gegen die Romantik, die Konzentration auf das Sichtbare und Greifbare, die je nach Geschmack als Naturalismus, als Realismus oder als objektive Kunst proklamiert wurde.

Wie bei den Romantikern der Zusammenbruch durch die napoleonischen Kriege, so vertiefte bei Maupassants Generation, die um 1870 zwanzig Jahre alt war, die Katastrophe im deutsch-französischen Krieg den Pessimismus. Gleich den Romantikern leidet der junge Maupassant an Einsamkeit, Langeweile, innerer Unlust, empfindet er die Sinnlosigkeit des Daseins. Er klagt darüber in einem Brief an Flaubert, der ihn streng zurechtweist. Willenskraft überwindet die Lethargie, verbannt die sterilen Träume, zügelt die innere und äußere Flatterhaftigkeit, und das Rezept des Meisters wird zur Devise Maupassants: Arbeit, unermüdliche Arbeit. Die Objektivität war der Panzer, den der in Gesprächen und Briefen, in allen privaten Äußerungen überbordende romantische Anti-Romantiker Flaubert für seine Kunst brauchte. Der Schüler, der persönlich verschlossene Maupassant, bedurfte der Objektivität nicht minder, um seine Anfälligkeit, das unaustilgbare mal du siècle, zu verbergen. Nicht umsonst lernte er sieben Jahre lang.

*

Die atheistischen Väter, die Enkel der Aufklärung, und die mit romantischer Lyrik aufgezogenen Mütter vermachten der Generation Maupassants ein Erbe, das in einem nihilistischen Zug resultierte. Die zur Verwunderung Tolstojs auf die Mütter verwendete Zärtlichkeit der französischen Realisten ist ein Abschied von der Romantik. Zweimal in seinen Werken führt Maupassant, um das romantische Gefühl zu bezeichnen, die gleichen Verse Victor Hugos an:

Es kam die Nacht, im Schweigen starb der Fackeln Schein,
Und nur die Quellen klagten noch im finstern Hain.
Geborgen hinter ihres Nestes dunklem Wall
Sang dichterisch und wie verliebt die Nachtigall.
Im tiefen Laub entschwebten des Gelächters Wogen
Der Uebermütigen, die die Zagen mit sich zogen.
Die Holde mit dem Freund im Waldesschatten ging,
Entrückt und weit, als ob ein Träumen sie umfing.
Sie spürten, daß die Seelen mählich wie in Daunen
Und ihre heißen Blicke und ihr heimlich Raunen,
Ihr Herz, die Sinne, die verdämmernden Gedanken
Im blauen Licht des Monds am Horizont versanken.

Einmal stehen diese Verse in «Sur l'Eau». Maupassant begegnet am waldigen Küstenhang der Reede von Agay einem jungen Liebespaar, das er beim Abendessen in einem Landgasthof und später am Strand wieder trifft. Er kehrt auf seine Jacht zurück und bleibt, von unbestimmter Traurigkeit erfüllt, lange auf Deck sitzen. Da erblickt er in einem erleuchteten Fenster des Gasthofs die Umrisse des Paares, und seine Einsamkeit überwältigt ihn. «In der lauen Frühlingsnacht, beim leichten Geräusch der Wellen auf dem Sand, unter der Mondsichel, die aufs Meer hinaus fiel, empfand ich eine solche Sehnsucht nach Liebe, daß ich vor Verzweiflung fast aufgeschrien hätte. Plötzlich schämte ich mich dieser Schwäche, und» — fügt er mit etwas ironischer Wehmut hinzu — «da ich mir nicht eingestehen wollte, daß ich ein Mensch sei wie die andern, so beschuldigte ich den Mondschein, er habe mir den Verstand verwirrt.»

Das zweite Mal dienen die Verse dazu, im Angelus-Fragment den Zwiespalt zwischen luftiger Illusion und grausamer Wirklichkeit zu verdeutlichen. Frau de Brémontal, auf die Gäste wartend, die durch den Wintersturm zum Abendessen ins Schloß kommen sollen, dem ungewissen Schicksal ihres Gatten nachhängend, öffnet ein Buch, die «Contemplations», und liest zufällig diese Stelle. Das Herz zieht sich ihr zusammen bei dem Gedanken, daß es solche

Nächte gab und andere wie die heutige. «Warum diese Gegensätze, dieser süße Zauber und diese Wildheit der Natur?»

Aus allen Werken Maupassants, schreibt René Doumic, empfangen man den beklemmenden Eindruck des Unbehagens und der Angst. «In einer Zeit allgemeiner Verzweiflung hat keiner mehr als dieser Schriftsteller die Leere gezeigt und das Gefühl des absoluten Nichts vermittelt.» Maupassant selbst bekannte in einem Briefe: «Ich habe schmerzhaft, unheilbar die Vorstellung der menschlichen Ohnmacht in mir.» Neveux, der diese Worte zitiert, nennt ihn «wohl den entschiedensten Pessimisten der französischen Literatur» und erklärt: «Als einziger unter seinen Zeitgenossen hat er die Menschheit gerichtet und endgültig verurteilt.»

Hat er wirklich ein Verdikt unter Ausschluß der Berufung gefällt? Eine Briefstelle, die Neveux selbst weist, drängt zu einer andern Deutung. «Dumas würde sagen, ich sei magenkrank», schrieb Maupassant. «Ich glaube eher, ich habe ein armes, stolzes und schamhaftes Herz, ein Menschenherz, jenes alte Menschenherz, das man verlacht, das sich aber auflehnt und auch im Kopfe weh tut. Ich habe die müde Seele der lateinischen Rasse... Man hält mich zweifellos für einen der gleichgültigsten Menschen der Welt. Ich bin skeptisch, was nicht das selbe ist, skeptisch, weil ich klare Augen habe. Und meine Augen sagen zu meinem Herzen: ‚Verbirg dich, altes Ding, du bist grotesk‘, und es verbirgt sich.»

Die bis zur Verzweiflung sich steigernde Vereinsamung ist die Grundstimmung, in der Maupassant lebt, und aus der er schafft. Sie wirkt in allen Romanen. Sie ist spürbar in den Novellen, in der gesamten Spannweite vom Burlesken bis zum Tragischen. Er ist ein Skeptiker; er würde sich nichts vormachen wollen und auch nicht können, da es ihm sein untrüglicher Blick verbieten würde. Er sagt es selbst, die Augen dominieren das Herz, ohne es zum Schweigen zu bringen. In der ersten Novelle ergreift uns unvergeßlich ein Bild der Vereinsamung, der Jammer der Boule de Suif, die nach ihrer bittersten Enttäuschung still weinend im vollen Wagen sitzt bis zum Ende der Reise. Hier ist schon der Grundakkord von Maupassants Werken angeschlagen und sein Hauptanliegen klar: die Qual der Kreatur. Im zweiten Novellenband, «Mademoiselle Fifi» (1882), nimmt der Verfasser zufällig an einer Beerdigung teil, bei der einer aus dem kleinen Trauerzug ihm die Geschichte der Toten berichtet. Als Kind von einem Kammerdiener geschändet, wird sie als Frau bei einer offiziellen Feier verhöhnt, indem ein Mißgünstiger sie mit dem Namen jenes Scheusals belegt. Es entsteht ein Tumult, und vor den Rufen «Madame Baptiste» entflieht die auf diese Weise nochmals Geschändete, um

sich ins Wasser zu stürzen. Hier läßt der Verfasser sein Mitleid sprechen. Er betrachtet den Gatten des Opfers und schließt: «Ich wartete, sehr ergriffen, bis man den Sarg ins Grab gesenkt hatte, ging dann auf den armen schluchzenden Jungen zu und drückte ihm kräftig die Hand.»

«Miss Harriet» (1883/84) ist die Novelle des Mitleids. Der alte berühmte Maler Chenal erzählt, wie er als Fünfundzwanzigjähriger auf einer Fußwanderung in einem Bauernhof Station machte und dort eine verblühte, sonderliche, sentimentale englische Jungfer traf, die, hoffnungslos in ihn verliebt, in ihrer Verzweiflung sich im Ziehbrunnen ertränkte. «Arme einsame Geschöpfe, die ihr verloren und traurig an Hoteltischen sitzt», ruft der Erzähler aus, «arme, lächerliche und beklagenswerte Geschöpfe, ich liebe euch, seit ich jene Unglückliche gekannt habe!»

In der robusten Titelnovelle des Bandes «Toine» (1885) wird der dicke, lustige, witzige Wirt, der größte Trinker und Fresser des Arrondissements, durch einen Schlaganfall gelähmt und in diesem Zustand von seiner Frau unterjocht; er muß auf ihr Geheiß Hühnereier ausbrüten, was er schließlich mit Erfolg tut. Scheinbar unbarmherzig durchdringt Maupassant die menschlichen Schwächen und Schmälichkeiten. Doch das bescheidene Herz, das nicht schweigen kann, lenkt den unbeirrbaren Blick auch auf die rührenden Züge: Der hilflose Toine empfindet Mutterstolz, als unter seinem Arm die Kücken auskriechen! — So geschieht es oft, daß wir mit ihm, der es angestimmt hat, mitten im Gelächter innehalten, betreten, beschämt und traurig.

In den Novellen wie in den Romanen werden menschliche Habsucht, Machtgier, Bosheit und Gefühlsroheit, aber auch deren Opfer gezeigt, die Opfer in ihrer Vereinsamung. «Une Vie», mit dem Vorspruch «die schlichte Wahrheit», ist die Leidensgeschichte einer Frau. Mächtiger als alles, sagt Maupassant, ist die Verzweiflung der gemarterten Kreatur. Von diesem Grundmotiv kann nur ein sensibles Naturell bewegt werden. Der Krieg 1870/71 wurde Maupassant gerade wegen seiner Sensibilität zum entscheidenden Erlebnis, der Krieg in französischer Perspektive. Niederlage, Rückzug, Okkupation, der eisige Winter kehren immer wieder in seinen Werken. Vereinsamung und Verzweiflung des Menschen bilden das dichterische Herzstück des Abenteuerromans «Bel-Ami». Auf dem Heimweg von einer Abendgesellschaft redet der alternde Dichter Norbert de Varenne lange zu Duroy und mehr noch zu sich selbst von seinen Depressionen. «Sie verstehen mich heute nicht», sagt er, «aber Sie werden sich später an meine Worte erinnern. Es kommt der Tag, für viele sehr früh, da man nichts

mehr zu lachen hat, weil man hinter allem, was man anschaut, den Tod erblickt. Ich habe ihn gespürt, wie er mich allmählich zernagte, Monat für Monat, Stunde für Stunde, mich aushöhlte, mich entstellte, und ich zerfalle wie ein Haus vor dem Einsturz. Jetzt spüre ich bei allem, was ich tue, mein Sterben. Jeder Schritt bringt mich dem Tode näher, jede Bewegung beschleunigt sein häßliches Geschäft. Atmen, schlafen, trinken, essen, arbeiten, träumen, alles, was wir tun, heißt sterben. Leben überhaupt heißt sterben. Denken Sie an all das, junger Mann, denken Sie daran! Auch Sie werden die entsetzliche Not der Verzweifelten empfinden. Sie werden nach allen Seiten um Hilfe rufen, und niemand wird Ihnen antworten.» — Und wirklich erinnert sich Duroy später an Varennes Worte. Sogar er, Bel-Ami, der rücksichtslose Lebemann und Beutejäger, spürt diese Vereinsamung.

Maupassant weiß keine Lösung und versucht keine zu geben. De Varenne rät Duroy, zu heiraten. Das hat seinen Sinn. Schließlich kann die Lösung eines Gefühlskonflikts nicht im philosophischen Gedanken, sondern wiederum nur im Gefühl liegen. Die Ehe als Zuflucht mag auf den ersten Blick ein Trugschluß scheinen. Wie kann Maupassant die Ehe empfehlen, die in seinen Werken so oft gebrochen wird? Aber es ist eben der alternde, müde Junggeselle de Varenne, der so spricht: Nur durch Freundschaft, durch Kameradschaft läßt sich die Vereinsamung überwinden, und er meint nicht die Kameradschaft mit der Frau, sondern die Vervielfältigung mittels der Frau, die Kinder. Wir gehen verloren, wir mit unserer Eigenart, sagt er, selbst unsere Werke werden erlöschen; nur in unseren Kindern können wir etwas von uns an die Zukunft weitergeben. Auch das ist natürlich keine schlüssige Antwort, es mag bloß eine Sehnsucht und Wehmut des Vereinsamten sein; doch ist es gerade dieses, was Maupassant vom Nihilismus trennt. Trotz und über allem die Huldigung an das Leben! Dieses wesentliche Element, der bei Maupassant nicht nur in den Werken ausgeprägte, sondern der Mutter und dem Bruder gegenüber großzügig betätigte Familiensinn, die darin in Erscheinung tretende Treue und Lebensbejahung neutralisiert die zersetzende Tendenz, die dem Pessimismus innewohnt, und wirkt der Auflösung der Gesellschaft entgegen. Die Frau als Mutter, als sich aufopfernde Mutter, die eine so große Rolle in den Romanen spielt, von «Une Vie» bis zum Angelus-Fragment, verkörpert somit nicht nur den Abschied von der Romantik, sondern zugleich das Lebensprinzip, die fruchtbare, schützende Erde.

Lanson sieht die Romantik von metaphysischen Schauern durchzittert. Er definiert ihren Lyrismus als die Expansion des Indivi-

dualismus. Das liebende und hoffende, hassende und verzweifelnde, begeisterte und melancholische Ich fragt schließlich nach dem Warum, Woher, Wozu. Da das mal du siècle auch in der nachfolgenden Generation steckte, so wurde sie — ohne dadurch in Romantik zu verfallen — zu der gleichen Frage gedrängt. Maupassant haßt von früh auf das schablonenhafte Denken, die Vorurteile. In der Novelle «Mon oncle Sosthène» bekennt er sich zur Toleranz. Freidenker sein, heißt für ihn, sich gegen alle Dogmen empören, die von der Todesfurcht erfunden wurden. Doch hat er nichts gegen die Tempel, seien sie katholisch, päpstlich, römisch, protestantisch, russisch, griechisch, buddhistisch, jüdisch oder muselmanisch. Im Gegensatz dazu nennt er (als erzählender Neffe) den Onkel Sosthène einen bornierten Freidenker, einen Freidenker aus Dummheit.

Die gelassene Haltung weicht in dem Maße, als die Enttäuschung fortschreitet. Die «Entzauberung des Lebens» wird in der amourösen Geschichte von den «Sœurs Rondoli» vielleicht zu wenig beachtet: der Haß auf die Eisenbahnreisen, die Traurigkeiten des Hotels, der Ekel vor dem unvertrauten Bett, die Banalität der Gäste an der Table d'hôte. Hier wird das Grauen der Einsamkeit, das in der im gleichen Jahre 1884 erschienenen «Miss Harriet» gestaltet ist, direkt ausgesprochen: die Abende in einer unbekanntem Stadt. «Man geht vor sich hin inmitten eines bewegten Treibens, das überraschend wirkt wie in einem Traum. Man schaut Gesichter an, die man nie wieder sehen wird; man hört Stimmen von Dingen reden, die einem gleichgültig sind, in einer Sprache, die man nicht einmal versteht. Man empfindet das entsetzliche Gefühl des Verlorenenseins . . . Man geht wie auf einer Flucht, man geht, um nicht ins Hotel zurückzukehren, wo man noch mehr verloren wäre, weil man dort daheim ist, in dem bezahlten Daheim jedermanns, und schließlich sinkt man auf einen Stuhl in einem beleuchteten Café, dessen Vergoldungen und Lichter einen tausendmal mehr bedrücken als die Schatten der Straße. Dann, vor einem schaumigen Bier, das ein eiliger Kellner gebracht, fühlt man sich so schaurig allein, daß einen etwas wie Verrücktheit packt, ein Bedürfnis wegzugehen, anderswohin, irgendwohin, um nicht hier zu bleiben, vor diesem Marmortisch und unter diesem grellen Lüster. Und man wird plötzlich inne, daß man eigentlich und immer und überall allein auf der Welt ist, und daß an Orten, die man kennt, die vertraute Umgebung einem lediglich die Illusion der menschlichen Verbundenheit gibt. In solchen Stunden der Verlassenheit, düsteren Alleinseins in fernen Städten, denkt man groß, klar und tief. Dann sieht man wohl das ganze Leben auf einen Blick außerhalb

der Perspektive ewiger Hoffnung, außerhalb des Truges angenommener Gewohnheiten und der Erwartung des stets erträumten Glücks. Wenn man in die Ferne geht, versteht man recht, wie alles nah und kurz und leer ist. Auf der Suche nach dem Unbekannten wird man recht gewahr, wie alles medioker und schnell zu Ende ist. Wenn man über die Erde schweift, sieht man recht, wie klein sie ist und stets ungefähr gleich.»

Wie alles schnell zu Ende ist — über den Jammer der Vergänglichkeit spricht Varenne zu Duroy. Die Frage nach dem Warum, Woher, Wozu, nach dem Sinn der Schöpfung, nach Gott wird in dem Novellenband «L'Inutile Beauté» erörtert. Dort sagt Salins zu Grandin: «Weißt du, wie ich Gott auffasse: als ein monströses Schöpfungsorgan, das Milliarden von Welten ins All sät, wie wenn ein einziger Fisch Eier ins Meer legte. Er schafft, weil das seine Funktion als Gott ist, doch ohne in seiner stupiden Fruchtbarkeit zu wissen, was er macht, ohne von den vielfältigen Kombinationen zu wissen, die aus seinen verstreuten Samen hervorgegangen sind.»

Nach dem Gesetz der Objektivität, wonach keine Regung des Autors spürbar werden soll, stellt Maupassant oft den Triumph des Gemeinen und Tierischen über das Zarte und Schöne gleichsam nur vor den Leser hin. Aber die äußere Unbewegtheit wird, wie wir gesehen haben, auch durchbrochen. Denn vom sozusagen objektiven Atheismus gelangt der Dichter zur unverhüllten Revolte gegen die Schöpfung. Ihrem wirkenden Prinzip, einem Unerkannten, Unfaßlichen, Unpersönlichen, wird das Leiden der Kreatur entgegengehalten. Die Antithese Schöpfer und Geschöpf, Gott und Christus, wird im Gespräch zwischen dem Abbé und dem Arzt im Angelus-Fragment ausgeführt.

Warum ist die Roheit stärker als die Schönheit? Mit dieser Frage protestiert Maupassant gegen die Empfindungslosigkeit, die Gefühllosigkeit der Schöpfung. Offenbar ist kein Sinn in dem Ganzen, sagt er. Seine Revolte gegen Gott ist eine Auflehnung gegen das Unmenschliche, das für ihn zum Bösen schlechthin wird. Aus diesem Blickfeld gewinnt er ein besonderes Verhältnis zu Christus. Der Erlöser, ein betrogener Heiliger, ist das Sinnbild und Ideal der leidenden Menschheit. Die Schöpfung ist ein Trug, da die Schönheit der Natur ständig dem Leiden widerspricht, das mit der irdischen Welt verbunden ist. Weiterleben ist nur möglich, wenn man über den Betrug hinwegsieht und das Reine erhebt. Dieses aber ist das aus dem Leiden geborene Erbarmen. Gott kann nicht barmherzig sein, er ist abstrakt, und seine Grausamkeit ist die der Schöpfung innewohnende Grausamkeit. Nur der Leidende ist barmherzig, denn nur er kann mitleidend sein. Christus ist somit

reiner als Gott, wird durch seine grenzenlose Barmherzigkeit selbst zu einem Gott, einem persönlichen, durch Leiden mit den Menschen verbundenen Gott. Dies verkündet der Abbé, und der Arzt findet, er rede höchst seltsam.

Oft ist gefragt worden, inwieweit die Krankheit das Gefühl Maupassants beeinflusst habe, ob die Krankheit nicht seine spätere Weichheit erkläre, die der eine und andere gar für künstlerischen Zerfall hielt. Wenn man diese Ansicht — auf Grund sorgfältiger Untersuchung der Werke — ablehnt, so wird man sich hüten, auf das weite Feld der Spekulation über Genie und Krankheit zu geraten. Maupassant hat dazu ein sehr schönes Wort gesagt, das in mancher Hinsicht auf ihn selbst zutrifft. Empört darüber, daß Maxime Du Camp, ein Freund Flauberts, den «schlechten Einfall» hatte, der Oeffentlichkeit die Krankheit des Meisters zu enthüllen, eine Beziehung zwischen dem künstlerischen Naturell Flauberts und der Epilepsie herzustellen und das eine aus dem andern zu erklären, schrieb er:

«Gewiß, dieses entsetzliche Uebel konnte den Körper nicht treffen, ohne den Geist zu verdüstern. Aber soll man das bedauern? Sind die vollkommen glücklichen, starken und gesunden Menschen richtig ausgestattet, um das Leben, unser so leidvolles und so kurzes Leben zu verstehen, zu durchdringen und darzustellen? Sind die Kraftstrotzenden geeignet, alles Elend und alle Qual, die um uns sind, zu entdecken, und inne zu werden, daß der Tod ständig, täglich, überall, wild, blind und vernichtend zuschlägt?»

«Es ist möglich, es ist wahrscheinlich, daß der erste epileptische Anfall einen Schatten von Melancholie und Sorge auf das feurige Gemüt dieses robusten Kerls warf. Es ist wahrscheinlich, daß in der Folge eine gewisse Kümmeris in ihm zurückblieb, ein etwas düsterer Ausblick, ein Mißtrauen vor den Ereignissen, ein Zweifel vor dem scheinbaren Glück. Aber für jeden, der den begeisterungsfähigen, kraftvollen Mann gekannt hat, der Flaubert war, für jeden, der ihn leben, lachen, sich ereifern, von Tag zu Tag empfinden und mitempfinden sah, ist es unzweifelhaft, daß die Furcht vor den Krisen sein Daseinsgefühl und seine Lebensgewohnheiten nur auf fast unmerkliche Weise zu beeinflussen vermochte.»

Im übrigen braucht Maupassants Gefühlsweichheit nicht erklärt zu werden. Sie war eine Zeiterscheinung, auf die René Doumic hinwies; das *attendrissement de l'âme humaine*, charakteristisch für die Literatur der achtziger Jahre, bedeutete ihm eine Bereicherung.

Kleidete der Lyriker Musset die «Konfession eines Kindes des Jahrhunderts» in Romanform ein, so verzichtete der Epiker Maupassant bei seiner Konfession auf jede Ausschmückung. Im Bordjournal «Sur l'Eau» drückt er unmittelbar seine Gefühle und Gedanken aus, und es herrscht vom Moralisten Tolstoj bis zu den reinen Aestheten eine eigenartige Uebereinstimmung im Urteil über dieses Buch: sie alle bezeichnen es als sein bestes Werk. «Das ist das Testament», schrieb Pol Neveux, «die große Beichte für die Nachkommenden. Maupassant vermacht seine erhabensten Gedanken, da er Abschied nimmt von allem, was er liebte, von den Träumen, den besternten Nächten und dem Hauch der Rosen. Sur l'Eau ist das Buch der modernen Entzauberung, der getreue Spiegel des äußersten Pessimismus. Das Bordjournal, unzusammenhängend und skizzenhaft, doch so edel in seiner Unrast, hat für immer seinen Platz neben Werther und René, Manfred und Obermann.»

Maupassant genießt die Schönheit, ohne ihr zu verfallen, die Frau, die Einsamkeit, aber er erträgt sie auch nicht. Während er die Lösung sucht, die Synthese, sieht er von weitem die Schatten des Todes herankriechen. Er will sich ihnen entziehen, er wehrt sich gegen sie, in kühner und steter Willensanspannung, er kämpft gegen sie mit Werken, die der Vergänglichkeit durch klassische Form trotzen, er kämpft, bis die Schatten übermächtig ihn umfassen, und er bei lebendigem Leibe in die ewige Nacht sinkt. Die von dem großen Lachen erst überdeckte, dann sich durchringende Klage des Herzens macht Maupassants Leben und Oeuvre so menschlich.

Bei seinem Tode empfinden Freunde und Bekannte, Zeugen einer heldischen Tragödie gewesen zu sein. Zola ruft schmerzlich aus, Maupassant sei einer der glücklichsten und unglücklichsten Menschen gewesen. René Doumic sagt: «So sehr man sich gegen Anfälle von Rührseligkeit wappnen mag, ist es unmöglich, sich der Bewegung zu erwehren, wenn man von ihm spricht.» Allgemein ist die Ergriffenheit vor der einmaligen Erscheinung, die durch die großartige Einheit von menschlicher und künstlerischer Persönlichkeit ihre tiefe Bedeutung erlangt. Der Biograph Maynial schreibt: «Man kann ohne Uebertreibung sagen, daß sein Werk eigentlich sein so kurzes und volles Leben bestimmt hat, ihn nacheinander allen Genüssen, allen Instinkten, jeder Neugier auslieferte, die sein künstlerisches Temperament erheischte. Kein fremder Einfluß hat ihn entstellt, kein Hindernis hat ihn je von seinem stetigen Kurs abirren lassen. Vom ersten Tag und vom ersten Buch bis zu den letzten Stunden und den letzten Seiten blieb er

jenem Grundsatz treu, den ihm sein Meister übermacht hatte: ‚Alles der Kunst opfern; das Leben muß vom Künstler als ein Mittel betrachtet werden, als nichts mehr.‘ Als er spürte, daß sein klarer Blick und sein heller Verstand sich trübten, als er unfähig war, dem überbordenden Strom der Bilder und der verworrenen Visionen zu widerstehen, wollte er sterben, frei noch und bewußt, um denen, die ihn geliebt oder beneidet hatten, nicht das schmähhliche Schauspiel des Verfalls zu geben.»

Paul Bourget erzählt, wie er einmal nach einem Traum, der ihn bis in den Tag hinein verfolgte, mit Maupassant zusammenkam, und dieser ihm bei der Gelegenheit — es war im Jahre 1884 — gestand, er sehe, wenn er nach Hause zurückkehre und die Türe zum Arbeitszimmer öffne, seinen Doppelgänger im Fauteuil sitzen. «Ich weiß, daß es eine Halluzination ist in dem Augenblick, in dem ich sie habe. Ist das nicht sonderbar? Und wenn man nicht ein bißchen Grips hätte, wie würde man sich fürchten?» Bourget fährt fort: «Indem er das sagte, blickte er vor sich hin, mit seinen hellen Augen, in denen die Flamme seines klaren Geistes leuchtete, und er hatte tatsächlich keine Furcht. Wie oft habe ich ihn in meiner Erinnerung so gesehen, wie er zu jener Stunde war, da offenbar das Uebel ihn zu befallen begann, dem er schließlich erlag! Dieses Duell mit dem Irrsinn war das geheimnisvolle Drama seiner zehn letzten Jahre. Was er gelitten haben muß, das verraten seine letzten Porträts und die Verwüstungen, von denen dieses einst so freie, so frisch energische und offene Gesicht gezeichnet war. Daß der Schriftsteller ausgehalten hat, daß er durch dieses Martyrium gewachsen ist, das beweist, wie sehr die leidenschaftliche Liebe zu seiner Kunst das eigentliche Wesen dieses Künstlers ausmachte, dessen Werk dauern wird, solange es eine französische Sprache gibt.»