

# Der romantische Zola

Autor(en): **Wexler, Alexandra**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **21 (1953-1954)**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-758714>

## **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.

## DER ROMANTISCHE ZOLA

*Von Alexandra Wexler*

Fünzig Jahre sind seit dem Tode Emile Zolas vergangen (1840 bis 1902). Die Zeit und ihre Ereignisse haben viel von seinem Ruhm genommen. Abgestempelt und sehr verblaßt vegetiert er im Dunkel einer halben Vergessenheit. Doch vielleicht ist jetzt gerade der Augenblick gekommen, ihn wieder ins Licht zu heben. Ist Zola noch heute lebendig? Kann der naturalistische Photograph, der Historiker des Zweiten Kaiserreiches uns noch etwas bedeuten? Er kann es. Man muß nur den Blickpunkt verändern. Zola ist kein Abschreiber der Wirklichkeit. Wenn er den Naturalismus predigt (als Gegensatz zu der konventionellen Romantik Victor Hugos und seiner Zeitgenossen) und sich um die Exaktheit der kleinsten Details bemüht, ist es ein Ringen um Wahrheit, das Bestreben, durch die vollkommene Darstellung der Realität ihren Sinn zu erkennen, den Lebensgehalt zu prüfen und zu wägen. (Hat nicht André Gide diese Leidenschaft von ihm geerbt?) Zola ist vor allem ein Denker, ein Frager. Nicht umsonst prägt er den Begriff des experimentellen Romans. Er läßt nichts ununtersucht. Seine Aufgabe ist es, Kunst und Wissenschaft zu vereinigen. Die Probleme der Vererbung, des Milieus und der Geschichtsstruktur, die für das 19. Jahrhundert so bezeichnend sind, lassen ihm keine Ruhe. Kein Schmutz ist ihm zu schmutzig, keine Niedrigkeit zu gemein. Wie ein Wissenschaftler nimmt er alles unter das Mikroskop. Doch inmitten der größten Verkommenheit berührt ihn ein Hauch aus höheren Welten, ein halbvernommener Ruf aus der Ferne, ein vollkommenes Bild schwebt ihm vor, doch er bleibt an der Schwelle. Ein Schritt weiter, und er wäre vielleicht der französische Dostojewskij geworden oder ein Heiliger. So bleibt es bei einem Verlangen, bei einer atheistischen Gottesgläubigkeit, die er Sartre und anderen Existentialisten vererbt hat. Doch ist er weniger nihilistisch als diese. Er glaubt noch an das Kind, an die Zukunft, an den Sinn der Geschichte, auch an politische und soziale Gerechtigkeit (es manifestiert sich darin die naive Gutgläubigkeit des 19. Jahrhunderts, aber auch Zolas im tiefsten romantischer, idealistischer Geist).

Nicht alle Romane Zolas sind von gleicher Bedeutung. Weder die sentimentalenen «Contes à Ninon» noch das kitschige «Ver-

mächtnis einer Toten» verraten den Meister Zola, den Dichter der Rougon-Macquart. Nur im Roman «Therese Raquin» ist er schon angedeutet. Zola ist der Dichter der «Rougon-Macquart», wie Proust der Dichter der «Recherche du temps perdu» ist. Beide Werke haben eine ähnliche Komposition. Die zwanzig Bände der Familien- und Zeitchronik «Die Rougon-Macquart» hängen alle zusammen, und sind doch jeder ein Werk für sich. Durch mehrere Generationen wird die Geschichte einer Familie verfolgt. Die Familienchronik wird zur Zeitchronik und darüber hinaus zum Sinnbild der Menschheitsentwicklung. Denn Zola geht es nicht um die Darstellung um der Darstellung willen, sondern um die Gesetze. 153 Personen kommen in der Romanserie vor, doch ihr Held ist die Zeit und ihre Entwicklung: «Ich möchte darstellen, wie sich eine Familie, eine kleine Gruppe von Wesen, in der menschlichen Gesellschaft benimmt, in der sie sich entfaltet.»

Die Familie Rougon-Macquart ist eine weitverzweigte Karamasow-Familie. Ihr Stammbaum trägt seltsame Früchte: Mörder und Heilige, Dirnen und Mönche, Gauner, Minister, Künstler und Wissenschaftler. Die Chronik ist ein Querschnitt durch Frankreich und durch die menschliche Seele. Wie bei Dostojewskij steht am Anfang der Wahnsinn oder wenigstens die formlose Auflösung. Adelaide, die Stammutter der Rougons und Macquarts, provenzalische Bäuerin und hysterisch zügellose Erotikerin, die 103 Jahre alt wird, um in geistiger Umnachtung zu sterben, vereinigt zu einer Familie die Kinder ihres gesetzmäßigen Gatten Rougon mit den Nachkommen des Trunkenboldes und Wilddiebes Macquart. Ihr Leben ist sinnlos und sinnvoll. Sie ist fruchtbar und unvergänglich, fast wie die Mutter Erde. Von dem ersten Band bis zum letzten ist sie da als Anfang und Ende, als Erinnerung und als Mahnung. Der erste Teil der Chronik, «Das Glück der Familie Rougon», der in der provenzalischen Stadt Plassans spielt, dem Ausgangspunkt der Rougon-Macquart und auch Zolas selbst, fängt etwas merkwürdig an. Ist es nicht sonderbar, daß eine Zeitchronik, eine Darstellung von Leben, Entwicklung, Geschichte, mit der Beschreibung eines Friedhofs beginnt? Und zwar eines ungewöhnlichen Friedhofs. Das Sankt-Mitrus-Feld in Plassans ist ein verkommener, verlassener Friedhof. Die Erde ist umgegraben und die Toten gestört. Ueberall liegen menschliche Ueberreste herum und erzeugen ein wild wucherndes Wachstum. Keime und Triebe entsprossen der Erde und füllen die Luft. Tod und Leben sind eins: Verwesung und Wandlung. Die ersten Menschen, die wir im Roman und auf dem Friedhof erblicken, sind junge, todesgeweihte Liebende: Silvère, der Enkel der Stammutter Adelaide, und seine Geliebte, die drei-

zehnjährige, frühreife Miette. Vergeblich flüstern die Toten heiße Worte der Sinnlichkeit den Liebenden in die Ohren. Miette stirbt von der Kugel der Gendarmen, eingehüllt in die Flamme der roten Fahne, unter den Klängen der Marseillaise. Auch Silvère wird nach einigen Tagen erschossen. Politische Leidenschaften brodeln und kochen in Frankreich. Es ist 1851. Louis-Philippe, Heinrich V., die Republik streiten sich um die Macht. Auf dem Horizont zeigen sich die Umrisse des Zweiten Kaiserreiches. Reaktion und Revolution, das Volk und die Oberschichten, Machtgelüste und Opfertod für die Freiheit stoßen wieder einmal aufeinander. Adelaides Sohn, Pierre Rougon, ist ein Bürger geworden. Ihr unehelicher Sohn Macquart ist ein Trunkenbold und Feind der Gesellschaft. Pierre Rougon und seine Frau, die Intrigantin Félicité, versammeln in ihrem gelben Salon die reaktionären Mächte aus allen Lagern. Nicht umsonst begießt Félicité mit giftiger Lösung den welkenden Baum der republikanischen Freiheit. Es gelingt ihnen, der Republik den Garaus zu machen. Das Kaiserreich Napoleons III. steht vor der Tür. «Eine Epoche voll Narrheit und Schande» nennt Zola diese Zeit der Korruption, der Unterdrückung und des sinnlosen Luxus. Das Fest der Fetten bricht an und wird in Félicités gelbem Salon mit dem Knall der Champagnerpfropfen begrüßt. Doch an einer Hauswand bleibt eine blutige Lache: das Blut des jungen Silvère, des unschuldigen Opfers. Diese Blutlache bleibt immer frisch in den Werken Zolas. Ob es das Blut eines hingerichteten Freiheitskämpfers ist oder eines Selbstmord verübenden Liebhabers, wie in «Nana». Blut und Mord, Vatermord, Brudermord, Kindermord, finden wir überall bei Zola, wie bei Dostojewskij. Das Problem des unschuldigen Opfers, für das wir alle verantwortlich sind, läßt beiden Dichtern keine Ruhe. Das Verbrechen am Unschuldigen ist der Vorbote des kommenden Kaiserreiches.

Im zweiten Band der Chronik, «Die Jagdbeute», ist das Kaiserreich da. «Die Jagdbeute» zeigt uns die Jagdgründe des Gauners: die Familie Rougon, wie die Familie Karamasow, hat drei Söhne: einen Gauner, einen Staatsmann und einen Gelehrten. Der Gauner heißt Aristide Rougon, ist uns aber unter dem «nom de guerre» Sacard bekannt. Im Laufe der Chronik wird er aus einem kleinen Gauner zum gewaltigen Geldmagier. Das Kaiserreich ist für ihn der richtige Nährboden. Der Staat unterdrückt alles politische Denken und Streben, die einzigen Sorgen des Bürgers sind Geschäft und Genuß. Das Leben der Oberschicht ist nichts als trunkener Taumel: Brillantengefunkel, Veilchenparfüm, Rauschen der seidenen Krinolinen, Rascheln der fallenden Spitzendessous. Zum erstenmal präsentiert sich uns hier die verhängnisvolle Heldin

Zolas, die große Erotikerin, die unbefriedigte Frau, die in sich den Keim der Zerstörung trägt: Renée, Clorinde, Nana, das Urbild aller Vamps in Film und Romanen. In der «Jagdbeute» heißt sie Renée und ist die Frau Aristide Sacards und die Geliebte ihres jugendlichen Stiefsohnes Maxime. Doch diese Phädra weiß nichts von Liebe und Leidenschaft. Alles ist Geilheit, Gier und Genuß, vergebliches Suchen, verzweifelte Flucht vor sich selbst, Jagd aller auf alle. Der junge Maxime wird zerstört, obwohl er bis zum Ende der Chronik als jugendlicher Lebegreis weiterdämmert. Renée selbst wird ruiniert an Leib, Seele und Geldbeutel. Sie stirbt an Gehirnentzündung. «Ihre Schulden bei Worth belaufen sich auf 275 000 Franken» — so schließt der Roman.

So die Oberschicht. Doch der Roman «Der Bauch von Paris», der in den Markthallen und in einem Metzgerladen spielt, zeigt uns Behäbigkeit, Biederkeit, Bürgertum. Es ist der Kampf der Fetten gegen die Mageren. Der Magere ist von vorneherein verdächtig und schuldig. Das erfährt der Revolutionär Florent, der aus Guyana flieht und in dem Wurstladen seines Bruders Quenu landet, der mit der fetten Lisa Macquart verheiratet ist, der Anbeterin des Besitzes. Nichts mehr von Veilchenduft in Paris. Die Welt ist beherrscht von den Fleisch- und Fischgerüchen der Markthalle (Zola hat einen besonders ausgeprägten Geruchssinn. Was für andere Musik ist, sind für ihn Düfte). «Der Bauch von Paris» ist nahe daran, Florent zu schlucken und zu verdauen. Besonders erschüttert den Heimatlosen die selbstsichere Sattheit der Katze des Metzgers. Ihr Anblick veranlaßt ihn, sich auch an den Fetttrog zu setzen und einen Aufseherplatz in den Markthallen anzunehmen. Doch allmählich erwacht in ihm wieder der idealistische Geist, er kehrt zu der revolutionären Tätigkeit zurück und wird von den Fetten zur Strecke gebracht. Doch merkwürdigerweise zeigt sich gerade in diesem Metzgerroman zum erstenmal die andere Seele Zolas, seine verborgene romantische Seele. Florent sucht nach jemandem in Paris, der nur ein Schatten ist, doch für ihn realer als alle Lebenden: es ist dies eine junge, schöne Frau, die er vor seiner Deportation während der Straßenkämpfe auf dem Pflaster tot liegend erblickt hatte. Sie ist für ihn seine tote Geliebte geworden, oder besser gesagt seine unsterbliche Geliebte, das unsterbliche Bild der Vollkommenheit, das ihn von allen Versuchungen schützt. Sie verkörpert das andere Antlitz des Todes, nicht das keimend-verwesende, sondern das ewig vollkommene. Dieses Bild ist nicht zufällig bei Zola, es kehrt immer wieder zurück: zum Beispiel in dem nächsten Roman der «Chronik»: «Die Schuld des Abbé Mouret», und besonders in einem der letzten Bände: «Der Traum.»

Obwohl Zola dem katholischen Klerus feindlich gegenübersteht als einem politisch-reaktionären Prinzip, hat er doch seine Madonnenvision. Sehr bezeichnend sind seine Worte über Lourdes im Lourdes-Roman, die die Quintessenz dieses dicken Buches ausdrücken. «Aus Bethlehem hat man Sodom und Gomorra gemacht.» Also doch Bethlehem! Diese Einstellung zeigt sich bei ihm überall: Wenn er im Roman «Eroberung von Plassans» einen machtgerigen intriganten Priester zeigt, so ist der Roman «Die Schuld des Abbé Mouret» in einer ganz anderen Tonart gehalten. Der Abbé Mouret, auch er ein Abkomme der Rougons, hat als Kind eine Liebe zur heiligen Jungfrau gefaßt, die für sein ganzes Leben bestimmend bleibt. Doch in seiner Seele ist auch etwas Krankes. Er und seine Schwester Desiderata, besonders die letztere, haben das Erbe der Urahnin Adelaide bekommen, den heiligen Wahnsinn. Desiderata, ein elementares Naturwesen, weiß nichts vom Denken und Suchen nach Sinn. Für sie ist alles so selbstverständlich, wie für ihre Kühe, mit denen sie verschwistert scheint. Sie ist sinnlich und unschuldig zugleich. Anders und doch ähnlich ihr Bruder. Seine Inbrunst zur heiligen Jungfrau verwandelt sich im Halbdämmer des Fieberdeliriums in die Liebesbrunst zu der schönen Albine, einem elfischen Wesen, das ihn verführt. Er verwechselt sie mit der Madonna, seiner echten Geliebten, doch als er wieder zu sich kommt, verstößt er die falsche Geliebte und versucht, seine Leidenschaft aus dem Herzen zu reißen. Albine nimmt sich das Leben, sie stirbt inmitten der Blumen, betäubt und vergiftet von ihrem überwältigenden Duft, dem Lebens- und Liebesduft. (Ist dieser Blumentod nicht sehr tief gesehen und zugleich etwas kitschig?) So wird die falsche Geliebte im Tode wieder zur echten. Doch das Leben geht weiter. «Sergius, die Kuh kalbt» — ruft Desiderata in dem Augenblick, als ihr Bruder, sich über die Leiche der Geliebten neigend, seinen Verlust beweint.

In dem Roman «Der Traum» kehrt das Bild der unsterblichen Geliebten noch klarer wieder. Für Zola war dieser Roman in erster Linie ein Milieuexperiment. Er wollte zeigen, wie ein Kind aus den niedersten, dunkelsten Schichten von Paris sich entwickelt, wenn man es in die mittelalterlich mystische Atmosphäre einer kleinen französischen Stadt verpflanzt, in der das Leben im Schatten des Doms sich abspielt. Doch in Wirklichkeit ist es unendlich mehr. Es ist das Bild der anderen Seele Zolas, seiner romantischen Seele. Das engelhafte Kind, Angelika, die Tochter der gewerbsmäßigen Gaunerin Sidonie Rougon, die sie als kleines Kind aussetzt, wird auf der Flucht aus dem Waisenhaus von einem frommen Goldstickerehepaar aufgenommen. Ihr Leben wird in ruhige, vor-

geschriebene Bahnen gelenkt. Ihr Geist nährt sich von den frommen Legenden. Sie stickt die goldenen Kirchengewänder und spinnt ihre goldenen Mädchenträume. Sie erwartet den Bräutigam, ob den himmlischen oder den irdischen ist ihr nicht klar. Er erscheint in der Gestalt des Grafen Félicien Hautecourt, des Sohnes des Bischofs. Doch die fromme Legende will sich zunächst nicht erfüllen. Dem Bräutigam ist es verboten, die arme Braut heimzuführen. Sie erkrankt aus Liebeskummer. Doch der Bischof erlaubt die Vereinigung der Liebenden schließlich. Die Hochzeit wird eine selige Himmelfahrt, aber mitten im paradiesischen Glück wird die Braut vom Tode getroffen. (Das Wort «Himmelfahrt» ist nicht zufällig gewählt.) Angelika stirbt in der Umarmung des Geliebten: «Die Erscheinung war aus dem Ueberirdischen gekommen und kehrt ins Ueberirdische zurück», schließt der Roman.

Doch die romantische Seele ist nur eine der Seelen Zolas, die andere ist viel bekannter. Dem Bild der Vollkommenheit im «Traum» steht in den Romanen «L'Assommoir» («Die Giftbude»), «Nana» und «Die menschliche Bestie» das Bild der Verzweiflung und der Verkommenheit gegenüber. Das Leben der arbeitenden Bevölkerung in Paris, das Leben des Proletariats, ist nichts als schwarze Erniedrigung, ein unaufhaltsames Abgleiten, ein Sinken in Sümpfe. Vergeblich bemüht sich die Wäscherin Gervaise Lantier, ein Abkomme des Wilddiebes und Trunkenboldes Macquart, im Alter von fünfzehn Jahren von ihrem Geliebten verführt und nach Paris verschlagen, um ein arbeitsames, ehrliches Leben. Sie kann sich nicht halten. Fressen, Saufen und Huren sind die einzigen Freuden in der absoluten Geistesarmut und Gottesverlassenheit dieses proletarischen Daseins. Sie machen ihr den Garaus. Das Leben ist eine Giftbude. Zwei Männer richten die haltlose Frau zugrunde: Ihr erster Geliebter Lantier, der sie verläßt und dann wiederkehrt, und der Ehemann Coupeau. Sie führen ein «ménage en trois», ohne Leidenschaft, ohne einen Schimmer von Liebe, benebelt von den alkoholischen Giften. Die saufenden Männer saugen der Frau Geld, Gesundheit und Lebensmut aus, bis sie, wie ein Hund, von allen verlassen, unter der Treppe verendet. In den Armen des Todes findet sie zum erstenmal Ruhe (eines zynisch grinsenden proletarischen Todes, der von dem alten Totengräber, dem Bruder Lustig, dem Tröster der Damen, verkörpert wird). Doch Gervaise hat vier Kinder, und in ihnen vollendet sich der Auflösungsprozeß, der in ihr gärt. Ihr Sohn, Jacques Lantier, Lokomotivführer, ein netter, höflicher Mensch, ist die menschliche Bestie und der Held des Romans gleichen Namens. Jacques Lantier ist Sadist: er unterliegt dem Zwang, die Frauen

zu töten. Lange kämpft er mit sich, bis er seine Geliebte, die auch eine Mörderin ist, und seinen besten Freund tötet. Nicht zufällig spielt dieser Mörderroman auf der Eisenbahn. Der erste und auch der letzte Mord geschehen im fahrenden Zug. Alle Helden sind Eisenbahnangestellte. Ihr Leben verläuft zwischen der eisern vorgeschriebenen Bahn der Maschine und der kurzen Rast der Stationen. Die Maschine ist die einzige Herrscherin und das Sinnbild des Lebens. Die eiserne Bahn der Notwendigkeit, der Mechanismus der Triebe, bestimmen das menschliche Leben. Der Roman endet mit dem makabren Bild der führerlosen Lokomotive, die mit den zwei Leichen automatisch auf ihrer eisernen Bahn weiter ins Dunkel rast. Der Lokomotivführer und sein Gehilfe, voneinander getötet, lösen sich nicht aus der eisernen Todesumklammerung. «Was kommt es auf die Opfer an, die die Maschine auf ihrem Wege zermalmt? Geht sie nicht trotzdem der Zukunft entgegen?» — so schließt der Roman. Ein etwas makabrer Optimismus inmitten von Mord, Vernichtung und Auflösung.

Denselben Hang zur Vernichtung finden wir in dem Roman «Nana». Die berühmte «Nana» stammt nicht zufällig aus derselben Familie und ist die Tochter der armen Gervaise, die Schwester der «menschlichen Bestie». Sie heißt eigentlich Anna Coupeau, Nana ist ein kindlicher Kosenamen, der zum «nom de guerre» einer berühmten Kokotte wird. Nana ist ein gutmütiges, dickes proletarisches Kind, das sich allmählich zu der berückend schönen Göttin der Zerstörung entwickelt, einer Rächerin vom proletarischen Paris, gesandt, um die Oberschichten zu zerstören. Nana verbraucht, verschwendet, vernichtet, vergeudet die Männer und ihre Vermögen. Sie zerbricht kostbare Sèvres-Bonbonnieren und männliche Herzen aus reiner Lust an den Scherben. Im Laufe der Handlung wird Nana maßlos. Sie wächst über sich hinaus, übersteigt alle Grenzen (denn der Hang zur Vernichtung ist grenzenlos und geht ins Unendliche). «Bei jedem Bissen verschlingt Nana einen Morgen Land» — sagt der Autor. Sie herrscht über gekrönte Häupter. Selbst der englische Thronfolger, der Sohn Viktorias, gehört zu ihren Sklaven. Mehr als das, sie verhöhnt in infernalischer Weise Hof und Adel, sie bestellt ihr Hauptopfer, den Grafen Mouffat, in Kammerherrnuniform zu sich und regaliert ihn mit Fußtritten. «Jeder dieser herzhaften Fußtritte galt den Tuilerien, der Mäjestät des kaiserlichen Hofes, die hoch auf dem Gipfel über der Furcht und Unterwürfigkeit des Volkes thronte. Das war ihre Einstellung zur Gesellschaft! Das war ihre Genugtuung, der Groll, den sie im Unterbewußtsein trug und der ihr mit dem Blut vererbt war» — sagt Zola. In diesem Blut wohnen



zusammen die Opfer und Mörder. Nicht umsonst läßt Nana nicht die Blutlache aus ihrem Zimmer entfernen, die von dem Selbstmord eines jugendlichen Liebhabers herrührt. «Eine Kotfliege, die soziale Fäulnis verbreitet» — nennt sie der Autor. Die soziale Fäulnis wird zur metaphysischen Fäulnis, zur Liebe zum Nichts, und schließlich zur Fäulnis des Todes. Nana stirbt an einer häßlichen Krankheit. Die schwarzen Pocken vernichten ihre Schönheit und verzerren sie zu einer schrecklichen Maske. «Nach Berlin, nach Berlin!» — mit diesem Kriegsruf der kriegstrunkenen Massen unter den Fenstern von Nanas Sterbezimmer endet der Roman. Es ist das Jahr 1870. Dieses Zusammentreffen ist im innersten logisch. Die Zeit ist verfault und krank wie Nana. Der Krieg, auch er eine Form der Zerstörung, bringt das Ende des äußerlich glänzenden, doch verwesenden Kaiserreiches.

Wenn der Roman «Nana» die Rache der Frauen an den Männern und des Proletariats an den Oberschichten darstellt, zeigt der Roman «Paradies der Damen» die andere Seite der Medaille: die Rache des Mannes an der Frau und des Bürgertums an dem Volke. Hier finden wir vielleicht noch krasser die Verknüpfung von Erotik und Oekonomie, die schon in «Nana» dargestellt wurde. In «Nana» wird die Erotik betont, im «Paradies der Damen» aber die Oekonomie. Der Held des Romans heißt Octave Mouret und ist ein Nachkomme des ekstatischen Priesters. (Wie alle Mourets aus besserem Blut und feinerem Stoff als die anderen Rougons und Macquarts.) Nach einigen Liebesniederlagen und vergeblichen Versuchen, seine Karriere durch Frauen zu gründen, ersinnt Octave Mouret unbewußt eine Rache, die in ihm sich mit schöpferischer Phantasie verbindet. (Diese Phantasie ist eine entartete religiöse oder künstlerische Inspiration.) Octave Mourets Werk ist ein glänzender Tempel des Handels, das erste Warenhaus in Paris, das durch bunte Pracht und überwältigende Fülle die Gemüter aufregt und blendet. Es ist seine Rache. Octave Mouret verführt Millionen von Frauen durch aufgestachelte Gier, durch billigen Luxus. Er verlockt sie mit einem süßen und giftigen Köder, mit der Lust am Besitz. Er erfindet Bedürfnisse, wirft ein Spinnetz aus, in dem die billigkeitslüsternen Opfer zappeln. Allmählich wird nicht nur das Warenhaus, sondern seine Person zum Lockziel der Frauen. Daß er am Ende von einer armen und tugendhaften Verkäuferin in die Ehe eingefangen wird, ist ein sentimentales Happy-End, das wir nicht zu beachten brauchen.

Doch der Triumph des siegreichen Großkapitals und die Vernichtung der kleinbürgerlichen Existenzen ist im Roman «Das Geld» noch meisterhafter dargestellt. Sein Held ist wieder Aristide

Sacard, einer der Brüder Rougon, der diesmal als allmächtiger Bestimmer der Schicksale erscheint. Es ist der romantische Held des Geldes, des Bank- und des Börsenwesens. (Zola geht es nie um die naturalistische Darstellung, er bleibt nie bei der exakten Beschreibung stehen, sondern bewegt sich ins Grenzenlose.) Die bunten Güter der Welt, die Waren verschwinden aus dem Blickkreis des Geldmagiers. Es handelt sich für ihn nicht mehr um reale Werte, sondern um Macht und abstrakte Geldspielereien. «Er kannte tatsächlich weder Bande noch Grenzen», sagt Zola. «Seinen Sohn hätte er verkauft, seine Geliebte verkauft, alle verkauft, die ihm unter die Finger kommen, um aus ihren Herzen Geld prägen zu können.» Nicht zufällig hat er seine Bank die «universelle Bank» genannt. Das Universum steht für ihn im Zeichen von Kauf und Verkauf. Die Welt «ist ein Geldmeer», aus dem er ohne Ende schöpfen kann. Diese kapitalistische Apokalypse ist seltsamerweise irgendwie mit dem Marxismus verbunden. Sacard fühlt sich unbewußt hingezogen zu einem jungen Marxisten, der dieselben abstrakten Träume spinnt mit umgekehrten Vorzeichen. Der Machtgier, Willkür und Brutalität des entfesselten Geldmenschen steht in dem Kaiserreich und in der Chronik Zolas die Machtgier und Brutalität des politischen Spielers zur Seite. Sacards Bruder, Exzellenz Eugène Rougon, der allmächtige Minister und Diktator, der Prototyp der modernen Diktatoren, ist dasselbe in der politischen Sphäre, was sein Bruder in der wirtschaftlichen ist. Die politische Leidenschaft und die Machttrunkenheit schützen ihn sogar vor der Frau. Die schöne Clorinde, die ihre Macht an der seinen mißt, muß den kürzeren ziehen.

Den Gegensatz zu der Welt der Rougons bildet die unterdrückte Unterwelt der ewig hungrigen Bergarbeiter, die im Roman «Germinal» dargestellt ist. Etienne Lantier, der Sohn der verkommenen Proletarierfamilie, Bruder der Dirne Nana und der «menschlichen Bestie», wird zum Revolutionär und zum Führer. Zwar erfüllt sich die Hoffnung der Bergarbeiter auf die Erste Internationale zunächst noch nicht, doch die Hoffnung auf kommende Revolutionen beherrscht das Leben der Opfer des Kapitalismus, all dieser Verstümmelten, im Dreck Verreckenden, Verhungerten und sich Zerfleischenden, und gibt ihnen Kraft, im Dunkel ihres Bergwerkes, in der Finsternis ihres freudlosen Lebens durchzuhalten. Geht es Zola um die soziale Revolution als solche? Hat er bestimmte politische Ansichten? In erster Linie geht es ihm um die gestörte Gerechtigkeit. Dadurch ist auch seine Rolle im Dreyfus-Prozeß bedingt. Zola, Sohn eines Italieners und einer Französin, hat keinerlei Verbindung mit dem Judentum, keinerlei besonderes Interesse

an jüdischen Dingen oder Menschen. Als er für Dreyfus, den 1894 des Hochverrates fälschlich beschuldigten jüdischen Offizier eintritt, tut er es nur um der verletzten Gerechtigkeit willen. Zola steht der Sache so fern, daß die Kunde von der ungerechten Verurteilung zu ihm erst 1897 dringt, nachdem Dreyfus schon drei Jahre in Guyana verbracht hat. Ganz zufällig erfährt Zola von dem Fall durch seine Bekannten Bernard Lazare und Alphonse Daudet und erhebt seine Stimme zum Protest gegen den unerhörten Mißbrauch der Justiz. Nach einigen weniger bekannten Artikeln im «Figaro» und anderen Zeitschriften veröffentlicht er am 13. Januar 1898 in der Zeitschrift «Aurore» seine berühmte Anklageschrift «J'accuse», die in die satte Ruhe seiner Mitbürger wie eine Bombe hineinplatzt und unendlich viel Schmutz aufwirbelt. (Zola muß sich nicht nur die übliche Verleumdung gefallen lassen, er habe sich für jüdisches Geld verkauft, sogar sein verstorbener Vater wird angegriffen und des Diebstahls beschuldigt.) Die Anklageschrift trägt auch Zola einen Prozeß ein, er wird für die Beleidigung des Kriegsgerichts zu anderthalb Jahren Gefängnis verurteilt und flieht nach London, wo er elf Monate unter fremdem Namen lebt.

Was ist der Inhalt des berühmten Aufsatzes, dessen jeder Abschnitt mit den Worten «J'accuse!» («Ich klage an!») anfängt? Der Wortlaut in seiner Detaillierung klingt für uns nicht mehr so zündend wie für Zolas Zeitgenossen. Wohl aber der Tonfall, das Pathos der Anklage, der Empörung eines tiefgetroffenen Menschen. «Ich klage an den Oberstleutnant du Paty de Clam als den ‚teuflischen‘ Urheber des Justizirrtums, ich klage an den General Mercier, ich klage an die Generäle Billot, Boisdeffre und Gonse» usw. Klingt in diesen Worten nicht noch eine andere Anklage mit? Ich klage den Niedergang Frankreichs an, den ganzen Zustand Europas, ich klage die Welt an, in der der Unschuldige zu leiden verurteilt ist. Denn die Anklage Zolas, wie auch die Anklage Dostojewskijs, ist im Grunde eine metaphysische Anklage. Nicht umsonst haben beide alle schrecklichen Urträume der Menschheit geträumt und sie ins Licht des Bewußtseins gehoben. Nicht umsonst fesselt beide ganz besonders das erste Verbrechen des Menschen, der Vatermord. Zola hat ihn in einer Reihe von Romanen dargestellt: im Bauernroman «Die Erde» wird der Vater lebendig verbrannt; in dem Kriegroman «Der Zusammenbruch» in Gegenwart seiner Kinder «wie ein Schwein» abgestochen. Der Brudermord und der Kindermord sind nur Folgen des Vatermordes. Wenn Gottvater ermordet ist, hat der Schwache kein Lebensrecht mehr. Das wirkt sich aus von den Dreyfus-Tagen bis heute. Zolas Welt liegt im Bösen, doch viel-

leicht findet sich auch etwas Gutes in ihr. Ist es die Liebe? Ist es das Heim und die Häuslichkeit? Eine Antwort darauf geben die Romane «Ein Blatt der Liebe» und «Am häuslichen Herd». Eine vernichtende Antwort. Im Roman «Ein Blatt der Liebe» wird durch die Leidenschaft der Helene Mauret und des Doktors Deberlé, zweier edler, hochstehender Menschen, ein unschuldiges, kleines Mädchen in den Tod getrieben. «Der häusliche Herd» im zweiten Roman ist die häusliche Hölle der Häßlichkeit: Ehepaare verraten einander aus Langeweile, heiratsfähige Töchter werden zur Jagd auf den Mann trainiert, und in der kalten Dienstbotenkammer windet sich allein in der Nacht ein im geheimen gebärendes Dienstmädchen. «Der gipserne Christus in der Kirche ist ganz blutleer, denn jeder Blutstropfen ist schon aufgesogen.» Gibt es keine Erlösung? Doch. Es gibt für Zola noch zwei Wege. Es sind dies das Kunstwerk und die Erkenntnis. Er prüft sorgfältig beide in den Romanen «Das Werk» und «Doktor Pascal». «Das Werk» ist eine Malertragödie. Nicht umsonst ist Zola mit Cézanne sein Leben lang befreundet gewesen. Die Malerwelt ist ihm sehr vertraut. Der Maler Claude Lantier, ein Sohn der vergifteten Proletenfamilie (durch Adoption in eine bessere Umgebung versetzt — wiederum ein Milieuexperiment), ringt um das Werk seines Lebens. Er opfert ihm Jugend, Lebensmut, Geld, Frau und Kind, er arbeitet wie ein Besessener, doch kann er sein Werk nicht vollenden. Obwohl er einen neuen Weg in der Malerei gefunden hat, das «Plein air», das die anderen nachahmen, bleibt er selber erfolglos. Seine Arbeiten sind nichts als Versuche, Fragmente und Experimente. Das große Bild von Paris, an dem er sein Leben lang malt, will nicht gelingen. Inmitten der realistisch dargestellten Stadt erscheint plötzlich eine ganz unrealistische Göttin, die seine Zeitgenossen abstößt (Claude Lantier hat, wie Zola, zwei Seelen). Lantier stirbt wie ein gescheiterter, armer Verrückter. Bei seinem Begräbnis wiederholt sich das Anfangsmotiv der Chronik, der umgegrabene, unruhige Friedhof. Der Pflug der Zeit, der Pflug der Geschichte ist über ihn gegangen, um ihn «für eine neue Aussaat» vorzubereiten. Liegt aber die Tragödie nicht doch tiefer? Vielleicht kann das Kunstwerk überhaupt nie vollendet werden, denn verglichen mit dem schöpferischen Impuls ist es immer tot.

Doch in «Doktor Pascal», dem letzten Roman der Chronik, klingen alle dunklen, dumpfen Motive in einen hellen, erlösenden Akkord aus. Der Weg ist gefunden. Es ist gelebte Erkenntnis, die Identität zwischen Geschehen und Sinn. Doktor Pascal, der dritte Sohn der Familie Rougon, ist Zolas alter ego. Der Roman zeigt uns mehr von seiner inneren und äußeren Biographie als alle

Erinnerungen. Doktor Pascal ist Wissenschaftler und Sucher der Wahrheit. Ihn beschäftigen dieselben Probleme: Vererbung, Milieu, Struktur der Geschichte usw., die auch Zola beschäftigen. Auch seine Aufgabe ist es, Kunst und Wissenschaft zu vereinigen. Er zeichnet den Stammbaum der Rougon-Macquart und wird dadurch mit dem Autor der Rougon-Macquart vollkommen identisch. So das Werk. Aber auch das Leben der beiden ist sehr ähnlich. Doktor Pascal verliebt sich in reiferem Alter in seine Nichte Clotilde, die er erzogen hat. Zola verliebt sich in reiferem Alter in die junge Jeanne Rosereau, die als Dienstmädchen in seinem Hause lebt. Beide Vereinigungen führen zum Gipfel des Glückes, beide erfüllen die Sehnsucht nach dem Kinde, die den Junggesellen Pascal und den in erster Ehe kinderlosen Ehemann Zola gleich stark bewegt. Clotilde gebärt ein Kind nach dem Tode Pascals, Jeanne, mit der Zola jahrelang lebt (ohne seine erste Frau zu verlassen), schenkt ihm einen Sohn und eine Tochter. «Meiner Clotilde», lautet die Widmung für Jeanne Rosereau auf einem Exemplar des Romans «Doktor Pascal». In diesem glühenden Wunsch nach dem Kind offenbart sich das ganze Vertrauen, die ganze Frömmigkeit der beiden unfrommen Denker. Soviel lasterhafte Rougons, soviel verbrecherische Macquarts, und doch noch ein Kind, und doch noch ein Glück. Vor der Geburt des Kindes stirbt im Irrenhaus die Stammutter Adelaide. Ihre brechenden Augen sind auf eine Blutlache gerichtet, die Blutlache Zolas, die hier zum letztenmal erscheint. Doch diesmal ist das Blut kein Blut aus der Wunde eines Ermordeten, obwohl es auch Opferblut ist: Der letzte Sprößling einer Rougon-Linie, der kleine Charles Rougon, vollkommen degeneriert, stirbt an Blutungen. So treffen sich Anfang und Ende, Tod und Geburt. Vergeblich versucht Félicité, die Mutter Doktor Pascals, den Stammbaum der Rougon-Macquarts zu vernichten, um die Schandtaten der Familie aus dem Gedächtnis der Menschen zu tilgen. Nichts soll ausgelöscht sein, nichts vergessen, alles ist aufgezeichnet im Buche des Lebens für immer. Doch Clotildes Kind lebt und ist Hoffnung und Seligkeit, «das namenlose Kind», das nicht eingereiht ist, das unbekannte Jesuskind, das immer wieder geboren wird, das Kind an der Brust der Mutter, das in der goldenen Gloriole des Sonnenlichts «sein Aermchen hoch wie eine Fahne, wie einen Gruß ans Leben in die Luft reckt».