

Emile Zola

Autor(en): **Stössinger, Felix**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **22 (1954-1955)**

Heft 6

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-758594>

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.

EMILE ZOLA

Von Felix Stössinger †

Die nachfolgenden Seiten bilden den Hauptteil aus dem Nachwort, das Felix Stössinger zu seiner Uebersetzung des Romans «Die Meute» (La Curée) von Emile Zola geschrieben hat. Es ist die letzte Arbeit des geistvollen Kritikers und Schriftstellers.

Da es durchaus legitim ist, die Größe eines Werkes an der Breite seiner Wirkung auszumessen, gehört Emile Zola (1840—1902) immer noch als Schöpfer, Vorbild, Erzähler zu den mächtigsten Gestalten des 19. Jahrhunderts. Es mag sein, daß keine Anthologie französischer Prosa in seinem Riesenwerk eine Seite des Abdrucks würdig findet. In einer Geschichte der französischen Weltwirkung steht sein Name seit sechzig Jahren an erster Stelle, und es scheint nicht, daß er so bald an die zweite rücken wird. Zola gehört zu den Schöpfern, deren Tat anonym geworden, von Zeit zu Zeit wiederentdeckt wird. Als Frankreich seinen fünfzigsten Todestag feierte, erfuhr eine neue Generation von Romanciers überrascht, daß sie von Zola stamme, den zu lesen schon mehrere französische literarische Generationen nicht mehr nötig gefunden hatten. Sie hatten ja Amerika! Aber von wem kommt der amerikanische kritische Roman? Von Zola, von dem etwa sechs Hauptwerke noch immer zu den meistverkauften und -gelesenen Büchern der Welt gehören.

In dem Weltreich der Literatur, in dem die Kraft Zolas immer neue Völkerschaften von Romanschriftstellern befruchtet hat, beweist die Fülle seiner Wirkung das Unmeßbare seiner schöpferischen Erscheinung. Zola wurde nach dem «Assomoir» von 1877 als der große Naturalist und der revoltierende Ankläger der herrschenden Gesellschaft klassifiziert. Aber ist eines vom andern zu trennen? Jede neue Richtung, die sich bisher immer vergeblich für naturalistisch hielt, befindet sich im Aufstand gegen die Gesellschaft. Einen neuen Naturalismus oder Realismus, der nicht mit den Mitteln der Kunst auch Konventionen des Lebens bekämpft, hat es noch nie gegeben. Zolas Naturalismus war republikanisch, das heißt politisch.

Zolas Wirkung als Schöpfer des modernen sozialen Romans steht in Wechselbeziehungen zu allen neuen literarischen Strömungen

der Zeit. Die Künstler, die von ihm lernten, waren fast ausnahmslos nicht nur Künstler. Merkwürdigerweise gingen größere Ausländer früher als große Franzosen zu Zola. Hauptmann, Hamsun, Strindberg, Gorkij nahmen sich Zola zum Muster. Turgenjew, Tolstoi, Tschechow empfangen seinen Einfluß. Weit stärker als Balzac hat Zola den französischen Roman formal und thematisch beeinflußt. Zola bereichert die Literatur mit einer Originalität, die rein künstlerisch nicht zu erfassen ist. Er ist ein Original der Form, der Architektur, der Maße. Von ihm stammt der zyklische Roman, sei er von Proust, Rolland, Romain, Lacretelle, Mauriac, Duhamel, Roger Martin du Gard, einerlei, ob er eine Sozietät, eine Region, eine Klasse, eine Familie, ein Individuum, ein geschichtliches Ereignis buchweise darstellt. Eine realistisch-populistische Literatur, zu der auch der noble Charles-Louis Philip gehört, verzweigt sich, von Zola her, in Carco, Mac-Orlan, Plisnier. Ohne Zola weder Sartre noch Camus, weder Giono noch Céline, weder Anouilh noch Becket. Zola, dem Schöpfer der Stadtrömane, steht auch Joyce nahe, wie überhaupt jedem, der eine Stadt und ihre Opfer als Einheit darstellt.

Untrügliches Kennzeichen des Schöpfers ist es, der erste zu sein und die äußerste Möglichkeit eines neuen Themas zu erschöpfen, wie zum Beispiel Beethoven und Chopin die Aufgabe des Trauermarsches so vollkommen lösten, daß es nach ihnen keinen großen Trauermarsch mehr geben konnte.

So steht es mit dem Kriegeroman seit Zolas «La Débâcle». Zola folgte zwanzig Jahre später den längst überwachsenen blutigen Spuren des Krieges und erlebte dennoch 1870 mit größerer Intensität als die Kombattanten und Reporteure zweier Weltkriege berichten konnten. Barbusse, Dorgélès, Romain, Renn, Remarque, Hemingway, Plivier, Dos Passos — alles Zola. Aber da niemand Zolas intimste und persönlichste Beziehung zur Masse hatte, erlebte nur er ihre Reaktionen auf dem Schlachtfeld als eine der vielen Massenreaktionen, die in seinen Romanen auf- und abfluten, Wogen des Menschenmeers. In den Massen der «Débâcle» sind die Massen aller anderen Massenromane Zolas mitkonzipiert.

Unabsehbar ist der Einfluß Zolas auf den amerikanischen Oppositionsroman; ist doch in diesem Wort allein der ganze Zola enthalten. Kein einziger seiner Romane bejaht die Gesellschaft, die er beschreibt. Sinclair, Dreiser, den man den amerikanischen Zola nannte; Caldwell, Steinbeck, Lewis, Dos Passos, Faulkner, Miller haben von Zola Darstellung, Methode, Gesellschaftsekel, Bürgermut gelernt. Aber wie unendlich kühner war Zola. In jedem seiner 27 Romane entdeckt er ein episches Thema, das gleichzeitig ein

politisch-soziales ist. Kein Wunder, daß junge Franzosen nach der Wiederentdeckung Zolas ihre so überschätzten Amerikaner vergaßen und daß Jean Dutourd 100 Steinbecks, 200 Caldwells, 1000 Sinclair Lewis, aber nur 2 bis 3 Dos Passos für einen Zola hergibt.

Dennoch ist es kein Unrecht der Gegenwart, daß Zola durch seine eigene Schule aus seiner geistigen Geltung verdrängt worden ist. Er ist allen Späteren als Gestalter und Entdecker neuer gesellschaftlicher Kontinente schöpferisch überlegen; seine Doktrin ist aber überlebt. Gerade deshalb zögern wir, sie so ernst zu nehmen, wie er es selber tat. Seine Dogmen sind intellektuelle Selbsttäuschungen, Mythen verdrängter Komplexe und Visionen. Die Frage stellt sich, was seine Theorie dem Werke gibt und was sie ihm nimmt, in welche Schichten seiner Existenz sie hinabreicht. Hat er wirklich aus der Theorie heraus sein Werk geschaffen oder gehört es komplexern Bereichen an als seinem zweidimensionalen, radikal-sozialistischen Pathos, durch das Père Zola an Père Hugo erinnert, als ob Flaubert dazwischen nicht gelebt hätte, der all die pompösen Ideale, die man mit großen Anfangsbuchstaben schreibt, bereits verschlungen und ausgespien hatte. Aber konnte aus diesem schönen, wenn auch flachen Idealismus ein Werk entstehen, in dem 52 Personen einer Familie mit 1200 Nebenfiguren tausende Begegnungen erleben, von denen keine wertlos ist und in dem sogar, wie nicht bloß «Die Meute» beweist, die Nebengestalten an Lebensecht- und -eigenheit die Hauptpersonen übertreffen.

Zola ist nicht der Naturalist, als den er sich glaubte, so wenig es seine Freunde waren, von denen er sehen lernte, Manet, Monet, Pissaro, Cézanne, auch wenn sich dann alle gegenseitig vorwarfen, einander nicht verstanden zu haben. Zolas «Natur» ist nicht weniger geschaut und gedacht als es jede künstlerische, nicht weniger geträumt, halluziniert, phantasiert als es jede romantische Darstellung der Wirklichkeit ist. Zolas «Natur» ist nicht ein Außerhalb des Erzählers, eine Realität, die dieser Kurzsichtige nachzeichnen wollte; denn sie entstand wie ein Gedicht aus seinem Gefühlsverhältnis zu bestimmten Eindrücken, aus einem Durst nach Stimmungen und Erregungen, aus seiner Vorliebe für gewisse Farben, Klänge, Elemente, wie den Wäldern, dem Feuer, dem Wasser, den Flüssen — man lese nur die Divinisierung, die Humanisierung der Seine in der «Meute» nach, um den Abstand zwischen einer naturalistischen und romantischen Landschaftsschilderung zu genießen.

Zolas wissenschaftlicher Experimentalroman ist ernst gemeint und gewissenhaft konstruiert, aber mit allen seinen Schwächen und dem Uebermaß seines Nachdrucks dem Werke Zolas keineswegs

mehr verbunden, als es jedes Kunstwerk mit einer Marotte seines Schöpfers ist. Mag auch Zola die Eigenschaften seiner Menschen mit ihrer Abstammung begründen, diese selbst erhalten nicht durch ihre biologisch behauptete, sondern nur durch ihre künstlerisch wirkliche Begründung Farbe und Bewegung.

Zolas pseudowissenschaftlicher Roman ist eine Ausgeburt der romantischen Selbsttäuschung einer glaubenslos gewordenen Elite, die das Wunder der Vergangenheit rationalistisch verspottet und das Wunder in die Utopie der Zukunft verlegt. Pessimistisch, deterministisch in bezug auf das, was gewesen und daraus hervorgegangen ist, wirft sich Zola mit einem Sprunge in eine voluntaristisch geschaffene Zukunft, ohne uns sagen zu können, welche Kraft den Riß zwischen Gebundenheit und Freiheit heilen wird.

Zola ist Romantiker der literarischen Herkunft nach, denn er kommt von Chateaubriand, Musset, Balzac; aber seine Romantik hat, wie die französische überhaupt, nicht wenige optimistische Züge im Gegensatz zur deutschen, die fortschritts-unwillig ist. Romantisch ist schließlich Zolas Wille zum Gigantischen, den wir bewundern, weil sein Werk, nicht bloß darin Wagner vergleichbar, Romane baut, deren gewaltige Bogenführung an den Ring der Nibelungen erinnert. Romantisch ist schließlich Zolas Sensualität. Romantisch ist die Assoziation und Dissoziation der Empfindungen, der schöpferische Drang, die gegebene Wirklichkeit zum Mythos zu steigern: zum Mythos der Masse, der Maschine, der Arbeit, der Erde, des Volks, der Großstadt, der Hure, des Inzests — ohne daß Zola der Realität gegenüber auch nur um einen Strich hinter der Pflicht der Verantwortung zurückbleiben möchte. Diese echtromantische Ambivalenz zwischen Mythos und Wirklichkeit entdeckte als erster Flaubert, der «Nana» nicht bloß michelangelesque nannte, sondern seine Bewunderung auch mit dem Satz begründete: «Nana tourne au mythe sans cesser d'être réelle.»

Ein wichtiger Wesenszug des Romantikers fehlt Zola. Der Tod verzaubert ihn nicht. Eine Ausnahme macht, soweit ich sehe, nur eine dramatische Szene von 1894, «Lazare», in der der vom Tod erweckte Jesus um das zweite Wunder bittet, ihn dem Glück der Todesruhe zurückzugeben. Im allgemeinen verwenden die Romane den Tod als Mittel der Ueberlebenden, wie auch der zwar arrangierte, aber rührende Tod der Angèle in der «Meute» einer Intrige behilflich ist, die Zola aus Konstruktionsgründen in diesem Kapitel braucht. Der Tod ist bei Zola die Folge oder die List eines Verbrechens, eine Rancune, die das stärkere Leben am gütigeren, schwächeren nimmt. Wie eingezeichnet ist der Tod in die Seele und das Schicksal der bescheidenen Angèle in der gespenstischen

Gasthausszene auf der Butte Montmartre. Der gespenstische Saccard kann die schwache Frau nicht brauchen; deshalb stirbt sie.

Für Zola ist nicht der Tod heroisch, sondern das Leben. Wie alle Menschen ungewöhnlicher Schöpfungsfülle, vergöttlicht Zola das Leben, die Liebe, die Frau, die Fruchtbarkeit, das Kind. Liebe, die das Kind ausschließt, wie die Renées zu Maxime, wäre sündhaft, auch wenn sie nicht inzestiös wäre. In dem Treibhaus der Unzucht, in der «Meute» gebärt die Erde mit tausendfacher Fülle das Leben, das die Frau ihrem Liebhaber, dem Sohn ihres Mannes, verweigern muß.

Das Kind ist der Zweck des Zolaschen Lebens, das Gewissen der Menschheit. In jedem Kind kommt ein Messias zur Welt. Jede Kinderstube ist eine Hoffnung, in der sich ein noch schuldloses Selbstbewußtsein in Licht und Freude badet, wie in der Kinderstube Renées, dem einzigen Idyll der «Meute», dem einzigen warmen Sonnenfleck auf der Ile Saint-Louis.

Zola ist der Romancier des Lebens, der Arbeit, der Gesellschaft, der Zukunft, von der er die Verwirklichung der Wahrheit durch das Wunder der Wahrheit erwartet. Sie ist sein letztes, höchstes, allen künstlerischen Subtilitäten übergeordnetes Gebot. Zola ist von der Wahrheit in Eid genommen und er hat ihn gehalten. Unter Eid beschwor er das Genie von Manet, die Niederlage des Kaiserreiches, die Unschuld von Dreyfus.

Es ist wahr und zum Ueberdruß oft gesagt worden, daß Zola kein feiner Schriftsteller war, kein Sprachpolierer wie Flaubert. Victor Hugo nannte ihn mit einem unübertrefflichen Wort «robuste et noble». Dennoch erkennen wir in jedem Buch Zolas die Gründe, die auch die Feinschmecker der Sprache zur Bewunderung zwingen, die Flaubert, Mallarmé, Verlaine, Huysmans, Barrès, Gide. Geistvoll spielt der jüngste Zola-Biograph, Armand Lanoux, die großen Präziosen, die Zola liebten, gegen die kleinen aus, die nicht erkennen, was ihnen selber fehlt: Kraft und Leben.

Leben ist das erste und letzte Wort Zolas. Mit dem Worte «Vie» schließt der 20. Band der Rougon Macquart und das 3. Evangelium «Fécondité». Schöpfen ist das andere Wort, das Zola kraftvoll und selbstbewußt gebrauchte. Es steht besonders wirkungsvoll im Programm seines Schöpfer-Zyklus: Fruchtbarkeit, Arbeit, Recht. Ich schaffe, schreibt Zola, in einem Entwurf zu diesem seinem letzten Zyklus, «je crée la Cité, une ville de l'avenir... l'humanité par-dessus les frontières. Les États-Unis d'Europe.» Die Familie, die Stadt, die Arbeit, die Menschheit werden im Roman neu erschaffen. Vielleicht haben solche Worte mehr Pomp als Inhalt; aber sie klingen wahr, weil der Mensch, der sie aussprach, rein an sie

glaubte. Auch nach den unsagbaren Erfahrungen der letzten Jahrzehnte geben sie uns den Frisson des Utopischen.

Anatole France nannte Zola in seiner Grabrede «un moment de la conscience humaine». Fügen wir hinzu: Voltaire, Zola, Tolstoi und Gandhi haben gelebt, um der Menschheit ein neues Gewissen zu geben.

Die Künstlerschaft Zolas war immer umstritten. Uebersetzungen mindern den Sprachwert einer großen Vorlage, können aber einen robustern Text mildern, ohne ihn zu fälschen, und ersparen unvermeidlich dem Leser, was im Französischen verletzt. Im allgemeinen fehlen dem Vokabular Zolas, seiner Syntax, seinem üppigen Spiel mit leidenschaftlichen Bildern die Feinheiten, die wir etwa bei Nerval oder Chateaubriand bewundern. Aber da man von Zola nicht verlangen kann, daß er eine Zyklopenmauer aus geschliffenen Juwelen baute, müssen wir ihn nehmen, wie er nun einmal ist, und wir können durchaus verstehen, warum der überetzte Zola den literarischen Mißkredit nicht erfahren hat, mit dem sich eine stilistisch und psychologisch anspruchsvolle Kritik in Frankreich Zola gegenüber gern blamiert.

Was wir am Künstler Zola heute noch bewundern, ist seine nie verkannte architektonische Meisterschaft. Sie baut jeden Roman aus unverrückbaren Kapiteln auf, und der 20. Band der «Rougon-Macquart» paßt genau in die Ankündigung des ersten hinein.

Die «Rougon-Macquart» sind Fleiß plus Genie. Zola verbrachte sein Leben von neun bis ein Uhr am Schreibtisch. Die Dokumente, die er nachmittags sammelte, verwandelten sich sehr oft am Vormittag in Staub, aus dem der Phönix des Werkes leuchtend aufsteigt. Die Umwandlung des Stoffes in Form, des Vorgangs in Mythos und Symbol ereignet sich keineswegs so selten. Die Lokomotive der «Bête humaine», die Hochzeitsgesellschaft des «Assomoir», die durch die Seele des Louvres müde an den Meisterbildern vorüberzieht, blind vor ihnen wie die Grubenpferde, die aus dem Bergwerk des «Germinal» zutage gebracht werden: das hat, und es wiederholt sich fast in jedem Roman, eine bannende Symbolkraft; ähnlich wirkt der Wagenkorso im Bois, mit dem «Die Meute» beginnt und endigt. In ihren Equipagen sitzen die Herrschaften da, zivilisiert wie dressierte Tiere; man sieht ihnen nicht an, daß sie zwischen dem ersten und letzten Kapitel als Meute durch Paris jagten, aufgegeilt durch die Curée, das ist das den Hunden vorgeworfene ausgewaidete Wild, das sie lüstern, blutigierig und jagdfreudig macht.

Zolas Modernität liegt aber noch immer im Malerischen und Zeichnerischen. Wir wissen nicht, wann Zola ohne den Einfluß

seiner impressionistischen Freunde sich von seiner Bewunderung für Ary Scheffer befreit hätte. Wir kennen nur noch Zola, wie ihn Manet und Cézanne malten: Manet als Pariser, Cézanne als Bauern, von Arbeit müde und schwer. In der «Meute» stellt sich aber schon von der ersten Seite an die artistische Verbindung zwischen dem Schriftsteller und den Malern seines Freundeskreises in allen Beschreibungen her. Welche Fülle impressionistischer Bildausschnitte auf wenigen Seiten: diese Equipagen von Guys; diese Wälder Courbets; diese Lichtungen Corots; diese romantische Farbenglut von Delacroix und Chassériau; diese harten Umrisse Daumiers; dieser Teich im Bois, in die dunkle Landschaft geschnitten wie ein Biwa-See von Hiroshige; diese verschneite Landschaft von Pissaro; dieses Bassin im Treibhaus mit den Seeglücken von Monet, den so viel später gemalten.

Die malerische Tradition ist in Zola so stark, daß sich Vorzüge und Fehler durch sie erklären lassen. Die Familie seines Vaters wurzelte seit Jahrhunderten in Venedig; vielleicht daher die Neigung Zolas zu einem starken Farbauftrag und einem pastosen Stil. Seine dicken Uebermalungen sind zweifellos eine Schwäche des Wortes; aber gesehen ist die Realität mit den Augen eines Malers, der in den Ateliers der Jugend zu Hause war. Das Boudoir von Renée schimmert in Rosa von Fragonard, Greuze, Renoir — es ist die Lieblingsfarbe Zolas in der Liebe. Sein erotisches Ideal war eine Lise, wie sie Renoir malte, wie Nana vor uns im Goldhauch ihres Fleisches glänzt.

Farben, Klänge, Gerüche verschwimmen ineinander. Im Goldknospensalon Renées erklirren die Kristalleuchter in einem symbolistischen Gelb-Moll. Nicht nur Farben, auch Düfte werden Gesang. Die Ausdünstungen des Treibhauses zwitschern und kreischen wie wilde Vögel. Die romantische Vertauschung der Sensationen vollzieht sich in einem Rausch, der Menschen, Pflanzen, Erde, Wasser transzendiert. Dieser angebliche Naturalist war ein großer Wagnerianer. Um Maxime verächtlich zu machen, heißt es von ihm, daß er «Tannhäuser» bei der Premiere ausgepiffen habe.

Für Zola war der Naturalismus und der Impressionismus die Republik. Zur Freilichtmalerei gehörte die Sonne der Freiheit. Er stellt das Kaiserreich und seine Parvenüs im rieselnden Stuck ihrer Protzenpaläste an den Pranger ihres schlechten Geschmacks. Zola ließ sich nicht durch die Tolerierung Manets durch Eugenie beirren. Er verbat sich das Eindringen des Empires in den Impressionismus.

Im Malerischen hätte Zola ein Sinnbild seiner künstlerischen Grenzen gefunden. Er dürfte sein Laster des Zuviel, des Zuschwer,

des Zugroß gekannt haben; denn er bewunderte die Impressionisten, die nur ein wenig zartes Grün auf einen Akt unter Bäume vom Reflex der Bäume tropfen lassen. Zola verkannte seinen Jugendfreund Cézanne als Maler und hielt ihn für einen Mißratenen, für den Maler Frenhofer des «Unbekannten Meisterwerks» von Balzac. Cézanne fürchtete selbst, ein Frenhofer zu sein, der seine Bilder bis zur Unkenntlichkeit übermalte; denn er selbst wollte mit einem Minimum, mit einem Schimmer von Farben das Objekt in allen seinen Tiefen und Reflexen wiedergeben.

Dieser Frenhofer war symbolisch Zola selbst. Aber da er an sein Werk ganz andere Forderungen richtete als der große Maler-Experimentator, den Balzac verewigt hat, fühlte er sich vor der Gefahr der Unverständlichkeit gefeit. Gewiß wollte Zola eine künstlerische Welt schaffen; noch mehr suchte er aber den Sinn der Welt für ihre eigenen Fragen zu öffnen. Die Schwächen des Schriftstellers Zola — wenn man dieses Wort angesichts solcher Stärke gebrauchen kann — sind die Kehrseite seiner moralischen Energie. Was der Künstler der Gegenwart zu sagen nicht vermochte, ahnt unser Auge in der Zukunft. Zolas Werk ist ein gültiger Beweis, daß in der Kunst die Kunst nicht das letzte Wort behält.