

DIE FRANZÖSISCHE
NOVELLE

Herausgegeben von
Wolfram Krömer

August Bagel Verlag Düsseldorf

In einer berühmt gewordenen poetologischen Äußerung erklärt Flaubert: »L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'Art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues. Que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie.« Die radikale Forderung nach Rückzug des (fiktiven) Erzählers (»auteur«) aus der Erzählung nimmt sich neben der etwa von Stendhal, Balzac, Hugo, Dumas fils, Sue u. a. verbindlich gemachten Romanform wie der Artikel eines Anti-Programms aus. An die Stelle des persönlichen Erzählers setzt Flaubert (1821–1880) die charakteristische anonyme Erzählinstanz (3. Person Singular). Mit der Figur des Erzählers unterdrückt er eine der wohl wirksamsten Vermittlungsinitiativen des Erzählten gegenüber dem Publikum; der Text erzählt sich – scheinbar – selber. Der Gewinn an Unmittelbarkeit erhöht die Illusion von der Objektivität der erzählten Ereignisse. Dabei treffen sich Flauberts »szientistische« Methode des Materialerwerbs mit einer realistischen Kunstauffassung in der Feststellung dessen, wie es ist. Flaubert jedoch verbindet (nach Art des spinozistischen Phantismus) die Reduktion des Erzählers zu einem »dieu-caché« mit der Aufforderung zu nicht nachlassender Indifferenz gegenüber dem Erzählten (»impassibilité«). Sie äußert sich vor allem in der Zurücknahme der bis dahin traditionellen kommentierenden Interventionen des Erzählers (Entzug des immanenten »Diskurses«). Das »ne pas conclure«, ein Leitmotiv seiner Korrespondenz, entzieht dem Publikum ein gewohntes Mittel ethischer und psychologischer Sinnenleitung, war es doch gewohnt, sich in den Kommentareinlagen des Erzählers selbst das Anstößige noch als etwas der Moral Förderliches zurechtrücken zu lassen. Fast zwangsläufig mußte sich sein Werk durch diese Verweigerung in den Immoralismuskonflikt der Literatur des 19. Jahrhunderts verstricken¹.

Folgenreich erwies sich die Neutralisierung des Erzählers auch unter ästhetischem Aspekt. Indem Flaubert davon absieht, seine Geschichte mit einer entsprechenden »Moral« auszustatten, greift er die kanonische

Einschätzung von Literatur als »moralische Anstalt« und die soziale Rolle des Schriftstellers als ihres öffentlichen Anwaltes an. Der heteronome Begriff des Kunstschönen – schön ist im wesentlichen, was (moralisch) nützlich und gut ist – entwickelt sich über die realistische Gleichsetzung von »schön« und »wahr« zu der auch von Flaubert propagierten interesselosen Autonomie der Literatur, zur Kunst um ihrer selbst willen². Dieses Flaubertsche Ideal des »Art pur« schien jedoch entscheidend nur als Einzug der kommunikativen Merkmale des Erzählens erreichbar. Je entschlossener diese Literatur Tendenz zeigt, nur mehr über sich selbst zu reflektieren, desto mehr neigt sie zu esoterischer Einschränkung ihrer Mitteilbarkeit. Flauberts Eingriff in das zeitgenössische Statut des Erzählers zumindest läßt erkennen, daß sich weniger dessen Macht als literarischer Demiurg denn die Auffassung seiner Rolle gewandelt hat, die er innerhalb der literarischen Kommunikation wahrzunehmen habe. Wieweit die ihm von Flaubert auferlegte Beschränkung seiner Allwissenheit mit einem schwindenden Erkenntnisvermögen seines Autors in Verbindung stehen könnte, darauf vermag gerade die Analyse von »Un Cœur simple« in besonderer Weise Antwort zu geben. Die Richtung weist Flaubert selbst: »Il n'y a pas de Vrai! Il n'y a que des manières de voir.« Dieser erkenntnistheoretische Relativismus hebt seine Kunstauffassung nicht nur deutlich gegen eine »realistische« Doktrin ab, sondern prägt insbesondere die seit der »Madame Bovary« errungene Erzählsituation seiner Werke. Der anonyme Erzähler überträgt seine allwissende Perspektive dem engen Blickwinkel der Magd Félicité (»Fokalisation«³), ohne seine indirekte Anwesenheit zu verleugnen (er formuliert Félicités Wahrnehmungen zu Begriffen; er schaltet sich diskret mit Kommentaren ein; er setzt Vergleiche, Metaphern, Vokabeln, die den Horizont der Magd übersteigen) und errichtet damit das charakteristische perspektivische Doppelspiel zwischen dem überlegen Erzählenden und der unreflektiert Erlebenden, die damit als Sehende doch wieder selbst gesehen wird⁴.

»L'Histoire d'un cœur simple est tout bonnement le récit . . . d'une pauvre fille de campagne . . . Elle aime successivement un homme, les enfants de sa maîtresse, un neveu, un vieillard qu'elle soigne, puis son perroquet; quand le perroquet est mort, elle le fait empailler et, en mourant à son tour, elle confond le perroquet avec le Saint-Esprit.« Flauberts Resümee seiner Erzählung läßt die Frage deutlich werden, wodurch die triste Trivialität dieses Stoffes und der Fabel das literarische Interesse des Autors erregen konnten. Zwei große poetische Gestaltungsprinzipien wußte er hinter dem selbstbewußtlosen Leben

der Magd zu erkennen. Das erste ordnet dessen Stationen zu einer rigoros fallenden Linie der Existenz⁵.

Den Auftakt bildet der frühe Verlust des Elternhauses (7, 1–9). Er kündigt die erste Wende an, die betrogene Liebe zu Théodore (7, 13 f.). Da Félicité nur minimal zivilisatorisch geformt wird (Defizit an Enkulturation), versteht sich ihre elementare Erschütterung (10, 19 ff.) erst vor dem Hintergrund ihrer in erster Linie instinktgeleiteten Naturwüchsigkeit. Denn die Enttäuschung ihrer Liebe verstößt gegen ihr wohl vitalstes Lebensinteresse, ihren »besoin d'amour«⁶ und sein Engagement in dieses Mann-Frau-Bindungsbedürfnis. Diese ersten Trennungen vollziehen sich zugleich als räumliche Distanzierungen; die letzte bringt Félicité ins Haus von Mme Aubain, dem eigentlichen Beginn ihrer von nun an chronologisch ablaufenden »Geschichte« (3, 1 ff.), während die Vorgeschichte eigens als Rückblende kompositorisch abgesetzt wird (6, 19–11, 12). In der festen Ordnung des bürgerlichen Milieus und seines geregelten Lebensrhythmus nun erneuert sich, im Umgang mit Mme Aubains Kindern, ihr naturhafter »besoin d'amour« unter den Zeichen einer ebenso rückhaltlosen Mutteridentifikation (vgl. 31, 11; 34, 16 f.; 36, 19 ff.; u. ö.). Doch von Anfang an wird sie bereits nur als zunehmende Entbehrung entfaltet. Auf die Sorge um Virginies Konstitution (17, 17) folgt Pauls Abreise ins College; sie geht dem kaum verwundenen Auszug Virginies ins Pensionat voraus; danach wird eine soziale Barriere errichtet (31, 22 ff.); die Abfahrt ihres Neffen Victor, für Paul in die Stelle der Kindschaft nachgerückt (30, 23), führt zur erneuten Wende: Sein Tod in den Tropen bereitet Virginies Krankheit und Tod vor (43, 3 ff.; 44, 22 ff.). Dieser Einschnitt vereitelt radikal auch den zweiten Einsatz ihres kreatürlichen Bindungsbedürfnisses in Form einer Mutter-Kind-Beziehung und läßt damit die beiden für ihre instinktgeleitete Persönlichkeit fundamentalsten Dispositionen der Selbstverwirklichung unwiderruflich scheitern.

Ihr vitales Lebensinteresse ist gebrochen; Jahre vergehen, in denen es sich in rückwärts gewandter Weltabkehr soweit entkonkretisiert, daß es sich schließlich in einer Mensch-Tier-Beziehung (»Loulou«) noch einmal inkarnieren kann. Bezeichnenderweise steht dann der Papagei für Kind und Geliebten zugleich (»Loulou était presque un fils, un amoureux«, 57, 7; mit dem Höhepunkt in der armseligen, kaum angedeuteten »Liebesszene«, 56, 11 f.). Auch diese Inkarnation ist jedoch von Anfang an eingebunden in eine um sich greifende Tendenz der Distanzierung und Gefährdung Loulous, die in seinem Tod gipfelt (58, 3 ff.). Diese letzte Vergeblichkeit treibt Félicité zum einzigen

Mal »außer sich«: der tote Loulou vergegenwärtigt ihr alle gescheiterten Versuche der Selbstverwirklichung und läßt sie schlagartig als Zusammenhang einer mißlungenen Individuation schlechthin zu Bewußtsein kommen (60, 1 ff.).

Der Erzähler unterstreicht dieses Gesetz des fallenden Lebensanspruchs im kontinuierlichen Vergehen dessen, was ihre Welt bedeutet. Zunächst in der allmählichen Auflösung des Personals, das für das Haus Aubain und für Félicité die »Gesellschaft« bildet (47, 2 ff.); dann in der Labilität Pauls (47, 22); im Tod der Liébarde, von Vater Colmiche; im Selbstmord von Bourais, der den Tod von Mme Aubain mit auslöst. Im Bereich der Dingwelt äußert sich die fallende Tendenz dann als unaufhaltsamer Zerfall: angefangen vom Modergeruch in Mme Aubains »Salle« (4, 19), dem unbenutzten Salon (5, 3); im verkommenen Gut Touques (19, 21); dem einstürzenden Dach; der Plünderung des Hauses durch die Erben (65, 9); dem drohenden Verkauf; im verfallenden und durchlässigen Dach (67, 5); am wurmzerrissenen Papagei (69, 8). Überdies korrespondiert diese allgemeine Auflösung mit dem folgenreichen körperlichen Abbau Félicités selbst. Sie verliert das für ihre lebenspraktische Orientierung ausschlaggebende sensorielle und motorische Vermögen: sie wird taub (56, 1), neigt zur Aphasie (57, 6), ein lahmes Bein schränkt ihren Bewegungsraum ein (66, 19), sie erblindet (67, 1), wird lungenkrank (67, 5), verläßt das Bett nicht mehr, stirbt (75, 5 ff.).

Je mehr sich Félicités Versuche der eigengesetzlichen Selbstverwirklichung in Mißerfolge verwandeln und die Objekte ihrer Liebesbeziehung immer ferner rücken, desto nachhaltiger enthüllt sich eine unmittelbare Verbindung dieser fallenden Linie mit dem unaufhaltbaren Absterben aller aktuellen Bindungen an die Lebenswelt und der geradezu naturgesetzlich ablaufenden Erosion⁷ ihres Inventars, die nur noch in Becketts »Molloy« oder bei Ionesco eine ähnliche Entsprechung finden. Schroffer als andere Werke Flauberts enthüllt daher »Un Cœur simple« einen Grundkonflikt seiner Erzählwelt, die irreparable Asymmetrie von Lebensplan des »Helden« und destruktiver Lebenspraxis der Umwelt⁸. Jeder Ansatz (»actio«) zur Selbstverwirklichung (als »Bindungen« an Théodore, Virginie, Victor, Loulou) verkehrt sich in der Unzugänglichkeit der Welt (»reactio«) zu einer Kette negativer Kontakterfahrungen (»Distanzierungen«⁹). Nach jedem Durchgang von Bindung und Distanzierung erscheint die Kluft zwischen Individuum und Umgebung unüberwindbarer: Madame Bovary flüchtet am Ende in den Tod; Frédéric Moreau resigniert in der Provinz; Félicité stirbt in totaler Isolation.

Doch bevor sich die Lebenslinie Félicités noch eigentlich als unabänderliche Dekadenz zu erkennen gibt, inszeniert der Erzähler die Voraussetzungen für eine gegenläufige Bewegung. Im Katechismusunterricht Virginies, zu Beginn des zentralen dritten Kapitels (25, 4 ff.), ereignet sich vor allem mit der Geschichte des Neuen Testaments der einzige Bildungseingriff in ihre Naturwüchsigkeit. Nicht nur war Félicité soziologisch den Armen der Evangelien gleich, auch die Sprache ihrer Gleichnisse evozierte die Vertrautheit ihres Milieus (26, 8 ff.). Sie mochte daher den Eindruck gewinnen, daß durch die Erlösungstat Christi (26, 3) selbst ihrem unbedeutenden Geschick Anteil an der (Heils-)Geschichte verheißen und ihr in der Gemeinschaft der Kirche Gesellschaftsfähigkeit in Aussicht gestellt war. Die Wirkung dieser religiösen Unterrichtung wird allerdings erst aus ihrem Verhalten erschließbar. Es zeigt sich, daß die Leidensgeschichte sie geradezu mit einem alternativen Modell des Sozialverhaltens und der Selbstverwirklichung bekannt macht, in dem der kreatürlich-selbstbezogene ›Eros‹ als christlich-selbstlose ›caritas‹ neu verstehbar wird. Darüberhinaus aber eröffnete ihr das Lebensverständnis des Neuen Testaments im besonderen die Aussicht, die Entbehrungen, Ungerechtigkeiten, Erniedrigungen des Lebens *sub specie aeternitatis* in Selbsterhöhung umzudeuten¹⁰.

In der Tat gewinnt in dem Maße, wie ihr instinkthafte Liebesbedürfnis von ihr Entsagung erzwingt, dieses Angebot immer mehr praktische Bedeutung. Die Komposition des dritten Kapitels gibt darüber Aufschluß. Der Exposition der christlichen Lebenslehre zu Anfang (25, 17 ff.) entspricht, nach den erschütternden Leiderfahrungen ihres Mutterverzichts, am Ende das Unerhörte: die Umarmung mit Mme Aubain (49, 5 ff.). Das Übermaß an Leid überwindet soziale Schranken und verleiht der christlichen Lehre in dieser für einmal durchbrochenen Kette der Distanzierungen die alles entscheidende Beweiskraft greifbarer Richtigkeit. Die erlittenen Entbehrungen, so sehr sie Félicités Existenz zu einer fallenden Linie anordnen, lassen sich fortan zu einer steigenden Linie erlösender Selbstlosigkeit umwerten. Wie um jeden Zweifel auszuräumen, kommentiert der Erzähler ihre Wandlung selbst: »La bonté de son cœur se développa« (49, 16). Ihre unmittelbar folgenden Handlungen haben Beweischarakter: Sie gibt Soldaten zu trinken, versorgt Cholerakranke, tritt für geflüchtete Polen ein, pflegt den krebserkrankten Père Colmiche, kann in ihrer Hingabe nicht verstehen, daß Mme Aubain vor ihr stirbt (65, 4 ff.), überwindet sich auf dem Totenbett, Fabu, im Verdacht, Loulou vergiftet zu haben, zu verzeihen. Die schmerzlich er-

fahrene Einsicht in das unaufhaltsame Scheitern in der Lebenswelt kann nun als notwendige Durchgangsstufe zu einer neuen, metaphysischen Identität akzeptiert werden. In dieser Verschränkung von Selbstverleugnung und Selbsterhöhung enthüllt sich zuletzt auch der ingeniose »fil du collier« des Aufbaus. Da spirituelles ›Steigen‹ unmittelbar vom Fortschritt des existentiellen ›Fallens‹ abhängt, läßt sich sein zugrundeliegendes Kompositionsprinzip auf die Formel einer dialektischen Antinomie bringen. Die Entwürfe zu »Un Cœur simple«, die Korrespondenz dieser Zeit und diskrete Andeutungen im Text selbst machen es zur Gewißheit, daß Flaubert dieses Gesetz aus Joh. III, 30 abstrahiert hat: »Pour qu'il grandisse, il faut que je diminue.«¹¹

Auf dieser Grundlage baut die zweite, maßgebliche poetische Gesetzmäßigkeit dieser Erzählung auf. Die verstellte Verwirklichung der primären Antriebe weist Félicité nachdrücklich auf den Weg der Introversion. Nicht zufällig wurde sie von der Kirche darauf verwiesen. Diese Abkehr in die Innerlichkeit erscheint unaufhaltsam vor allem auch durch ihren körperlichen Verfall, der auf seine Weise nach und nach alle kommunikativen Verbindungen mit der Umwelt einzieht und umgekehrt den Wert dessen erheblich vermehrt, was aus ihrem Scheitern an erinnerungsfähiger Ablagerung in die Innenbereichskonstitution übergeht. Dieser Weg nach innen ist, worauf der Erzähler selbst insistiert, nicht zuletzt in der Natur Félicités angelegt. Sie ist »toujours silencieuse« (6, 15); die therapeutische Funktion des Sich-Lossprechens bleibt ihr versagt. Der Mangel an intellektueller Formung (vgl. die Szene mit Bourais 37, 19 ff.; die Kommentare des Erzählers, »tant son intelligence était bornée«, 37, 23; 56, 16 f.) verleiht den sinnlichen Wahrnehmungsdaten entsprechend vorrangige Bedeutung. Das ihr Leben verändernde Evangelium nimmt sie akustisch auf (27, 6 f.); vor allem aber ist sie Augenmensch (dadurch ist das Übergewicht des Deskriptiven in der Erzählung motiviert¹²). Ihre stärkste Bindung an die Welt besteht durchgehend im visuellen Bereich, anfänglich nach außen, mit zunehmender Erblindung nach innen. Da sie das sehend Aufgenommene kaum rational bearbeitet, vollziehen sich ihre ›Denkvorgänge‹ wesentlich bildhaft-konkret; sie ist Eidetikerin.

Mit Bezug darauf hat der Erzähler auf subtile Weise neben die akustische Aufnahme des Neuen Testaments eine bedeutsamere optische Exposition der neuen ›Weltanschauung‹ gegeben. Als Félicité die Kirche betritt, fallen ihr zwei Kirchenfenster ins Auge; auf dem einen, »Le Saint-Esprit dominait la Vierge, un autre la montrait à genoux devant l'Enfant-Jésus« (25, 7 ff.). In der Beziehung Hl. Geist-Jung-

frau ist eine Abbildung ihrer eigenen Mann-Frau-Beziehung angelegt; die Jungfrau, Magd des Herrn, verzichtet, indem sie sich der übersinnlichen Mutterschaft unterwirft (»dominait«), auf eine irdische Erfüllung ihrer Liebe. Das zweite Bild repräsentiert die Mutter-Kind-Beziehung. Es gibt Félicité die Möglichkeit, darin die Leiderfahrungen ihrer Mutterverzichte wiederzuerkennen. Wie in ihrem Leben hatte auch »l'Enfant« früh das Haus verlassen, war vorzeitig in der Welt gescheitert (vgl. Victor, Virginie, Paul, Loulou) und hatte die Hingabe der Mutter (vgl. »à genoux devant«) vital verletzt. In ihren jahrzehntelangen täglichen (!) Kirchenbesuchen verdichten sich diese Darstellungen allmählich zu Emblemen ihrer Lebenserfahrung.

Je mehr sich jedoch Félicités aktive Teilhabe an ihrer Umwelt bis auf ihr Zimmer einengt, desto offensichtlicher treten die ihr verbliebenen Habseligkeiten aus ihrem Sachbezug heraus und vertreten allein noch die Erlebnissituation, der sie entstammen. Nach dem erschütternden Rückblick auf ihr bisheriges Leben (60, 1 ff.) gibt die unmittelbar folgende Beschreibung ihres Zimmers¹³ Aufschluß über die erinnernde Umarbeitung der Vergangenheit. Dieses Zimmer war bei der Vorstellung des Hauses sorgfältig ausgespart worden. Wie jedoch im Laufe von fünfzig Jahren die Verzichtserfahrungen Félicités zum Inhalt ihres Lebens anwuchsen, so füllte sich im gleichen Maße ihr anfänglich von persönlichen Dingen nahezu leerer Raum mit Erinnerungsobjekten ihrer Entsagung an. Der Blick durchs Zimmer gleicht einem Panorama der Erinnerung. Alle elementaren Erlebnisse kehren, als Souvenirs materialisiert, wieder: die »géographie en estampes« (Paul), »la boîte en coquillages« (Victor), der »petit chapeau de peluche«, der sie mit Virginie und der Umarmung mit Mme Aubain verbindet. Ohne psychologische Analyse leistet die Beschreibung des Zimmers damit eine objektale Sichtbarmachung ihres gesamten Leidensweges. Die Dinge verwandeln sich in Reliquien (vgl. »autel«, 61, 16); die täglich (»chaque matin«, 62, 8) und später öfter wiederholte Versenkung Félicités darin ordnet diese Objekte zu einem imaginären Museum ihrer Passion. Solche über Jahre (vgl. »bien des années se passèrent«, 67, 2) hin unablässige Einübung in die Welt der Erinnerung, Nachvollzug ihres Opfers der Selbstverleugnung, läßt Félicité schließlich in dieser unfreiwilligen Selbstobjektivierung im Leid den ersten Schritt zu einer nun mehr vergeistigten Ich-Identität tun (vgl. 62, 10 ff.).

Diese bereitet jedoch lediglich die Bedingungen zur eigentlichen Spiritualisierung des Eros-Verzichts unter den heilsgeschichtlichen Leitbildern von Jungfrau und Hl. Geist vor. Die Jungfrau durchzieht als Leitmotiv ihr Leben. Vorausdeutend im Rosenkranz (5, 21), als

Echo im Namen »Virginie«, zentral im Kirchenfenster, dann wieder im »troupeau des vierges« (27, 20 f.), konkreter bei Virginies Eintritt in die Klosterschule, verdinglicht im Rosenkranz und mehreren Madonnenstatuen in ihrem Zimmer (61, 13 ff.), greift es schließlich in die Wirklichkeit über, als Félicité selbst den »Demoiselles de la Vierge« (63, 14 f.) beitreten will. – Ungleich schwerer fällt ihr die Veranschaulichung des Hl. Geistes (26, 15) in seiner verwirrenden Erscheinungsvielfalt als Taube, Feuer, als Atem. Sobald jedoch Loulou in ihr Leben tritt, vermag er nicht nur zum Träger ihrer elementaren Lebensansprüche und zum überragenden Leidsymbol ihres Zimmers zu werden (62, 6 ff.), sondern sie läßt den Papagei in der Vertrautheit täglicher Anschauung mit der Taube auf dem Kirchenfenster, Symbol des »Saint-Esprit«, eine bildhafte Assoziation eingehen (63, 4 f.); auf einer Darstellung der Taufe Christi ist ihre Identität bereits vollzogen: »c'était vraiment le portrait de Loulou« (63, 1). Damit repräsentiert der Papagei nicht allein die fallende Linie in Félicités Existenz, sondern auch die steigende Linie der Spiritualisierung im Leitbild des »Saint-Esprit dominant la Vierge«. Er ist schlechthin der Inbegriff dessen, was ihr Leben ausmacht.

Im letzten Kapitel kommen die fallende und die steigende Linie zum Extrem. Félicité ist taub, blind, bewegungsunfähig, lungenkrank; die Welt hat sich radikal ihrer Wahrnehmung entzogen. Geblieben sind allein die Bilder, unter denen sie ihre Entsagungen introvertiert hat. Im Fieber ihrer Agonie hebt sich zuletzt die Grenze zwischen Realität und Imagination vollends auf und fördert eine totale Annullierung der Wirklichkeit. An diesem absoluten Tiefpunkt ihrer Existenz jedoch tritt eine bemerkenswerte Veränderung der Perspektive in Kraft. Zunächst erzähltechnisch: Das Wahrnehmungszentrum der Außenwelt geht auf »mère Simon« über (69, 14 ff.); Félicité sieht die Fronleichnamsprozession nur noch in erinnerter Anschauung (70, 2 ff.). Um Teil des Altarschmuckes zu werden, verläßt Loulou, »sa seule richesse« (68, 7), ihr Zimmer. Mit ihm aber gibt sie den symbolischen Mittelpunkt ihrer irdischen und geistigen Welt preis, freilich nur, um in dieser Geste ihr ganzes Schicksal der umfassenden Ordnung des Fronleichnamsgedankens zu unterstellen. Mit diesem Akt der Dezentralisierung deutet sich zum erstenmal eine sichtbare Wende der fallenden und distanzierenden Linie ihres Lebens an. Dies ist beispielhaft abzulesen an der Entwicklung der Leitmotivkette um den Kontext des »Fête-Dieu«. Wie beim allmählich sich füllenden Zimmer beschreibt die zunehmende Bewußtwerdung dieses Festes eine der wenigen – auch räumlichen – Bewegungen der Annäherung. Ursprünglich

ein Fest unter anderen (27, 11) gewinnt es an Zusammenhang nach der ersten Kommunion von Virginie, vergrößert Aufmerksamkeit und Nähe, bis endlich einer der Prozessionsaltäre im Hof von Mme Aubains Anwesen, direkt unterhalb Félicités Zimmer (67, 22), errichtet wird. Was sie vom Gedächtnis dieses Tages, der Selbsthingabe im Zeichen von Brot und Wein (Transsubstantiation¹⁴) begriffen haben mochte, reichte aus, um mit der Geste, Loulou in den Altar zu integrieren, ihre Bereitschaft zu bezeugen, sich selbst dieser Transsubstantiation nach dem Vorbild Christi zu unterwerfen, die erlittene Erniedrigung in Erhöhung, Leid in Erlösung verwandelt.

Félicité wird dadurch zur höchsten Spiritualisierung bereit. Die drei sinnlichen Gestalten des Hl. Geistes werden dabei zu erregenden Momenten. Der Papagei zunächst, eins geworden mit der Taube, wird rein visuell, ein blauer Fleck im Altar, Signal des Unendlichen bei Flaubert. Die zweite Erscheinungsform, das ›Feuer‹, entwickelt sich vom leuchtenden Sonnenlicht an diesem Tage (69, 15 f.) über »ostensoir« zum »grand soleil d'or« (72, 20) dieser Monstranz (weit voraus angekündigt im »Agneau d'Or«, 20, 21; der Goldkugel im Munde Loulous, 61, 1, und seinem leuchtenden Glasauge, 66, 8 ff.) und geht über in jenes Leuchten (72, 21), unter dem sich Félicité zuerst die feurige Gestalt verdeutlicht hatte (26, 18 f.). Das letzte Motiv ist in der Auffassung des Geistes als Atem oder Hauch angelegt (72, 22 ff.). In höchster symbolischer Verdichtung steigt aus dem Hof der Weihrauch der Zeremonie, »vapeur d'azur«, – den »souffle« des Hl. Geistes und das Blau des Papageis, ihr Leben, vereinend – zu ihr ins Zimmer. Und während sie über den letzten ihr verbliebenen Sinn, den Geruch, traditionell das privilegierte auslösende Moment¹⁵, sich zur sinnlich-übersinnlichen Vereinigung und Schau Gottes (als Papagei!) in der ›unio mystica‹ aufschwingt, haucht sie mit demselben Atemzug ihr irdisches Leben aus. Dieser Augenblick der höchsten Erhebung steigert sich zur unvergleichlichen Apotheose mystischen Erlebens, indem er nicht nur mit dem Tod Félicités, dem Ende der Weltverleugnung und Ziel der Introversion, sondern ebenso mit der gesammelten Anbetung vor dem Opfergedanken des Fronleichnamfestes zusammenfällt. Wenn sich daher in der mystischen Verzückung des Endes die heilsgeschichtliche Perspektive erfüllt, daß irdische Entsagung sich in metaphysische Erfüllung verkehren läßt, dann behauptet sich im Triumph mystizistischer gegenüber zweckrationaler Wahrnehmungsweise ein grundlegend neues, ein anagogisches Erkenntnismodell; Sehen wird Vision. Die Eschatologisierung des unabänderlich Scheinenden ermöglicht schließlich die – allerdings nur subjektive – Sinnfügung einer – objek-

tiv – sinnarmen Existenz. In diesem elementaren Symbolbildungsprozess Félicités fand Flaubert zugleich das zweite, mit hohem Bewußtsein gestaltete poetische Prinzip der Komposition; nicht zuletzt dieses trug ihm das Prädikat der Perfektion ein.

Dennoch, gerade im Höhepunkt der ›unio mystica‹ selbst, stört, für Félicité nicht erkennbar, der hinter ihr stets anwesende Erzähler die Harmonie ihrer Vision, indem er, entgegen jeder mystischen Tradition, die Schau Gottes als »perroquet gigantesque« (73, 10) irritierend disproportioniert¹⁶. Was sich in der – subjektiven – Sicht Félicités als Wahrheit beweist, sieht sich in der übergeordneten – reflektierten – Sicht des Erzählers in Frage gestellt. Dieser Vorbehalt ist massiv schon in der grundlegenden Einfalt Félicités vorgezeichnet, die der Erzähler nachdrücklich selbst betont (vgl. oben und 44, 5). Metaphysische Erlösung scheint ihm nur mehr der Naivität des einfachen Verstandes möglich¹⁷, während ihn seine aufgeklärte Reflexionshaltung zu skeptischer Distanz nötigt. Unter diesem Aspekt kann deshalb das perspektivische Doppelspiel zwischen Erzählendem und der Erlebenden insgesamt als eine Abbildung des Zwiespaltes von naiver und sentimentalischer Welterfassung verdeutlicht werden. Dabei mag auch eine Sozial- und Zeitkritik des Autors im Spiel sein. Die verhinderte Individuation Félicités scheitert an der Ohnmacht, ihr Lebensprinzip gegen ihre Umwelt durchzusetzen. Ihre soziale Position räumt ihr nicht einmal den Versuch ein, sich wie Madame Bovary oder Frédéric Moreau gegen diese defensive Ordnung aufzulehnen. Sie resigniert nach außen (6, 17 f. und 40, 15) und wendet ihre Ansprüche ins Transzendente ab, so daß sie zum Beispiel dafür werden konnte, warum vor allem die sozial Schwachen Zuflucht zur Metaphysik nehmen.

Der wohl entscheidende Grund für die Vorbehalte des Autors sollten jedoch weit grundsätzlicher im Ausfall kollektiv verbindlicher ›Weltbilder‹, der »base théologique« gesehen werden. Hier vor allem ist Flauberts erkenntnistheoretischer Relativismus begründet. Traditionelle moralische Ordnungen (Christentum) wie moderne Ideen der Aufklärung und Revolution haben ihre integrierende Funktion eingebüßt bzw. wurden früh korrumpiert. Was in der rationalistischen und idealistischen Erkenntnistheorie noch unbestrittene Anerkennung besaß, das Vertrauen in eine ›ultima ratio‹, in die Gewähr einer »transzendentalen Synthesis der Apperzeption« (Kant), scheint nach Flaubert endgültig der Macht der »bêtise humaine«, dem bürgerlichen Utilitarismus und seinem sprachlichen Pendant, dem Gemeinplatz¹⁸, anheimgefallen zu sein. Sie provozieren die idealistische Ernüchterung seiner literarischen Generation und ihr Lebensgefühl des Ennui¹⁹; sie

vor allem verursachen die Selbstbescheidung des allwissenden Erzählers, die Reduktion des analytischen Erzählens zu deskriptiver Bestandsaufnahme. Diese Desillusionierung aber konnte sich in Pessimismus verwandeln, da Flaubert und andere seiner Generation sich außerstande sahen, der rückhaltlosen Bloßstellung einer defekten Wirklichkeit noch eine allgemein akzeptable Gegenordnung anzubieten. Diese Gründe zwangen ihm trotz aller Wissenschaftsgläubigkeit jenen subjektivistischen Standpunkt auf, der den Schriftsteller zwar noch für sich selber, nicht mehr aber im Namen seiner Gesellschaft Stellung zu nehmen erlaubte. Dementsprechend hat Flaubert seine Erzählsituationen seit »Madame Bovary« gespalten; er relativiert die dominierende Perspektive des (verborgenen) Erzählers durch die stark subjektiv eingeschränkte Sicht des Protagonisten. »Objektivität« scheint ihm allenfalls noch im Paradox unpersönlicher Subjektivität erreichbar. Auf ihren Einfluß gehen letztlich auch die Änderungen der Textur zurück²⁰. Indem Flaubert insgesamt den bis dahin vorherrschenden Kausalnexus zurückdrängte, wurde er zum Avantgardisten einer impressionistischen Erzähltechnik²¹ und zum Wegbereiter des »modernen« Romans²².

Der grundlegende Skeptizismus Flauberts hätte allerdings fatale Konsequenzen, hielte er nicht wenigstens die Ahnung einer »idée« aufrecht, »d'où doit dépendre tout le reste«. Dieses letzte Ideal einer entidealisierten Generation ist die Kunst, l'Art pur. Da sie ihren Zweck allein in sich selbst trage, kann sie in den Rang eines abstrakten Prinzips treten. Damit vermag sie in einer Zeit, die ausersehen scheint, »à voir périr toutes les religions«, in die hinterlassenen metaphysischen Leerstellen einzurücken und zum Versuch zu ermutigen, im Ideal des ästhetisch Schönen noch einmal einen erkenntnisleitenden Mythos, eine »Religion« zu stiften, deren Gottheit das »livre sur rien« wäre. Für Flaubert wurde diese Kunstreligiosität nicht allein in poetologischer, sondern zugleich auch in existentieller Hinsicht zum beherrschenden Prinzip: »Pour un artiste, il n'y en (i. e. les principes) a qu'un: tout sacrifier à l'Art.« Die tägliche, meist mehr als vierzehnstündige Arbeit verlieh dieser Unbedingtheit der ästhetischen Hingabe fanatische Züge. Man muß sich allerdings fragen, ob Kunstschaffen unter diesen Bedingungen dem Autor nicht unbewußt zum Refugium vor einer unassimilierbaren Wirklichkeit geriet und weiter, ob in dieser nun zwar nicht mehr öffentlich-moralischen, dafür aber massiv narzißtischen Funktion der Literatur nicht von Anfang an der gravierendste Selbstwiderspruch dieses Kunstideals enthalten war.

Erst vor dem Hintergrund dieses Kunstabsolutismus erschließt sich

das ursprünglichste Interesse von »Un Cœur simple«. Zwar hat sich ohne Zweifel Flauberts biographische Situation²³, in der wissenschaftlichen Literatur meist zur Erklärung dieser Erzählung herangezogen²⁴, auf die spürbare emotionale Anteilnahme des Erzählers ausgewirkt: »Je veux apitoyer, faire pleurer les âmes sensibles, en étant une moi-même.« Für einen Mann jedoch, dem die Kunst alles bedeutet, mußte die elementarste Erschütterung dieser Lebensphase in der Erkenntnis liegen: »Quant à la littérature je ne crois plus en moi; je me trouve vide, ce qui est une découverte peu consolante. Bouvard et Pécuchet étaient trop difficiles, j'y renonce.« Im Angesicht dieses Scheiterns, Eingeständnis seiner künstlerischen »impuissance« und damit der radikalen Infragestellung seines Lebensprinzips, zwingt er sich in den »Trois Contes« zu einem verzweifelten Schreibversuch, »pour voir si je peux faire encore une phrase, ce dont je doute«. Wie in seinen literarischen Anfängen greift er dazu auf die experimentelle Form der kurzen Erzählung zurück. Mehr als die beiden anderen »Contes« dient ihm jedoch »Un Cœur simple« als »tremplin«, um sich in der chiffrierten Form einer Erzählung über seine problematisch gewordenen Kunstprinzipien umfassend Rechenschaft zu geben. Kaum je hat Flaubert so zusammenhängend und selbstkritisch zugleich über die Bedingungen seiner Kunst sowie ihre Poetik des »Art pur« reflektiert: »Un Cœur simple« ist eine Parabel der Flaubertschen Ästhetik.

Bis ins Detail könnte man alle Elemente »übersetzen«; nur die auffälligsten seien hier angedeutet. Zuerst zu den lebenspraktischen Bedingungen dieser Kunstkonzeption. Wie Félicités Apotheose nur um den Preis totaler Selbstverleugnung möglich war, so das ästhetisch Schöne Flauberts: »tout sacrifier à l'Art. La vie doit être considérée par lui-même (i. e. l'artiste) comme un moyen, rien de plus.« Allein in der totalen selbstverleugnenden Hingabe an die Kunst als »Passion« wird für Flaubert noch einmal ein Vorschein des Transzendentalen erkennbar. Die dialektische Antinomie in Félicités Welt hat eine Entsprechung in Flauberts Lebenswelt, wo säkularisierte Spiritualisierung durch die Kunst mit asketischer Abkehr von Bindungen an eine ohnehin ungastliche Wirklichkeit konkurriert. »Pour qu'il (i. e. l'Art) grandisse, il faut que je (i. e. le moi) diminue« könnte sein quasi-religiöses Gesetz ästhetischen Verhaltens lauten.

Wie sich Félicité auf dieser Grundlage aber das Vermögen mystischer Erkenntnis erwirbt und mit ihr die faktische Unabänderlichkeit ihres Scheiterns metaphysisch behebt, so betreibt auch Flauberts poetische Imagination eine Umwandlung des mit seiner Wirklichkeit gesättigten Materials. »Le Fait se distille dans la Forme et monte en haut, comme

un pur encens(!) de l'Esprit(!) vers l'Eternel... l'Idéal.« Bis ins einzelne Motiv gehen die Übereinstimmungen von Erzählung und Ästhetik. In diesem ästhetischen Umschaffen der Wirklichkeit ist Erlösung durch die Kunst verheißen, vermag sie doch das Leiden an der Unvollkommenheit in die Harmonie poetischer Ordnung zu überführen, ohne die disparaten Verhältnisse zu verändern: »La poésie n'est qu'une manière de percevoir les objets extérieurs, un organe spécial que tamise la matière et qui, sans la changer, la transfigure.« Wie für Félicité ist das auch dem Dichter nur möglich, indem er sich selbst, seine Sichtweise verändert²⁵. Félicités anagogischem ›Übersehen‹ der bestehenden Verhältnisse entspricht ein grundlegend ästhetisches Erkenntnismodell Flauberts; beide sehen im Zeichen des ›Geistes‹ (als »Saint-Esprit« bzw. als »Esprit«), dem Widerpart der destruktiven »bêtise humaine«, von der Wirklichkeit ab; beide schaffen eine Welt der Imagination²⁶ in der Hoffnung auf eine Evasion in die Vollkommenheit erhoffter, ja beschworener Transzendenz. Im Gegensatz zu Félicité jedoch war sich Flaubert sicherlich schon vor den »Trois Contes« der Fragwürdigkeit dieses Weges bewußt geworden, ist er doch nur für wenige, im Grunde für das dichtende Subjekt allein und nur um den Preis der Unvereinbarkeit von Kunst und Leben zu begehen.

⁸ In »Les Ames du Purgatoire« (ebd. II 36): »Tantôt il le (sc. le signe) comparait à une violette, tantôt à une anémone, tantôt à la fleur de l'alfalfa.«

⁹ Lanson: »Grossier défaut, mais défaut voulu.«

¹⁰ Naiv ist es, wenn Trahard (s. L., S. 24 f.) sich darauf beruft, daß Korsen ihm bestätigt hätten, die Handlung von Matteo Falcone und Colomba sei »unwahrscheinlich«. Trahard zieht daraus den Schluß: »Il se pourrait, en effet, que la vérité, en art, ne soit pas toujours celle de la vie, et que, à faire trop vrai, on risque le faux.«

¹¹ Das Werk von Godenne ist geradezu eine Apologie der Novelle.

¹² Parthurier, s. T., II, 128.

¹³ Vgl. jetzt dazu J. RIESZ, Beat Ludwig von Muralt's »Lettres sur les Anglais et sur les voyages« und ihre Rezeption. Eine literarische »Quelle« der französischen Frühaufklärung, Habil. Schrift Mainz 1975 (im Druck).

¹⁴ Parthurier, s. T., II, 343.

W. Th. E.

GUSTAVE FLAUBERT

S. 150

T: »Un Cœur simple« nach: G. Flaubert, *Trois Contes*, éd. E. Maynial, Paris 1969 (Class. Garnier), S. 3–73; arab. Ziffern hinter Zitaten beziehen sich auf die Seiten und Zeilen dieser Ausg. – Billige Ausg.: *Un Cœur simple*, éd. G. Hofmann, 4. Aufl. Frankfurt/M. 1969. – Dt. Übers.: *Trois Contes/Drei Erzählungen*, Frankfurt/M. 1961 (Exempla Classica).

L: M. PROUST, A propos du »style« de Flaubert, in: ders., *Chroniques*, Paris 1927 u. ö., S. 193–211; H. FRIEDRICH, *Drei Klassiker des französischen Romans*, Frankfurt/M. 1939 u. ö.; J. P. RICHARD, *La création de la forme chez Flaubert*, in: ders., *Littérature et Sensation*, Paris 1954, S. 117–219; H. R. JAUSS, *Die beiden Fassungen von Flauberts »Education sentimentale«*, in: *Heidelb. Jahrbücher* 2, 1958, S. 96–116; CH. BAUDELAIRE, *Madame Bovary*, in: ders., *Curiosités esthétiques*, Paris 1962, S. 641–651; J. ROUSSET, »Madame Bovary« ou le livre sur rien, in: ders., *Forme et Signification*, Paris 1962, S. 109–133; M. KESTING, *Politik und Ästhetik – das Beispiel Flaubert*, in: dies., *Vermessung des Labyrinths*, Frankfurt/M. 1965, S. 9–30; V. BROMBERT, *The Novels of Flaubert*, Princeton 1966; G. GENETTE, *Silences de Flaubert*, in: ders., *Figures (I)*, Paris 1966, S. 223–243; E. KÖHLER, *Flaubert und seine »Education sentimentale«*, in: ders., *Esprit und arkadische Freiheit*, Frankfurt/M. 1966, S. 198–223; J.-P. SARTRE, *Flaubert: Du poète à l'artiste*, in: *Temps Modernes* 22, 1966–67, S. 197–253 u. S. 598–674; E. AUERBACH, *Mimesis*, 4. Aufl. Bern–München 1967, S. 451–459; H. COCKERHAM, *Sur la structure d' »Un Cœur simple«*, in: *Travaux de Linguistique et de Littérature* 8/2, 1970, S. 53–61; R. DEBRAY-GENETTE,

Les Figures du récit dans »Un Cœur simple«, in: *Poétique* 1, 1970, S. 348–364; M. SACHS, *Flauberts »Trois Contes«: The Reconquest of Art*, in: *Esprit Créateur* 10, 1970, S. 62–74; R. DEBRAY-GENETTE, *Du mode narratif dans les »Trois Contes«*, in: *Littérature* 2, 1971, S. 39–62; W. KRÖMER, *Die französische Novelle im 19. Jahrh.*, Frankfurt/M. 1972.

Seite	Seite
N: 150, 2 G. Flaubert, <i>Correspondance</i> , Paris (Conard) 1926 ff. (III, 61 bedeutet: Bd. III, S. 61)	160, 13 v. u. ebd., VII, 294
151, 19 ebd., VIII, 370	160, 10 v. u. ebd., VIII, 136
151, 9 v. u. ebd., VII, 307	161, 5 ebd., VII, 307
155, 5 ebd., VII, 279	161, 8 ebd., VII, 267
159, 12 v. u. ebd., III, 16	161, 11 ebd., VII, 268
160, 20 v. u. ebd., VII, 282	161, 13 ebd., VII, 267
160, 16 v. u. ebd., VII, 280	161, 17 ebd., VII, 359
	161, 15 v. u. ebd., VIII, 136
	161, 1 v. u. ebd., III, 407
	162, 6 ebd., III, 149

A: ¹ Vgl. bes. K. HEITMANN, *Der Immoralismus-Prozeß gegen die franz. Literatur im 19. Jahrh.*, Bad Homburg v. d. H. 1970.

² Vgl. H. BONNET, *L'Art pour l'Art*, in: ders., *De Malherbe à Sartre*, Paris 1964, S. 58–84.

³ Zum Begriff vgl. G. GENETTE, *Figures II*, Paris 1969, S. 185 ff. Zur Anwendung hier vgl. Debray-Genette, s. L.

⁴ Vgl. A. THIBAUDET, *Gustave Flaubert*, Paris 1935, S. 100. – Vgl. Auerbach, s. L., S. 451 ff.

⁵ Richard fürs gesamte Werk Flauberts, s. L., S. 157.

⁶ Vgl. Flauberts Manuskripte zu »Trois Contes«, *Bibl. Nat. Nouv. Acqu. No 23 663, fol. 238*. – Vgl. ebenfalls C. A. BURNS, *The Manuscripts of Flauberts »Trois Contes«*, in: *French Studies* 8, 1954, S. 297–325.

⁷ Vgl. Brombert, s. L., S. 288.

⁸ Vgl. Friedrichs, s. L., S. 126.

⁹ Vgl. dazu J. ROUSSET, *Positions, distances, perspectives dans »Salammbô«*, in: *Poétique* 6, 1971, S. 145–154.

¹⁰ Zum christlichen Aspekt vgl. F. SHEPLER, *La Mort et la Rédemption dans les »Trois Contes«*, in: *Neophilologus* 56, 1972, S. 407–416.

¹¹ Vgl. Flauberts Manuskript fol. 247 und den Auszug bei Burns, S. 303. – Nur im Joh. Evangelium treten Lamm und Taube vereint auf, vgl. 26, 12 ff. und 62, 22 ff. Das Zitat kehrt wörtlich in »Hérodiade« (145, 14 f.) wieder, dessen Plan entstand, als Flaubert das verwandte Kompositionsgesetz für »Un Cœur simple« gefunden hatte.

¹² Zum Verhältnis von Narrativem und Deskriptivem vgl. Genette, s. L.

¹³ Vgl. dazu A. W. RAITT, *Flaubert: Extract from »Un Cœur simple«*, in: *The Art of Criticism*, éd. P. Nurse, Edinburgh 1969, S. 205–215.

¹⁴ Vgl. die Art. »Eucharistie« (Bd. 3) und »Fronleichnam« (Bd. 4) im: *Lexi-*

kon für Theologie und Kirche, éd. M. Buchberger, 2. Aufl. Freiburg/Br. 1930 ff.

- ¹⁵ Vgl. L. SCHRADER, Sinne und Sinnesverknüpfungen, Heidelberg 1969, bes. S. 192.
- ¹⁶ Zu mystischen Vorgängen allgemein vgl. H. SILBERER, Probleme der Mystik und ihrer Symbolik, Nachdruck Darmstadt 1969.
- ¹⁷ R. JASINSKI, Le Sens des »Trois Contes«, in: Essays in Honor of L. F. Solano, Chapell Hill 1970, S. 117–128, sieht darin eine sarkastische Absicht (S. 120).
- ¹⁸ Vgl. Flauberts »Dictionnaire des Idées reçues«, éd. L. Caminiti, Neapel-Paris 1966.
- ¹⁹ Vgl. G. SAGNES, L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue, Paris 1969, bes. Chap. III.
- ²⁰ Vgl. die Analyse von Proust, s. L. – Zur Diskussion vgl. G. ZELTNER, Zum Stil Flauberts, in: Trivium 1, 1943, S. 44–59.
- ²¹ Zu linguistisch inspirierten Analysen vgl. Debray-Genette, Les Figures, s. L., und S. JOHANSEN, Ecritures d' »Un Cœur simple«, in: Revue Romane 2, 1967, S. 108–120.
- ²² Vgl. dazu W. PABST (Hrsg.), Der moderne französische Roman, Berlin 1968, Einleitung S. 7 ff.
- ²³ Vgl. E. GÉRARD-GAILLY, Flaubert et les Fantômes de Trouville, Paris 1930, S. 191–206, und Sachs, s. L.
- ²⁴ So auch Brombert, s. L., S. 233 ff.
- ²⁵ Vgl. Flaubert, Correspondence VIII, 16 ff.
- ²⁶ Vgl. dazu Sartres psychosoziale These, s. L., bes. Teil I. W. W.

EMILE ZOLA

S. 163

- T: »L'Inondation« und die anderen erwähnten Novellen Zolas nach: E. Zola, Œuvres complètes, éd. établie sous la direction de H. Mitterand, Bd. 9: Contes et nouvelles, Paris o. J. 1968 (Cercle du livre précieux), S. 655–676. – Œuvres complètes, éd. M. Le Blond, Bde. 36 und 37, Paris 1928; Erstaug. in E. Zola, Le Capitaine Burle, Paris 1882. – Dt. Übers. unter den Titeln: Die Überschwemmung, Die Wasser steigen, In Hochwassernot, Hochwasser, seit 1892, am leichtesten erreichbar in E. Zola, Das Fest in Coqueville. Die Überschwemmung, übers. v. H. Dévidé, Stuttgart 1968. – Germinal, in: E. Zola, Les Rougon-Marquart, éd. A. Lanoux, Anm. v. H. Mitterand, 5 Bde., Bd. 3, Paris 1964 (Bibl. de la Pléiade).
- L: Für die umfangreiche Literatur zu Zolas Romanwerk wird auf die Forschungsberichte von M. BUDKA, Wandlungen der Zola-Kritik, Diss. Wien 1970, und von FR. WOLFZETTEL, Zwei Jahrzehnte Zola-Forschung, in: Romanistisches Jahrbuch 21, 1970, verwiesen. Erwähnt seien ferner die Sammelbände von Zola-Kritik: C. BECKER (Hrsg.), Les Critiques de

notre temps et Zola, Paris 1972, und A. DEZALAY, Lectures de Zola, Paris 1973. – Zusammenhängende Darstellungen der Erzählungen und Novellen Zolas finden sich bei CH. DÉDÉYAN, Zola conteur et nouvelliste, in: Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte. Festschrift für Kurt Wais, Tübingen 1972; bei F. W. J. HEMMINGS, Les Sources d'inspiration de Zola conteur, in: Les Cahiers naturalistes, Jahrg. 9, 1963; bei W. KRÖMER, Die französische Novelle im 19. Jahrh., Frankfurt/M. 1972; bei R. RICATTE, Zola conteur, in: Europe 468–469, 1968.

- A: ¹ Nicht nur die allgemeine Rezeption sieht Zola vor allem als Autor der »Rougon-Macquart« (und als Streiter in der Dreyfus-Affäre), sondern auch die Literaturwissenschaft, wie die Forschungsberichte und Kritik-Sammlungen, s. L., beweisen.
- ² Zu dieser Novelle und allgemein zu den Sammlungen »Contes à Ninon« und »Nouveaux Contes à Ninon«, vgl. Dédéyan, s. L.
- ³ In den Bereich des Übernatürlichen hinein reicht die späte Novelle »Angeline ou la maison hantée«, bei der die Lösung, übernatürlich oder natürlich, in der Schwebe gelassen wird.
- ⁴ Ein Grund für die Wahl ist auch die Tatsache, daß von »L'Inondation«, wie es scheint als einziger Novelle Zolas, eine deutsche Schulausgabe auf dem Markt ist, von Fr. Schlupp im Verlag Schöningh besorgt und mit einer kurzen Einleitung und französisch-deutschen Worterklärungen versehen.
- ⁵ Vgl. Anm. der zit. Ausgabe, S. 681 und die wiedergegebenen zeitgenössischen Gravuren ebd.
- ⁶ Zolas Romane und Novellen lassen sich besonders gut mit den Schemata von Analogien und Oppositionen beschreiben. Aber zum vollen Verständnis reicht die strukturalistische Deskription nicht aus. Vgl. A. BELLATORRE, Analyse d'un conte de Zola: Celle qui m'aime, in: Les Cahiers naturalistes, Jahrg. 20, 1974; PH. HAMON, Qu'est-ce qu'une description?, in: Littérature 12, 1972; H. MITTERAND, Le Système des personnages dans »Germinal«, in: Cahiers de l'Ass. Intern. des Etudes Françaises 24, 1972; und ders., Fonction narrative et fonction mimétique, in: Littérature 16, 1973.
- ⁷ Krömer, s. L., S. 100. ⁸ Ebd. S. 98.
- ⁹ Womit nicht etwa behauptet werden soll, Zola habe sich je für die Commune ausgesprochen. Er hat die Ziele der Commune nicht verstanden, hat dazu geneigt, sie als eine Art kollektiver Verrücktheit zu betrachten, die er später individualisiert in der Novelle »Jacques Damour« und im Roman »La Débâcle« darstellt. Aber nach der Niederschlagung hat er sich deutlich für Amnestie ausgesprochen. Vgl. R. RIPOLL, Zola et les Communards, in: Europe 468–469, 1968, und R. WALTER, Zola et la Commune. Un exil volontaire, in: Les Cahiers naturalistes, Jahrg. 18, 1972. Was hier als Änderung der Weltansicht Zolas von »L'Inondation« zu »Germinal« erscheint, ist, ihm vielleicht unbewußt und gegen seine