

Franz Zigan

Quasi un paragone – Ekphrasen in E. Zolas Roman „L'Œuvre“

Malerei und Literatur im kritischen Dialog

Erschienen 2019 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-66189

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2019/6618>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00006618>

Quasi un paragone – Ekphrasen in E. Zolas Roman „L'Œuvre“

Inhalt

Vorbemerkung

„Bric-à-Brac“ oder Avantgarde – Zur ästhetischen Kompetenz von Zola

Das „Moderne“-Phantasma in der französischen Kunst nach Haussman und Zolas Stellung dazu

Ekphrase – Paragone – Pastiche

Welche Krise verdeutlicht Claudes Scheitern? – Der „Nachruf“ von Sandoz und Bongrand

„Les clefs qui ouvrent mal“ – „L'Œuvre“ – ein Schlüsselroman?

Der „Spielraum“ des Flaneurs

Ein rätselhaftes Glossar aus dem Manuskript

Gemalte Bilder und geschaute/erlebte Bilder

Mahoudeau als „Pygmalion“

„L'enterrement au village“ und „Noce au village“

Claudes Bilder und seine Probleme

„Plein air“

„Ah, tout voir et tout peindre“

Flanerien – kein Chef d'œuvre

Exkurs I: Die Referenz Balzac „Le Chef d'œuvre inconnu“ (1831/1837)

Exkurs II: C. D. Friedrich „Mönch am Meer“ (1810) Versuch eines Brückenschlags zur deutschen Romantik

Coda: Musikalische „Ekphrasen“ – Paragone als Parodie

Vorbemerkung

Der Titel dieser Untersuchung „Quasi un paragone“ spielt an auf zwei gleichlautende Werktitel von Ludwig van Beethoven, „Sonata quasi una Fantasia“, die dieser den beiden Klaviersonaten unter der Opuszahl 27 – die Nummer 2 ist die berühmtere „Mondschein“-Sonate – gegeben hat. Man kann diese Sonaten als musikalische Schwellenwerke zwischen Klassik und Romantik lesen; sie sind nicht mehr klassisch und noch nicht romantisch.

Einen ähnlich oszillierenden Charakter versucht der vorliegende Text auch für Zolas Künstlerroman nachzuweisen. Dabei knüpft der Begriff des Paragone an den seit der Antike gepflegten Wettstreit der Künste an, der seinen prägnantesten Ausdruck unter der Horaz'schen Formel „Ut pictura poesis“ als Ringen um den künstlerischen Vorrang von Literatur und Malerei gefunden hat. In diesem expliziten Sinne kann in „L'Œuvre“ von einem Paragone natürlich nicht die Rede sein. Zweifellos geht es aber auch Zola darum, konkurrierende Strategien des Schreibens und anderer Formen künstlerischer Gestaltung, hier vor allem natürlich der Bildenden Kunst hinsichtlich ihrer wirklichkeitsmimetischen Leistungsfähigkeit zur Diskussion zu stellen, was nicht eo ipso die Vorrangstellung der einen gegenüber der anderen Kunst begründen muss, wie gelegentlich vereinfachend angenommen wird. Allerdings dürfte inzwischen Konsens sein, dass der Titel „L'Œuvre“ nicht nur referiert auf das unvollendete, unvollendbare Werk des unglücklichen Protagonisten Claude Lantin, sondern auch einen Bezug hat zu seinem Alter Ego Pierre Sandoz, dessen projektierte vielbändige „Menschheits- und Weltgeschichte“ unübersehbar verweist auf Zolas Romanzyklus „Les Rougon-Macquart“; darüber hinaus beschreibt der Künstlerroman „L'Œuvre“ aus eben diesem Zyklus sozusagen performativ seine eigene Faktur.

Oszillierend ist das Werk nicht nur hinsichtlich der Referenzialität des Titels; der Roman entfaltet sich narrativ und diskursiv auf verschiedenen miteinander verschränkten Ebenen, deren Vermittlung nicht immer schlüssig aufgeht. Der Autor bedient sich unterschiedlicher Textsorten und Artikulationsweisen; er verfährt dabei multiperspektivisch.

Die Perspektive des Kunstkritikers E. Zola ist dabei wohl am deutlichsten vernehmbar, und zwar deshalb, weil in den implementierten Theoriediskurs Passagen aus diversen Kunstkritiken z.T. wörtlich eingeflossen sind. Deshalb sind unter dem Titel „Bric à brac oder Avantgarde? – Zur ästhetischen Kompetenz von Zola“ seine Kunstrezensionen berücksichtigt worden, mit folgendem Fazit: Zola ist in seiner Orientierung und in seinem Urteil nach heutiger Auffassung eher konservativ ausgerichtet, und das in einem auffallenden Kontrast zu seiner stereotypen Forderung nach „Modernität“ in motivischer und faktureller Hinsicht. Die wirkliche „Avantgarde“ in seiner Zeit nimmt er nicht wahr, beispielhaft dafür die zunehmende Vernachlässigung seines Freundes

Cézanne, bis hin zu dem vernichtenden Urteil gegen Ende seiner Rezensententätigkeit, Cézanne sei „avorté“, also definitiv gescheitert.

Zu den „Impressionisten“ im gängigen kunsthistorischen Verständnis hat Zola ein ambivalentes Verhältnis; er lobt ihre helle Palette, ihren frischen Zugriff, ihre „modernen“ Sujets, tadelt aber zunehmend ihre Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit. Monets Serien nimmt er nicht wahr; dessen Farbigkeit, neue wahrnehmungsphysiologische Theorien umsetzend, mag er nicht; die Spät- und Nachimpressionisten findet er „affreux“.

Zolas malerisches Leitbild ist cum grano salis lebenslänglich Manet. Gleichzeitig aber bleibt die unbestimmte Sehnsucht nach einem neuen „Messias“ in der Malerei bei ihm spürbar; und dieses Motiv schlägt auch in „L'Œuvre“ durch. Hier sehen wir den romantischen Zug in seinem ästhetischen Konservatismus. Überspitzt gesagt: der von ihm ständig angeprangerte Romantizismus ist Teil seiner eigenen Disposition, und das ist ihm bewusst. Daran arbeiten sich im Roman seine beiden Protagonisten, die man als Zwillingprojektion bezeichnen kann, Lantier und Sandoz, ständig ab.

Der Autor selbst schwimmt noch in der „romantischen Sauce“, wie er sagt, und outet sich, wenn man so will, nolens-volens als „Romantiker“; dies in einem überraschenden Gegenzug zu dem seinen Romanzyklus programmatisch fundierenden Positivismus/Determinismus.

Von daher ergibt sich in der vorliegenden Arbeit die Rückbindung an Balzac – dessen Erzählung „Le chef d'œuvre inconnu“ als kunstkritisches Manifest gelesen werden kann und zudem im Titel die Referenz zu Zola nahelegt – und über ihn an die deutsche Romantik, wo anders, aber ebenso dringlich wie bei Zola, die Frage nach der Möglichkeit von Bildern, generell der Abbildbarkeit von Wirklichkeit gestellt wird. Auf diesem Wege – Zola legt selbst unübersehbar die Spur, wenn er seinen Helden gleich im zweiten Satz als „artiste flâneur“ vorstellt – begegnet man unweigerlich Baudelaire, der als Flaneur mehr ein Erlebender als ein Bildender ist und der deshalb in diesem Text ebenfalls kurz anvisiert wird.

In jüngster Zeit ist eine Reihe von Publikationen erschienen, die sich im thematischen Horizont der vorliegenden Untersuchung bewegen. Exemplarisch sei auf einige wenige verwiesen. Meinen Intentionen am nächsten scheint mir die Abhandlung von **Barbara Ventarola** zu kommen: Dieselbe, „Die experimentelle Ästhetik Zolas: zur literarischen Umsetzung eines avancierten Naturalismuskonzepts in **La Curée** (1871) und **L'Œuvre** (1886)“, in: Romanische Forschungen 122, (2011), 167–209. Im Rückgriff auf „Le roman expérimental“ weist Frau Ventarola in „L'Œuvre“ ein experimentelles Organisationsprinzip nach, für das sie den Begriff „Plurale Variationslogik“ prägt und damit dem gegenüber Zola häufig erhobenen Vorwurf der konzeptionellen Widersprüchlichkeit und schroffer Antagonismen begegnet. Im Ergebnis zeigt sich

nach Ventarola auf der diskursiven wie auf der narrativen Ebene ein variationelles Gefüge von Motiven, Positionen und Intentionen, das eine starre Apodiktik von Zuweisungen ausschließt und offen ist für Kombinationen und Rekombinationen. In der vorliegenden Arbeit anders begründet und eher induktiv durch ein Verfahren des close reading nachgewiesen, scheint der Begriff „Pastiche“, der hier nicht nur im engeren Sinne die Ekphrasen in „L'Œuvre“ meint, sondern im weiteren Sinne für das Bauprinzip des Romans in Anspruch genommen wird, eine ähnliche Zielrichtung zu haben. Der Begriff der „Doppelprojektion“ im vorliegenden Text fasst äquivalent zusammen, was B. Ventarola als die Ineinander-Bespiegelung von Claude und Sandoz bezeichnet, die zugleich auch als Selbstaufspaltung und Selbstbespiegelung des Autors gelesen werden muss. Dementsprechend gelangen beide Texte zu dem Ergebnis, dass Zola in seinem Roman keineswegs ein die bildende Kunst gegenüber der Literatur abwertendes Fazit zieht, sondern die Möglichkeiten und Defizite beider zu einem angemessenen Ausgleich bringt. Zola ist zu sehr schreibender „Maler“, um nicht zu schätzen, was die Malerei der Literatur voraus hat, nämlich ihre quasi materielle Präsenz, ohne dabei das Prärogativ der Literatur, ihre Zeitlichkeit, zu vernachlässigen.

Annika Lamer, „Die Ästhetik des unschuldigen Auges: Merkmale impressionistischer Wahrnehmung in den Kunstkritiken von Emile Zola, Joris-Karl Huysmans und Félix Fénéon“ in: Epistemata, Würzburger Wissensch. Schriften, Reihe Literaturwissenschaften, Bd. 663. 2009, Königshausen und Neumann, Würzburg 2009 beschränkt sich in ihrer Monographie, die ja nur zu etwa einem Drittel Zola gewidmet ist, auf dessen kunstkritische Schriften, wobei zu vermuten ist, dass der Verzicht auf fiktionale Texte und namentlich „L'Œuvre“ Frau Lamer schwer gefallen sein dürfte. Allerdings ist ihre Arbeit auch ohnedies sehr umfassend und detailreich. Sie entwickelt ihre Argumentation ausgehend von Ruskins ästhetischem Credo des „unschuldigen Auges“, womit unter Absehung von semantischen Bezügen ein ursprüngliches Sehen gemeint ist, das Bilder als Arrangements von Farbflecken und Formen auf der zweidimensionalen Fläche des Bildträgers wahrnimmt, ohne sich auf die illusionistischen „Tricks“ einer mimetisch orientierten Malerei einzulassen: eine wahrnehmungstheoretische Utopie gewiss zu Ruskins Zeit, aber auch weit darüber hinaus, und eigentlich als „Schule des Sehens“ in Max Imdahls Sinn erst mit der gegenstandslosen Malerei ins Werk zu setzen. A. Lamer versucht ein solches abstraktes Farb- und Formsehen bei den drei in ihrer Arbeit fokussierten Autoren nachzuweisen, wobei dies auch die *conditio sine qua non* für eine gelungene Transformation gerade von impressionistischer Malerei in Sprache sei. Bei Zola gelingt das nach ihrer Analyse nur ansatzweise. Zu sehr seien seine kunstkritischen Ekphrasen von einer narrativ verfassten Wahrnehmung geprägt. Für uns hat die Arbeit von Frau Lamer, auch wenn sie nützliche und gründliche Einsichten in den wahrnehmungsphysiologischen Diskurs der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vor allem als theoretische Grundierung der impressionistischen Malerei, bietet, nur begrenztes Interesse. Die Angemessenheit einer Ekphrase, vor allem wenn sie

als Fiktion, oder wie es im vorliegenden Text genannt wird, als „Pastiche“ auftritt, hat einen anderen Charakter und definiert sich anders als bei einem Kunstkritiker, der in der kunstkritischen Ekphrase Werke, die beide, der Kritiker und das angezielte Publikum kennen, möglichst „objektiv“ zur Diskussion stellt. Der Schwerpunkt liegt im Roman „L'Œuvre“ aber bei der Transformation von bildender in literarische Kunst.

Dina de Rentii, „Interfigurationen, Erzählen als „peinture“ und „résurrection“ bei den „historiens romantiques“ und bei Emile Zola“, in: Romanische Literaturen und Kulturen, Bd. 5, University of Bamberg Press. 2012 konstatiert in ihrer Arbeit die in der zweiten Hälfte des 19. Jhds. in Frankreich selbstverständlich vorausgesetzte Geltung der Topoi „Peinture“ und „Résurrection“ als Forderung an den Geschichtsschreiber. In diesem Sinne sei auch der Romancier E. Zola Geschichtsschreiber. Es gehe ihm nicht darum, Geschichte(n) zu erfinden (inventer), als vielmehr darum, Vergangenheit in einer „Résurrection“ wieder auferstehen zu lassen, zu verlebendigen und damit im Zusammenspiel von Autor, Werk und Leser ein „oeuvre vivanté“ zu schaffen. Der wahre Naturalist brauche dazu den „sens du réel“, d.h. wohl am ehesten ein Gespür für Evidenz in der Mimese von Wirklichkeit. Wie das funktionieren kann, wird bei B. Ventarola unter dem Titel „Plurale Variationslogik“ und im vorliegenden Text als „Pastiche“-Verfahren expliziert.

Zwei weitere Publikationen jüngerer Datums seien hier nur cursorisch angesprochen, weil in ihnen als Referenzmedium zu Zolas literarischem Werk in erster Linie die Photographie und nicht die Malerei in Anspruch genommen wird: **Irene Albers**, „Sehen und Wissen: das Photographische im Romanwerk Émile Zolas“, Wilhelm Fink, Paderborn. 2002 und **Annika Spieker**, „Der doppelte Blick: Photographie und Malerei in Émile Zolas Rougon-Macqart“, Heidelberg. 2008.

Frau Albers konstatiert in ihrer Untersuchung zu „L'Œuvre“ die Beschreibung eines „Konflikts von optischer und kognitiver Perzeption, (mithin) von Sehen und Wissen“. „L'Œuvre“ sei ein „Roman über die Krise der Mimesis“ insofern, als eine Verschiebung von der Problematik einer Mimesis der Realität zu einer solchen der Wahrnehmung stattgefunden habe; die defizitäre Wahrnehmung des menschlichen Auges finde durch das technische Korrelat des Photoapparats das notwendige und hinreichende Korrektiv. Derart scheint die Untersuchung auf die hinlänglich bekannte Dichotomie von Szientismus und Romantizismus hinaus zu laufen.

Auch bei Frau Spieker indiziert der im Titel angesprochene „doppelte Blick“ den Hiatus zwischen Szientismus und romantischem Subjektivismus. Diese Dichotomie, auf „L'Œuvre“ projiziert, ist nicht unzutreffend, erscheint uns aber zu stark verkürzend. Nicht nur bezogen auf „L'Œuvre“ wäre es angemessener, dem Foucaultschen „Episteme“-Modell folgend, statt von einem „doppelten“ von einem multiplen Blick resp. von Diskurspluralität zu sprechen.

„Bric-à-Brac“ oder Avantgarde – Zur ästhetischen Kompetenz von Zola

Auch wenn man sich nur oberflächlich mit Zolas Werk im allgemeinen und seinem Künstlerroman „L'Œuvre“ im besonderen befasst, gewinnt man rasch den Eindruck, dass er eine maßgebliche Gestalt im Kunstbetrieb und Kunstdiskurs seiner Zeit gewesen ist; mindestens jedenfalls, seit er in 1866 als „courriériste littéraire“ beim „L'Événement“, dem nachmaligen „Figaro“, unter der Rubrik „Mon Salon“ über den „Krisensalon“ 1866 berichten darf. Er setzt sich darin mit Verve und programmatischer Entschiedenheit vor allem für E. Manet ein, dessen „Déjeuner sur l'herbe“ 1863 beim „Salon des Refusés“ mit Eklat abgewiesen worden war und der seitdem als skandalisierter Neuerer bei den Salon-Wächtern einen schweren Stand hatte. Zola hatte, durch Guillemet in den Freundeskreis von Manet eingeführt, wenige Jahre zuvor Gelegenheit gehabt, eine Privatausstellung von diesem in der Galerie Martinet sehen zu können, und war sofort von der „Modernität“, der zukunftsweisenden Kraft seiner Malerei eingenommen. Manet wird und bleibt für Zola, auch nachdem seine Kolumne „Mon Salon“ nach wenigen Beiträgen eingestellt worden ist, das malerei-ästhetische Leitbild über die nächsten 30 Jahre, in denen er für unterschiedliche Blätter über die „Salons“, ihre wechselnden Moden, ihre Favoriten, ihre Skandale berichtete und dabei sein ästhetisches Credo, das sich unterdessen kaum geändert hatte, notorisch emphatisch immer wieder einschleuste.

Das alles wissen wir, wie wir auch wissen, dass der andere Fixstern am Firmament seiner ästhetischen Überzeugungen, Cézanne, ihm im Laufe der Zeit fremd wurde, auch weil dieser, mutmaßend, dass er in „L'Œuvre“ bloßgestellt worden sei, sich dezidiert von ihm abwandte. Was „modernité“ angeht, so wird man dieses Etikett, aus der historischen Distanz im Vergleich mit Manet, eher Cézanne zuschreiben wollen, und die Entfremdung zwischen Zola und Cézanne, um es frei heraus zu sagen, resultiert vor allem daraus, dass Cézanne, der kompromisslose Einzelgänger, der nie ambitioniert war, vom „Salon“ akzeptiert zu werden, derweilen über den ästhetischen Horizont von Zola weit hinaus – und in eine „Avantgarde“ hineingewachsen war, die für Zola uneinholbar wurde. Desungeachtet blieb Zola seinem Jugendfreund, der in den 60er Jahren auf sein Drängen hin mehrere Paris-Aufenthalte nahm, zeitlebens verbunden, und er versuchte unablässig, den sich abwendenden Freund zurückzugewinnen. Verblüffend dabei, dass Zola in seinen kunsttheoretischen Miszellen und in den Ausstellungsbesprechungen, trotz seiner präsumtiven Wertschätzung für Cézanne, kaum mehr als Cézannes Namen im Ensemble der zeitgenössischen „Modernen“ nennt.

Schauen wir uns daraufhin seinen Bericht über „Les Peintres Impressionistes“ an, der 1877 im „Sémaphore de Marseille“ erschienen ist.¹ Das Etikett der „Impressionisten“, wie sie Zola nennt, ist schon im Umlauf, – er selbst verwendet es zum ersten Mal anlässlich des „Salons“ von 1876 und nennt dabei E. Manet als „chef du groupe“, was erstaunt, ebenso wie die Subsummierung von Caillebotte (vertreten mit den „Raboteurs de parquet“) unter diesem Titel – keine Rede aber davon, dass das „Etikett“ zurückgeht auf die kleinformatische „Impression“ betitelte Leinwand von Claude Monet, die bei der legendären ersten Impressionisten-Ausstellung 1874 im Atelier von Félix Nadar Furore gemacht und den Ruhm des jungen Malers begründet hatte. Diese erste Ausstellung einer Gruppe von gleichgesinnten jungen Künstlern firmiert noch unter dem etwas umständlichen Namen „Société anonyme des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs etc.“² Sie verbinde, wie Zola es nennt, eine Art von „parenté de visions“, was für ihn bedeutet „Ils voient la nature claire et gaie... ils peignent le **plein air**“ – der kunsttheoretische Schlüsselbegriff in „L'Œuvre“ – mit einer „coloration blonde“ und in einer vollständigen „harmonie des tons“; sie geben dabei „l'impression même de la nature, qu'ils n'étudient pas dans ses détails, mais dans son ensemble“. (Bd. 12, 973) Grosso modo sind hier, wenngleich nicht alle, Merkmale aufgelistet, die auch heute noch zur Charakterisierung impressionistischer Manier aufgeführt werden. An anderen Stellen in seinen Äußerungen zur zeitgenössischen Kunst ergänzt Zola diesen Katalog, seit 1879/80 mit immer deutlicher werdendem kritischen Akzent. Wir werden darauf bei der Romananalyse detaillierter zurückkommen. Vorab sei hier schon darauf hingewiesen, dass Zolas kunsttheoretische Schriften, seine Salonbesprechungen und seine Briefwechsel in großem Umfang z.T. als wörtliche Zitate in die Romanhandlung von „L'Œuvre“ eingegangen sind und deshalb eine unabdingbare Referenz darstellen.

In der Besprechung der 77er „Indépendants“-Ausstellung kommt Manet nicht vor, er war nicht vertreten; dafür rückt Monet an die erste Stelle des „chef du groupe“, ein Titel, der ihm eher zukommt als Manet, und wird von Zola mit seinen „intérieurs de gare superbes“ lobend erwähnt. Das Publikum solle sich an diese neuen Sujets gewöhnen, denn „Nos artistes doivent trouver la poésie des gares“, während die frühere (Landschafts-) Kunst die Poesie „des forêts et des fleurs“ kultiviert habe.³

An zweiter Stelle – man darf bei Zola trotz gegenteiliger Beteuerungen davon ausgehen, dass die Reihenfolge der Namen immer auch eine Art von Ranking darstellt – wird Cézanne summativ als „sûr le plus grand coloriste du groupe“ vorgestellt, wobei ihm zugleich und nicht ohne kritischen

¹ H. Mitterand (Hrsg.), Emile Zola: Œuvres Complètes: Œuvres Critiques: Notes Parisiennes, Bd. 12, 973-5, Paris 1969. In der Folge wird aus den in Bd. 12 versammelten kunstkritischen Schriften verkürzend die Bandnummer (12) und die Seitenzahl genannt.

² L. Leroy nennt die Gruppe, rekurrierend auf das Monet-Gemälde in seiner Besprechung im „Charivari“, den Stilbegriff damit initiiierend, mit deutlich pejorativem Zungenschlag „Impressionisten“.

³ Bd. 1212, 973

Unterton eine glänzende Zukunft prophezeit wird „Le jour où M. Paul Cézanne se possédera tout entier, il produira des œuvres tout à fait supérieures.“ (ebd. 973–4) In den Salon-Besprechungen von 1879/1880⁴ wird Zolas Einstellung gegenüber den „Impressionisten“ im engeren Sinne – „naturalistes“ nennt er sie 1880 (Bd. 12, 2015) – spürbar kritischer. Generell unterstellt er ihnen, „se contentant d'ébauches trop rudimentaires“, „pas de solidité“. Sie seien „trop hâtives“ (Bd. 12, 2003), auch aus materieller Not, als „martyrs de ses croyances“ (Bd. 12, 2016), im Falle von Monet, der schnell in Mode gekommen sei, aber wohl auch aus Gewinnsucht, „hâte besoin de vendre“. (ebd. 1021) Am schwersten wiegt aber sicher der kollektive Vorwurf (1879) „D'ailleurs, tous les peintres impressionistes pèchent par insuffisance technique“. (Bd. 12, 1003)⁵

Cézanne trifft das Verdikt der Oberflächlichkeit gewiss nicht, auch nicht das der Anbiederung an den Publikumsgeschmack aus Gewinnsucht. In welcher Hinsicht und ob ihn der Vorwurf der technischen Unzulänglichkeit, wie oben angesprochen, überhaupt trifft, ist schwer zu beurteilen. Um es ganz klar zu sagen, er **ist** kein Impressionist, und das weiß Zola auch. Welche „insuffisance **technique**“ Zola bei den „klassischen“ Impressionisten bemängelt, wird hier nicht klar. Es scheint jedenfalls, als sei es eine andere und als nehme Cézanne eine Sonderstellung in der kritischen Wahrnehmung von Zola ein. Einerseits resultiert diese aus einer unerschütterlichen bis in die gemeinsame Kindheit und Jugend in Plassans zurückgehenden emotionalen Neigung, andererseits aus einem allerdings zunehmend erosiven Glauben an die künstlerische Potenz des Jugendfreundes, sozusagen ein ewiges Talent, das nie zur Reife gelangt. 1880 hört sich das so an: „M. Paul Cézanne, un tempérament de grand peintre, qui se débat encore dans des recherches de facture, reste plus près de Courbet et de Delacroix.“ (Bd. 12, 2018) In seinem letzten Salon-Beitrag von 1896, der auch ein Résumé seiner 30-jährigen Tätigkeit als Kunstkritiker und -theoretiker darstellt, verabschiedet sich Zola pauschal von der zeitgenössischen Kunst, für ihn eine wahrnehmungsphysiologisch tingierte, quasi szientistische Entartung des Impressionismus „la **démence** (de la) théorie des reflets“ (Bd. 12, 1049) und auch von Cézanne, nicht als Freund, aber als Künstler. „... mon ami, mon frère Paul Cézanne (hat gezeigt) des parties géniales de grand peintre **avorté**“ (Bd. 12, 1048). Für eine größere Öffentlichkeit ist dies, so weit zu sehen ist, die letzte unverschlüsselte Auskunft über Cézanne. Inwieweit und wie kritisch Cézanne und seine Kunst in der Fiktion von „L'Œuvre“ (1886) verhandelt wird, werden wir in der Folge zu beurteilen haben.

⁴ Bd. 1212, 1002–6

⁵ Manet, der auch hier, offenbar auf Grund eines Druckfehlers, als „chef du groupe des peintres impressionistes“ genannt wird – gemeint war aber natürlich Monet – konnte von Zolas andauernder Loyalität indessen schnell überzeugt werden.

Als bedeutender „Kunstrichter“ des ausgehenden 19. Jhdts., so viel wird bei diesem Streiflicht schon deutlich, hat Zola Engagement, Gespür für Qualität, guten Geschmack, entschiedene Neigungen und ebenso entschiedene Idiosynkrasien entwickelt; letztere halten sich mit Einschränkungen durch. Sein Urteil ist dezidiert, aber selten differenziert, sein theoretisches Rüstzeug aus heutiger kunstwissenschaftlicher Sicht dürftig. Mit seiner harschen Kritik der akademischen resp. der „Salon“-Malerei liegt er bei der intellektuellen Elite im Trend. Verräterisch ist, mit welcher Malerei er sich gar nicht befasst; die über den

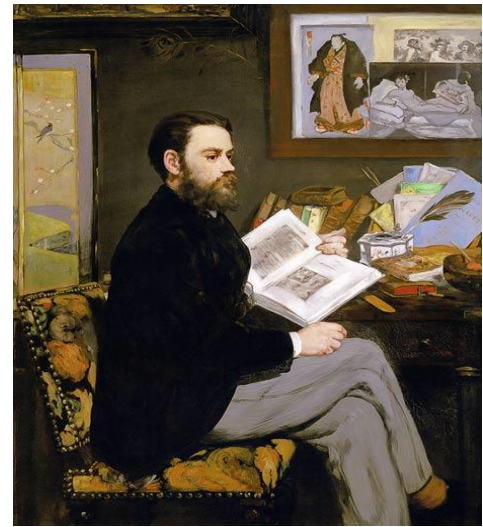


Abb. 1: E. Manet - Bildnis E. Zola (1867-68)

Impressionismus hinausgehende Moderne bleibt ihm fremd. Er ist ein gescheiter und gebildeter Dilettant, ein „Flaneur“ der Salons und Gegen-Salons, und letztlich treiben ihn wohl andere als ästhetische Interessen in der Kunstwelt um. – Wir werden sehen! – Zola ist offenbar omnipräsent im Pariser Kunstbetrieb der letzten vier Dezennien des 19. Jhdts. Es gibt zahllose Porträts, Photos und Gemälde, von ihm allein und im Kreise seiner Künstlerfreunde. Nehmen wir zwei prominente Beispiele heraus: das 1868 im Salon ausgestellte Porträt Zolas von Manet, ein Kniestück in Seitenansicht, im Atelier gemalt, wie immer bei Manets Porträts mit mannigfachen Anspielungen versehen, auf die wir hier nicht in extenso eingehen können. (Abb. 1) Auch Zola, der es sich nicht nehmen lässt, sein eigenes Porträt von der Hand des Freundes zu besprechen, verzichtet darauf, sich über das setting, die von Manet zugeordneten Accessoires deutend auszulassen; auch, ob er sich in dem Porträt wiederfindet, ein Interesse, das die meisten Porträtierten vorrangig bewegt, ist keine Frage für ihn. Das Bild sei eines von (nur!) zwei Bildern, die „font des trous dans le mur“ (Bd. 12, 862), und er sei deshalb stolz, es besprechen zu dürfen. Dabei wird sein Blick auf das Bild, dessen Sujet er selbst ist, ebenso distanziert und „technisch“, wie er insinuiert, dass es der Blick des Malers sei. Der Maler „tout à son oeuvre... m'avait oublié... il me copiait comme il aurait copié une bête humaine quelconque.“ (Bd. 12, 864) Auf Zolas Vorschlag, Manet möge, damit er, Zola, sich kurz entspannen könne, Details erfinden, repliziert (angeblich) der Maler „Non... je ne puis rien faire sans la nature. Je ne sais pas inventer.“ (Bd. 12, 864) Zolas Fazit lautet deshalb aus seiner Sicht folgerichtig „Il est avant tout naturaliste.“ (Bd. 12, 864) Und das rechnet er ihm hoch an, denn diese Art von „Naturalismus“ scheint Zola im anderen Medium ein analoges Weltverhältnis zu dem zu implizieren, das er sich selbst als erzählender „Positivist“ und „Naturalist“ verordnet. Wie problematisch eine solche Vereinnahmung im Sinne einer schlichten Widerspiegelungstheorie ist, verdeutlicht Zola, sich selbst widerlegend, wenn er anschließend auf die ästhetischen Qualitäten des Werkes hinweist: eine feinabgestimmte lichte Farbskala, das subtile Inkarnat, die Ausdruckskraft

der auf dem Oberschenkel aufliegenden Hand („une merveille d'exécution“), – übrigens schon seit langem ein beliebter Topos der kennerschaftlichen Würdigung – gipfelnd in dem *Résumé*: „simplement un tout harmonieux“. (Bd. 12, 864) Er räumt hiermit ein, ohne es explizit zu sagen, dass dieses und wohl alle Gemälde von Manet, wenn überhaupt, nur den Anschein der Abbildung eines zufälligen Wirklichkeitsausschnitts darstellen, in Wirklichkeit aber hoch-komplexe und extrem kalkulierte ästhetische Arrangements sind. Gelegentlich, z.B. anlässlich einer Würdigung der „Olympia“ (1865), charakterisiert Zola selbst Manets Motive als „prétexte“ (Bd. 12, 839), Vorwand, Anlass, um seine „études d'art pure“ zu zelebrieren; das ist dann schon ein im kunstwissenschaftlichen Sinne sehr avanciertes Urteil und hat mit der „Naturalismus“-Zuschreibung wenig zu tun. Unter diesem Vorzeichen ist auch keineswegs das Arrangement um den porträtierten Zola herum zu vernachlässigen, das Hommage und Dank des Malers gegenüber dem Schriftstellerfreund gleichermaßen andeutet, aber auch eine Selbstcharakterisierung von Kunst und Künstler impliziert. Sieht es Zola nicht, oder passt es ihm nicht in den Kram? Mindestens die „Japonisme“-Anspielungen im Hintergrund sind das Ergebnis einer vorlaufenden Verständigung zwischen Maler und Exeget insofern, als Manet das, was Zola seinen durch den japanischen Farbholzschnitt inspirierten „Tachisme“ nennt, aufnimmt und als signifikantes Merkmal akzeptiert.⁶

In einem Gruppenbild von F. Bazille aus dem Jahre 1870 (Abb. 2), das die Malerfreunde zeigt – außer Bazille selbst an der Staffelei mit Palette – links von ihm Monet (mit Malstock) und Manet, unter der Treppe Renoir; am Klavier und auf der Treppe ebenfalls Freunde, aber keine Maler: der eine, Edmond Maitre, Musiker, kultivierter Lebemann und Förderer der jungen Künstler, spielt für Bazille vielleicht Wagner, den sie beide leidenschaftlich verehren; der andere, Zola, auf der Treppe, schon unterwegs nach draußen, um der Welt das



Abb. 2: F. Bazille - *Atelier mit Künstlerfreunden* (1870)

Evangelium der neuen Kunst zu verkünden. Natürlich geht es Bazille in erster Linie um die Bildende Kunst, es geht um Bilder, um seine Bilder, um den Austausch mit den Künstlerfreunden, aber sie werden von Bazille mit Gespür für den „Zeitgeist“ eingebettet in einen größeren Diskurs avisiert, in dem mediale Grenzen überschritten werden: der Journalist und Schriftsteller auf der einen Seite, der das Thema Kunst in die literarische Fiktion hinüberspielt und damit, ebenso wie mit seinen Zeitungsbeiträgen auch für die PR der neuen Kunst in einem explosionsartig wachsenden Markt sorgt, auf der anderen Seite der Musiker und

⁶ In seinem Manet-Aufsatz von 1867 spricht Zola von der „grande simplicité, presque point de détails, un ensemble de taches“ und weiter „beaucoup plus intéressant de comparer cette peinture simplifiée avec les gravures japonaises“ mit ihrer „élégance étrange et leur taches magnifiques“. (Bd. 12, 832)

kunstbegeisterte reiche Privatier, der Bilder kauft und jungen Künstlern die materielle Basis verschafft, ohne die sie gar nicht erst malen könnten. Und wenn Zola für eine Grenzüberschreitung zur Literatur hin auch in Anspruch genommen werden kann, so liegt es Bazille mindestens ebenso daran, mit E. Maitre auf eine solche in Richtung Musik hinzuweisen. Wir werden sehen, dass Zola in „L'Œuvre“ die Idee vom „Gesamtkunstwerk“, wengleich ironisch akzentuiert, ebenfalls aufgreift.

Das „Moderne“-Phantasma in der französischen Kunst nach Haussman und Zolas Stellung dazu

Emile Zola, wie wir ihn bisher kennengelernt haben, scheint ein leidenschaftlicher Zeitgenosse zu sein; er liebt seine Stadt, er feiert begeistert die durch Haussmann initiierte radikale Modernisierung von Paris, die die mittelalterliche Verwinkeltheit seiner Gassen hinweggefegt hat und mit ihnen alles, was das Licht, was die freie Luft scheut, kriminelles Gesindel, den miasmengeschwängerten Dunst immer wieder ausbrechender Seuchen. Dieses Paris mit seinen großzügigen Boulevards, seinen prächtigen Häuserzeilen, seinen Palästen aus Stahl und Glas, strahlend und lichtdurchflutet, ist die profanierte moderne Epiphanie des himmlischen Jerusalem. Die magische Formel, in der alles gerinnt, ist „Moderne“. Modern ist nicht nur der glanzvolle Rahmen, modern ist das Lebensgefühl überhaupt, und modern möchte, sollte auch die Kunst sein, als deren Prophet Zola auftritt.



Abb. 3: Zolas Ess-Salon in der Rue de Bruxelles, 1880er Jahre

Wie „modern“ ist Zola wirklich? Die Photographie seines Ess-Salons (Abb. 3) in der neubezogenen großbürgerlichen Wohnung, Rue de Bruxelles 21, irritiert. Sie stammt aus den 1880er Jahren. Dem Autor ist mit seinem Roman-Zyklus „Les Rougon-Macquart“ der Durchbruch gelungen, er ist berühmt geworden und hat viel Geld verdient. Man sieht es der Wohnungseinrichtung an. Interieurs der Art kennt man aus der Zeit: aufwendiger, düsterer Gründerzeitprunk und kostspieliger Nippes, mit dem aufstrebende Fabrikanten und Industrielle, Neureiche jeder Couleur ihre protzigen Villen in der 2. Hälfte des 19. Jhdts. ausstaffiert haben, eine Kulisse, vor der sie für monumentale Repräsentationsbildnisse Heerscharen von Salonmalern Modell gestanden resp. gesessen haben. Auch für diese Malerei hat der feingeistige und geschmackssichere Kritiker immer nur Verachtung gehabt, für die Malerei und für die Auftraggeber, die sich und ihr fragwürdiges Geltungsbedürfnis mitsamt ihren Statusobjekten abgebildet sehen wollten. – Und nun gehört er dazu?

Wobei man zu allem Überfluss noch den Eindruck gewinnt, dass dem Imponiergehabe etwas kleinlich Kleinbürgerliches anhaftet. Gediegener Wohlstand, seriöser Sammlerstolz präsentiert seine „Sammelteller“ nicht einzeln an der Wand aufgehängt, sondern fasst sie in Vitrinen als Sammlungen zusammen; die Wände bleiben frei für Tapisseries und Gemälde, die man hier vermisst(!). Bruno Foucart, in seinem Vorwort zur Gallimard-Ausgabe von „L'Œuvre“ 1983, dessen summativen Befund, der Roman sei das Zeugnis bitterer Enttäuschung über den Niedergang einer Malerei, deren Anfänge Zola mit viel Sympathie begleitet habe, wir so nicht bestätigen wollen, warnt davor anzunehmen, „que Zola n'aimait pas vraiment la peinture (à preuve son incapacité à acheter un tableau et le bric-à-brac de son intérieur).“⁷ Er bleibt aber die Antwort darauf schuldig, wie es zu diesem eklatanten Widerspruch zwischen den veröffentlichten ästhetischen Bekenntnissen und Urteilen und dem persönlichen Lebensstil kommt. In „L'Œuvre“ findet sich so etwas wie ein fiktionaler „Kommentar“ zu diesem Befund gegen Ende des Romans. Sandoz, der unbestreitbar Merkmale des Autors aufweist, ist wie Zola durch seine Romane zu Wohlstand gelangt und hat eine großzügige Wohnung in guter Gegend bezogen – hier ist es die Rue de Londres –, wo er, wie schon vorher, aber nun viel aufwendiger, mit den Künstlerfreunden seinen Donnerstag-jour-fixe zelebriert; auch dies referiert auf eine Gewohnheit von Zola. Das Interieur des Salons und die „salle à manger“ in der Fiktion werden ausführlich beschrieben, zu ausführlich und mit zu vielen, manchem Leser wahrscheinlich bekannten, Details versehen, als dass man es nur der Erzähllaune des Autors zuschreiben könnte; dabei ist die typologische Ähnlichkeit mit den diversen photographisch überlieferten Interieurs von Zolas Wohnung unverkennbar. Hier ein Ausschnitt: „Le salon s'encombraient de vieux meubles, de vieilles tapisseries, de **bibelots** de tous les peuples et de tous les siècles, un flot montant ..., qui avait commencé par le vieux pot de Rouen, qu'elle (Henriette) lui avait donné un jour de fête... et lui contentait là d'anciens désirs de jeunesse, des ambitions **romantiques**... si bien que cet écrivain, si farouchement **moderne**, se logeait dans le moyen âge vermoulu qu'il rêvait d'habiter à quinze ans. Comme **excuse**, il disait en riant que les beaux meubles d'aujourd'hui coûtaient trop cher, tandis qu'on arrivait tout de suite à de l'allure et à de la couleur avec des vieilleries, même commune. Il n'avait rien du collectionneur, il était tout pour le décor, pour les grands effets de l'ensemble.” (L'Œuvre, Paris, Gallimard, 365) Warum hält es der Autor an dieser Stelle für nötig, sein fiktionales alter ego erst als geschmacksunsicheren Spießbürger zu denunzieren, der sein Selbstverständnis als gebildeter homme de lettre und Anwalt der „Avantgarde“ gründlich konterkariert, um ihn dann wenig überzeugend sich selbst damit entschuldigen zu lassen, moderne Möbel seien zu teuer und der altmodische Trödelkram erzeuge

⁷ E. Z., L'Œuvre, in: Les Rougon Macquart, Paris, Edition Gallimard, 1983, 8. In der Folge wird bei der Zitation aus der Gallimard-Ausgabe im Text mit Kurztitel und Seitenzahl zitiert.

insgesamt eine stimmungsvollere, eine „romantische“ Atmosphäre?⁸ Wir gelangen deshalb zu dem Schluss, dass Zola mit dieser „Selbstauskunft“ implizit auch seine Darstellungsstrategie komplexer werden lässt, indem er die Projektions- und Vermittlungsfigur Sandoz brüchiger und damit auch sein Projekt vielschichtiger macht, als es zunächst den Anschein hat. Mit den pauschalen Antagonismen, die für das Verständnis des Romans gern bemüht werden: Bildende Kunst versus Literatur; „Salon“ versus „Avantgarde“; Romantik versus Naturalismus etc. werden wir der Struktur des Romans nicht gerecht. Es gilt eine Substruktur zu entdecken, die unter der ostentativen Antithetik, durch die sich die Romanhandlung entfaltet, eher komplementäre Züge aufweist, die intermedial wird und die Frage nach der Übersetzbarkeit von dem einen ins andere Medium, nach der Ergänzung der einen durch die andere Kunstform stellt. Nicht Abgrenzung, sondern Grenzüberschreitung wird so zur Substruktur des Romans. Und damit bekäme auch das geschmähte „Bric-à-brac“ unerwartet kategoriale Bedeutung. – Nennen wir es versuchsweise **Pastiche!**

Ekphrase – Paragone – Pastiche

Im „Larousse“ wird „pastiche“ unmissverständlich pejorativ als „Abklatsch; Fälschung“ definiert. Der ältere „Sachs-Villatte“ definiert neutraler als „Nachahmung eines Stils; der Ideen“. Diese Auffassung kommt der Bedeutung, die Zola dem Begriff zuweist, näher; er fügt zudem eine Dimension hinzu, die für ihn entscheidend ist und für uns, die wir gelernt haben, mit post-strukturalistischen resp. de-konstruktivistischen künstlerischen Strategien entspannt umzugehen, entspannter als Zola selbst, geläufig und legitim geworden ist: nämlich dezidierte Zitation und Rekombination bekannter Kunst.

Anlässlich der Salon-Besprechung von 1875 ergeht sich Zola in einer merkwürdig oszillierenden Beurteilung der Szene. Er konstatiert vorab einen explosionsartigen Zuwachs an Exponaten (allein 3862 Bilder) und rechnet mit einem nie dagewesenen Besucherstrom. 400000 werden erwartet. Der Salon brummt! Und Zola scheint das zu genießen. „Ce spectacle m’intéresse.“

⁸ Dass Bilder ganz fehlen, und seien es auch nur solche der von Sandoz (und Zola) besonders geschätzten gemäßigt „modernen“ Paysagisten wie Corot, Daubigny und später auch Pissarro, findet hier keine Erwähnung. Es ist andererseits aufschlussreich, mit welchem Eifer und wie ausführlich die kommerziellen Implikationen, Haussen und Baissen des Kunstmarktes, die Spekulation mit Bildern der zeitgenössischen Avantgarde-Künstler im Roman verhandelt und an der Stelle auch verurteilt werden. In seinem Aufsatz von 1866 über Manet (Bd. 12, 801–10) reflektiert Zola noch ganz unbefangen über den möglichen Wertzuwachs von dessen Bildern. „Je suis tellement certain que M.Manet sera un des maîtres de demain, que je croirais ... une bonne affaire, si j’avais de la fortune, en achetant aujourd’hui toutes ses toiles. Dans cinquante ans, elles se vendraient quinze et vingt fois plus cher, ...“ (802) Keine Frage, dass für den Feuilletonisten und aufstrebenden Romancier 1866 ein Bild von dem umstrittenen jungen Maler durchaus noch erschwinglich gewesen wäre, ganz zu schweigen von den folgenden Jahren, in denen er berühmt und vermögend geworden war. Es ist und bleibt rätselhaft, warum der Kenner und Liebhaber moderner Kunst keine Bilder der von ihm geschätzten Maler gekauft hat. Es wäre übrigens zu billig, die aus einfachen Verhältnissen stammende Sévérine, seine Ehefrau, für das „Bric-à-brac“ der Wohnungseinrichtungen verantwortlich zu machen. Denn wenn die Gleichung Zola-Sandoz in diesem Punkt aufgeht, stellt Sandoz unmissverständlich klar, dass er und Henriette gemeinsam die Wohnung eingerichtet haben.

Zunächst beklagt er, wie bei allen „seinen“ Salons fast leitmotivisch „Tous les maîtres de notre époque sont morts.“ Die „école **moderne**“ sei so gut wie „décapitée“, nachdem auch Courbet sich beim Salon diskreditiert habe. Desungeachtet aber befindet er, „L'école française reste la première du monde“ und glänze mit „charme, variété, souplesse... Le **pastiche** de toutes les écoles, semble même ajouter à sa gloire“. Etwas strenger lautet dann der Befund „**l'anarchie** complète des tendances“, wozu er auch die wiederauferstandene Romantik, den Realismus und die ungeliebte inzwischen eher randständige(!) akademische Malerei zählt; letztlich doch eine „**cacophonie**“, aber interessant!⁹ Natürlich erfreut den Rezensenten, dass seine Favoriten angenommen sind: Manet, ein „artiste moderne, un réaliste, un **positiviste(!)**“, den man zwar nach wie vor kritisiert, der aber inzwischen bei den jüngeren Malern Nachahmer gefunden hat, und eine Reihe von Landschaftern, unter ihnen Corot, Rousseau, Millet, Harpignies, Guillemet, Boudin, Daubigny, eigentlich das Establishment der Landschafterei, das er erwähnt, nicht aber die jungen „Impressionisten“, die ihre eigene Bühne aufgemacht haben. Im übrigen verweist Zola auf die unzähligen geschickten „Handwerker“, die auf dem stark wachsenden Markt eines gehobenen Bürgertums Kleinformatiges, „Sofabilder“ und Genres, besonders auch nach Amerika erfolgreich absetzen können. Zolas Resumé: „... la peinture est emportée dans **l'irrésistible courant**“.¹⁰

Hier ist Zola nicht so sehr der parteiliche Fürsprecher, der Prophet der „Avantgarde“, als der er sich sonst gern geriert, sondern eher der gelassene Beobachter einer empirischen Realität, die nüchtern beschreibend darzustellen ist, das Credo, dem er sein Romanschaffen unterworfen und das für die auffallenden Diskontinuitäten und Brüche in „L'Œuvre“ verantwortlich ist, die er übrigens am Ende selbst einräumt. Jedenfalls beschreibt er das „pastiche“, dem er im 1875er Salon begegnet, mit dem Stoizismus des Positivisten, der darin eine fast deterministische Zwangsläufigkeit erkennt; **hier** also kein emphatisches Plädoyer für das singuläre, unüberbietbare „Chef d'œuvre“, keine händeringende Beschwörung des messianischen Genies, dem wir in seinen Salonkritiken und auch im Roman anderswo gleichwohl ständig begegnen. Dieser Zwangsläufigkeit unterliegen, wenn man so will, auch das von Foucart so charakterisierte „bric-à-brac“ oder anders „pastiche“ von Zolas Wohnungseinrichtung, die der seines Alter Ego Sandoz so ähnlich ist.

„Pastiche“ ist im Roman motivkausal bedingt durch den unausrottbaren Romantizismus der menschlichen Natur in Engführung mit Zolas programmatischem Szientismus. „Pastiche“ ist gleichzeitig aber ein entscheidendes **Bauprinzip** des Romans, ohne dass Zola es je explizit so nennt.

⁹ Bd. 12, 923

¹⁰ Bd. 12, 924

Welche Krise verdeutlicht Claudes Scheitern? – Der „Nachruf“ von Sandoz und Bongrand

Sandoz und Bongrand, die beiden einzig verbliebenen Freunde, tragen Claude Lantier zusammen mit wenigen Trauernden zu Grabe und bilanzieren dabei, was von Claude, von seinem Werk bleibt. Es ist buchstäblich nichts. Sein unvollendetes und durch unzählige Übermalungen unkenntlich gewordenes „Hauptwerk“ ‚Île de la cité‘ hat Sandoz in einem Akt von paradoxalem archaischem Furor den Flammen überantwortet. Das befremdet und erschüttert zugleich, weil man natürlich sofort im Sinne des programmatischen „Paragone“ assoziiert, dass in einer quasi rituellen Liquidation das konkurrierende Medium überwältigt und vernichtet wird. Aber Vorsicht! Dem anschließenden Diskurs zwischen Sandoz und Bongrand fehlt jede triumphale Attitüde; im Gegenteil, den „Hinterbliebenen“, besonders natürlich Bongrand, der ja derselben Fraktion angehört wie Lantier, wird klar, dass auch sie, wenngleich nicht auf eine so prononcierte Weise wie Claude gescheitert sind. Für Sandoz ist das Autodafé deshalb auch vor allem der kathartische Akt einer posthumen Befreiung des Freundes von der zum mörderischen Monstrum gewordenen gescheiterten Kunstanstrengung, die durch die sakrale Formel des „Requiescat in pace“ gerechtfertigt wird. Was bleibt, ist die Erinnerung an das „grand coeur d’enfant“ und an das Märtyrertum von einem, der sich lieber selbst im Dienst eines unerreichbaren Kunstideals opfert, als sich mit Halbheiten zufrieden zu geben. „Oui“, fasst Sandoz zusammen, „il faut vraiment manquer de fierté, se résigner à l’être peu près et tricher avec la vie... Moi qui pousse mes bouquins jusqu’au bout, je me méprise de les sentir incomplets et mensongers, malgré mon effort.“ (L’Œuvre, 408) Der Exorzismus, dem er den verstorbenen Freund unterworfen hat, bedroht also auch ihn. Was macht den Unterschied zwischen ihm und Claude an dieser Stelle aus? Dass er nicht wie jener konsequent genug ist, einen radikalen Schlussstrich unter die Wurschteleien zu ziehen und aus Feigheit weitermacht? Oder ist, was ihm und seinesgleichen Bewunderung abnötigt, nämlich die Unbedingtheit einer a priori zum Scheitern verurteilten Kunstanstrengung, das zutiefst ‚romantische‘ Märtyrergenie, Teil seiner eigenen aporetischen Persönlichkeitsstruktur, an der er zwar leidet, die er aber diagnostizieren kann und an der er deshalb nicht mehr zugrunde gehen muss? „Oui, notre génération a trempé jusqu’au ventre dans le romanticism, et nous en sommes restés **impregnés** quand même.“¹¹

Unter dem Begriff „romanticism“ subsumiert Sandoz, so scheint es, sowohl thematische und faktuelle Aspekte der Kunst seiner Zeit als auch die Mentalitätsstruktur der Epoche überhaupt. Daher fällt sein Urteil über Claude und sein Scheitern, das zwangsläufig ihn selbst mitbetrifft, auch

¹¹ L’Œuvre, 402. - Schon früh, unter seiner Rubrik „Mon salon“ in dem vorangestellten offenen Brief „À mon ami Paul Cézanne“ konstatiert Zola eine größere „Robustheit“ der Schriftsteller gegenüber den Malern „Vous autres peintres, vous êtes bien plus irritables que nous autres écrivains ... Je n’ai pu poser le doigt sur eux sans qu’ils se mettent à crier de douleur.“ (Bd. 12, 786) Das zielt zunächst auf größere Toleranz gegenüber öffentlicher Kritik bei den Schriftstellern, unterstellt aber zugleich, dass Scheitern bei Malern dramatischer als existenzielle Bedrohung wahrgenommen wird, eine Annahme, die im Roman nicht nur an Claude Lantier exemplifiziert wird.

widersprüchlich aus oder ist zumindest überdeterminiert. Fehlte es ihm, Claude, an „Genie“, wie Sandoz behauptet, – „... il n’a pas eu le génie assez net pour la (formule) planter debout et l’imposer dans une oeuvre définitive“ – oder ist er „victime d’une époque“, einer dekadenten Epoche, der „la vérité, la nature“ (L’Œuvre, 403–4) abhanden gekommen ist, wie er ebenfalls behauptet? Und nicht nur er, sondern ebenso und immerfort auch sein Schöpfer Zola, für den die Eckpfeiler seiner Kunsttheorie die Objektivität von „nature-vérité“ einerseits und die Subjektivität des „tempérament-génie“ andererseits sind.

Man hat in der Forschung immer wieder auf die aus dieser Kategorik sich ergebenden inhärenten Brüche hingewiesen; wir können uns daher hier kurz fassen. Entscheidend für den Horizont unserer Fragestellung ist die Vermischung von phänomenologischem Befund und ästhetischem Postulat. Wenn die Verhältnisse so sind, wie Sandoz/Zola sie beschreibt, dann konnte Claude kein „Genie“ werden, und auch sonst **keiner** seiner künstlerischen Zeitgenossen; das „Genie“ übersteigt unbegreiflich die Bedingtheiten seiner Epoche – so zumindest die „romantisch“ besetzte Definition, von der offenbar Sandoz ausgeht.

Unter der Voraussetzung eines deterministisch-positivistischen Weltverständnisses, wie bei Sandoz/Zola anzunehmen, wäre die Forderung resp. Erwartung eines Künstler-Messias mit der künstlerischen Botschaft von „Wahrheit“ und „Leben/Natur“ selbst Symptom eines falschen kollektiven Epochenbewusstseins. Das heißt, die Forderung, die romantischen Anachronismen zu liquidieren, damit eine neue „wahrhaftige“ und „vitale“ Kunst entstehe, entspringt selbst der inkriminierten Romantik und offenbart einen performativen Selbstwiderspruch. Verblüffenderweise scheint der **Maler** Bongrand diese trostlose Aporetik früher und besser zu begreifen als der vermeintlich distanzierte Beobachter und „écrivain“ Sandoz. Als dieser nämlich in wiedererwachtem Optimismus auftrumpft, zwar sei der Künstler der Zukunft („le maître **attendu**“) noch nicht erschienen, aber „Bah! l’homme naïtra, rien ne se perd, il faut bien que la lumière soit.“, repliziert jener „Qui sait? Pas toujours! ... La vie avorte, elle aussi... je suis un **désespéré**, moi. Je crève de tristesse, et je sens tout qui crève... Ah! Oui, l’air de l’époque est mauvais, cette fin de siècle(!), encombrée de démolitions, aux monuments éventrés aux terrains retournés cent fois, qui tous exhalent une puanteur de mort. ... Les nerfs se détraquent, la grande névrose s’en mêle, l’art se trouble: c’est la bousculade, l’**anarchie**, la folie de la personnalité aux abois... Jamais on ne s’est tant querellé et jamais on n’y a vu moins clair que depuis le jour où l’**on prétend tout savoir**.“ (L’Œuvre, 404) Daraus ergibt sich zweierlei:

1. Bongrand, der Maler, profiliert sich im Horizont des fiktionalen Kunst-Diskurses am Schluss des Romans als programmatischer Gegner des bis dato eher kunstskeptischen Literaten Sandoz, der jetzt eine konservativ anmutende Position besetzt. Jener konstatiert einen, aus seiner Sicht trostlos

in sich zerstrittenen, Pluralismus der künstlerischen Positionen und kulturpessimistisch weiter gefasst, den Niedergang einer Epoche, deren Symptomatik unter dem seither programmatisch gewordenen Titel „**Fin-de-siècle**“ als Neurose, Chaos, Anarchie und Verlust der Persönlichkeit, als Nihilismus aufgezeigt wird. Diese Diagnose dürfte zum Zeitpunkt der Entstehung des Romans (seit 1886) mit der Auffassung des Autors weitgehend kompatibel sein. Dass sich die Auflösung der Welt komplementär zu einer zunehmenden ubiquitären Verwissenschaftlichung vollziehe, wie Bongrand konstatiert, gibt auch einen Hinweis auf die gegen Ende des Jahrhunderts gegenüber seinem früheren Szientismus skeptischer gewordene Einstellung von Zola. Die Welt, wie er sie jetzt wahrnimmt, hat die Festigkeit der kausalen Determiniertheit verloren. Sie scheint für Zola kontingent geworden zu sein, sich dem epistemologischen Zugriff und damit auch der Beschreibbarkeit gemäß den ästhetischen Kategorien der Abbildbarkeit zu entziehen. Von daher gewinnt das Pastiche als künstlerisches Organisationsprinzip eine verstärkte Plausibilität.

2. Sandoz, den man als fiktionalen Doppelgänger Zolas zu verorten geneigt ist, zeigt eine Selbstständigkeit, die deutlich macht, dass diese Zuschreibung nicht aufgeht, dass, zumal auch in der Schilderung der Kontroverse mit Bongrand, der Autor sich über seine Romangestalt stellt, deren Widersprüche und inneren Spannungen sieht, die ja partiell auch seine eigenen sind; und damit gewinnt der Roman und die in ihn eingeschriebenen Sujets, Handlungen und Diskurse an Komplexität, an Glaubwürdigkeit. Der Roman ist so verstanden mit seinen zahllosen Grenzüberschreitungen, seiner Intermedialität und Intertextualität das Pastiche einer Welt (hier vor allem der der französischen Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jhdt.), der man sich anders nicht mehr annähern kann.

„**Les clefs qui ouvrent mal**“ – L'Œuvre – ein Schlüsselroman?

Foucart in seinem Vorwort zur Gallimard-Ausgabe konstatiert ohne Umschweife „Les clefs qui ouvrent mal“ (L'Œuvre, 9) und bezieht sich dabei auf die Neigung vieler Textinterpreten, aus dem Roman verschlüsselte Auskünfte über historische Fakten, Personen und Werke, wie auch biographische Gegebenheiten aus Zolas Leben herauszulesen. Es mag sein, dass die französische Literaturexegese traditionellerweise gern auf solchen methodischen Pfaden wandelt. Der umfangreiche Anhang der „Notes“, vom Herausgeber H. Mitterand selbst eingerichtet, jedenfalls konterkariert bis zu einem gewissen Grade den Befund des Vorworts, indem er die Fiktion des Romans in eine extensive Beziehung zu einer gründlich recherchierten historischen Realität zu setzen versucht. So verdienstvoll das auch im Sinne eines historisch fokussierten Interesses sein mag, das Kunstwerk, das eine Autonomie sui generis für sich beanspruchen darf, wird dabei möglicherweise aus den Augen verloren. Man gerät also leicht auf Abwege. Die Verführung so zu verfahren, ist im Falle von „L'Œuvre“ zugegebenermaßen besonders stark. Legt doch der Autor

absichtsvoll Spuren, die die indiskrete Neugier des Lesepublikums wecken sollen, ein Verfahren und ein Publikum, das Zola, der als Journalist auch die gröberen Strategien wirkungsorientierten Schreibens au fond beherrscht, bestens kennt. Er muss seine Leser, denen er den Roman vorab portioniert in Fortsetzungen vorlegt, bei der Stange halten. Der routinierte Fortsetzungsromanschreiber allerdings wird die Spuren, die er legt, auch wieder so weit verwischen, dass keine Gewissheit oder Eindeutigkeit entsteht, denn nur so kann die Spannung erhalten bleiben. So viel zu Vermarktungsstrategien von Literatur, zu denen übrigens weit über Zolas Tod hinaus auch zu zählen ist, dass die Gallimard-Taschenbuchausgabe von 1983 als Cover Manets weltberühmtes Skandalbild „**Le déjeuner sur l’herbe**“ aus dem Jahr des ersten „Réfusés“-Salons von 1863 ziert, und damit eine entschieden **falsche Spur** legt.¹²

Wenn also Zola durchaus ein sehr begabter Vermarkter seines Werks ist, – der Riesenerfolg seiner Romane zeigt das – so ist wichtiger die konzeptionelle Bedeutung seiner zahllosen Anspielungen auf Geschehnisse, Werke und Autoren aus seiner historischen Umgebung.

Grundsätzlich werden, wenn überhaupt, namentlich im Roman nur genannt und bezeichnet historische Autoren und ihre Werke, die beim ersten Erscheinen des Textes, also 1885/86, schon verstorben sind und quasi museale Würde erlangt haben. Es sind nicht viele, Ingres bspw., Delacroix, Courbet, Corot, für Zola wichtige Maler, deren Lebenszeit sich noch mit der seinen überschneidet, aber doch nur Vorläufer der zeitgenössischen „Modernen“, wie er sie versteht und die ihn interessieren, die er aber nicht namentlich nennt, auch den 1882 früh verstorbenen **Manet** nicht, der einzige, der ihm bis zu seinem Lebensende mustergültig bleibt. Und alle diese „Modernen“ begegnen uns im Roman im Modus des „Pastiche“, d.h. vor allem ihre Werke, aber auch ihr äußeres Erscheinungsbild, ihr künstlerisches Gebaren. Das hat seine Gründe, und die Diskretion des Autors, vor allem hinsichtlich des von ihm hochgeschätzten Manet ist nur einer davon. Die Ekphrase als Pastiche ist vor allem eine kreative Leistung sui generis des Erzählers, der im anderen Medium imaginativ bildschaffend wird und diese Imagination gleichzeitig seiner Narration dienlich macht. Zudem stellt der Erzähler eine augenzwinkernde kennerschaftliche Verständigung mit seinen kunstgebildeten Lesern her. Die Ekphrase als Pastiche erlaubt einen Cross-Over über die zeitgenössische Kunstproduktion in verschlüsselt-komprimierter Form und erzeugt dabei noch den unterhaltsamen Mehrwert eines Rätselspiels.

¹² Bd. 5 (1967) der 1966 begonnenen Gesamtausgabe „L’Œuvre“ ist durchgängig bebildert, teils mit zeitgenössischen Photographien zur topographischen Situation, teils mit Reproduktionen zeitgenössischer Gemälde und Graphiken, die erkennbar die Absicht verfolgen, einen bildhaften Kommentar zur Narration des Romans zu liefern.

Der „Spielraum“ des Flaneurs

Die Eingangssequenz des Romans hat es fürwahr in sich! Der Leser wird ohne Umschweife und mit Aplomb ins Romangeschehen gestürzt. Claude Lantier – der Held und zugleich das erste Wort des Textes – wird auf dem nächtlichen Heimweg zu seinem Atelier von einem Gewittersturm überrascht. Die Passage verdient es, zitiert zu werden: „Claude passait devant l’Hôtel de Ville, et deux heures du matin sonnaient à l’horloge, quand l’orage éclata. Il s’était oublié à rôder dans les Halles, par cette nuit brûlante de juillet, en **artiste flâneur**, amoureux du Paris nocturne. Brusquement, les gouttes tombèrent si larges, si drues, qu’il prit sa course, galopa dégingandé, éperdu, le long du quai de la Grève. Mais, au pont Louis-Philippe, une colère de son essoufflement l’arrêta: il trouvait imbécile cette peur de l’eau; et, dans les ténèbres épaisses, sous le cinglement de l’averse qui noyait les becs de gaz, il traversa lentement le pont, les mains ballantes. Du reste, Claude n’avait plus que quelques pas à faire. Comme il tournait sur le quai de Bourbon, dans l’île Saint Louis, un vif éclair illumine la ligne droite et plate des vieux hôtels rangés devant la Seine, au bord de l’étroite chaussée. La réverbération alluma les vitres des hautes fenêtres sans persiennes, on vit le grand air triste des antiques façades, avec des détails très nets, und balcon de pierre, une rampe de terrasse, la guirlande sculptée d’un fronton. C’était là que le peintre avait son atelier, dans les combles de l’ancien hôtel du martoy, à l’angle de la rue de la Femme-sans-Tête. Le quai entrevue était aussitôt retombé aux ténèbres, et une formidable coup de tonnerre avait ébranlé le quartier endormi.” (L’Œuvre, 31)

Es mag Leser geben, die sich die Eingangssequenz zu einem **Malerroman** anders vorstellen können. Dass hier ein virtuoser Erzähler am Werke ist, erschließt sich jedoch sofort. In wenigen treffsicheren Strichen baut sich die Szene auf: der Protagonist, Claude (Lantier), ist mit dem ersten Wort präsent; Ort, Zeit und Umstände des Geschehens sind nach wenigen Zeilen mehr als hinreichend charakterisiert, um sich in die Handlung einschwingen zu können. Wir sind in Paris, auf dem Weg von den „Halles“ über den quai de la Grève und den pont de Louis Philippe auf die Île Saint-Louis, an der Seine entlang zum hôtel du Martoy, an der Ecke der rue de la Femme-sans-Tête.¹³

Claude, den wir nicht kennen müssen, aber kennen könnten, wenn wir den früheren Roman aus dem Zyklus Rougon-Macquart „Le ventre de Paris“ gelesen hätten, wo er, eine der Brückenfiguren im Zyklus, schon einmal früh morgens auf Motivsuche in den „Halles“ unterwegs ist, gerät auf dem nächtlichen Heimweg in einer brütenden Julinacht in das oben geschilderte Gewitter. Durch die Erwähnung der Hallen ist der Terminus post quem ziemlich genau, darüberhinaus aber auch ein

¹³ Mitterand weiß im Anhang zu berichten, dass auf der Île Saint Louis eine Reihe von prominenten Malern, auch Zeitgenossen des fiktiven Claude Lantier, wie Daubigny, Daumier, Meissonier, gewohnt haben, ein Umstand, der Zola sicher geläufig war.

vielsagender Hinweis auf die städtebauliche Umgestaltung von Paris im Zuge der Haussmanisation gegeben. Zehn von den zwölf Glas-Stahl-Pavillons sind, wie bekannt, zwischen 1852 und 1870 durch Victor Baltard errichtet worden, die letzten beiden erst in den 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts. Die Hallen waren vielen Impressionisten seit Anbeginn architektonische Ikonen von Paris als erster Welthauptstadt der Moderne. Wenn wir als Terminus ante quem den im Roman explizit erwähnten ersten Salon der „Réfusés“ (1863) annehmen, ergibt sich also kurz vor 1863 als relativ präziser Zeitpunkt für die Fiktion der Eingangssequenz. Diese Kalkulation ist kein Selbstzweck, denn sie macht deutlich, mit welcher Zielstrebigkeit und mit welchem Tempo der Erzähler in die Romanhandlung einführt und dabei entscheidende Sujets und den Diskurshorizont andeutet und anspielt. Zu diesen Allusionen gehört unbedingt auch die Bezeichnung von Claude als „artiste flâneur“. Es möchte nicht wunder nehmen, dass 1863 im „Figaro“ von Charles Baudelaire der berühmte programmatische Artikel „Le peintre de la vie moderne“ erschienen ist, in dem er mit dem „**Flâneur**“ einen der wirkmächtigsten Prototypen des modernen Künstlers vorstellt, wie er ihn schon in seinen „Tableaux Parisiens“¹⁴ beschrieben hatte. Es braucht hier nicht der Beweis geführt zu werden, dass Zola die Texte kannte, – das liegt auf der Hand – uns ist vor allem daran gelegen zu zeigen, dass die problematische Künstlerexistenz von Zolas Protagonisten durch Baudelaires Beschreibung des „Flâneurs“ inspiriert sein **muss**, wenn auch mit Claudes Scheitern ein im Gegensatz zu Baudelaire kritisches Fazit gezogen wird. Wenn Baudelaire den „Peintre de la vie moderne“ charakterisiert, dann kann kein Zweifel sein, dass „Peintre“ hier vorab und vorwiegend in einem figurativen Sinne gemeint ist. Die Repräsentanten der bildenden Kunst, die er nennt, u.a. Gavarni und Daumier, versteht er als Karikaturisten, deren flinke, zugespitzte Notate einer wirbelnden und vielgestaltigen Wirklichkeit für ihn dem Schreiben näher sind als dem Malen. Auf sie kommt es hier nicht an. Der „Maler des modernen Lebens“ steht nicht an der Staffelei, er ist rastlos unterwegs, er ist zuerst Beobachter, Sammler von Eindrücken einer Wirklichkeit, die ebenso wenig still steht und sich still stellen lässt, wie er selbst. „C’est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend à l’exprimer en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive.“ Er ist „observateur, flâneur, philosophe... poète... romancier... moraliste“ und damit auf unendlich komplexe Weise **Spiegel** des modernen Lebens, welches natürlich nur in Paris stattfindet: „On peut aussi le comparer, lui, à un **miroir** aussi immense que cette foule; – ein vielsagender Rückgriff auf den uralten Malerei-Topos – sein „domicile (est) dans le nombre, dans l’endoyant, dans le **fugitif et l’infini**... voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde.“ Auch Baudelaire nennt den Hiatus von Augenblick und Ewigkeit, die im gelungenen Kunstwerk zusammengeschaute, zusammengebracht sind, die Aufgabe, an der Claude Lantier gemäß

¹⁴ 2. Ausg. der „Fleurs du Mal“, 1861

seinem „Erfinder“ Zola scheitert. Baudelaire weiter: „L’artiste, homme du monde, homme des foules, et **enfant**“ – in seinem Nekrolog nennt Sandoz den alten Freund „grand coeur d’enfant“ (L’Œuvre, 405) – (cherche)... „un bout général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance... la modernité“, ... „de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de **tirer l’éternel du transitoire.**“ (vgl. Anm. 14)

Der Begriff „dégager“ lässt sich leicht mit der Vorstellung des Künstler-Flaneurs als „écrivain“ assoziieren, der auf seinen Streifzügen (vorzugsweise) Paris als Realität und als Epiphanie zu erfahren und zu gestalten sucht, weniger leicht aber mit der des Malers. Denn das Kunstwerk, das so entsteht, ist tatsächlich das Ergebnis von Häutungen, als die Umkehrung des **palimpsestsartigen** Verfahrens, das Baudelaire bei Delacroix zu entdecken vermeint, wenn er sagt „Un bon tableau fidèle et égal au rêve qui l’a enfanté doit être composé comme une monde. De même que la création, telle que nous la voyons, est le résultat de plusieurs créations dont les précédentes sont toujours complétées par la suivante; ainsi un tableau conduit harmoniquement consiste en une série de tableaux superposés, chaque nouvelle couche donnant au rêve plus de réalité et le faisant monter dans le degré vers la perfection.“¹⁵ Es hat den Anschein, als ob der kunstliebende Schriftsteller Baudelaire (und vielleicht auch Zola) die künstlerische Strategie des Malers sich nicht anders vorstellen kann denn als Umkehrung seines eigenen mnemotechnischen Verfahrens, die vielfach geschichtete Wirklichkeit durch sukzessive Häutungen lesbar zu machen, ein Verfahren, das Baudelaire offenbar auch explizit als Hermeneutiker von Delacroix‘ Kunst, und aus seiner Sicht erfolgreich, anwendet. Es ist deshalb auch zu überprüfen, inwieweit Zola mit seiner Baudelaire-Referenz dessen „romantische“ Kunstkonzeption und Exemplifizierung an Delacroix falsifizieren will, oder anders bei diesem Versuch scheitert und es auch einsieht, indem er Baudelaires Gleichung von Romantik und Moderne „Qui dit romantisme dit art moderne, – c’est à dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l’infini, exprimées par tous les moyens qui contiennent les arts“¹⁶ am Schluss des Romans resignierend akzeptiert.

Sicher ist vor der Hand allerdings, dass Claudes „Meisterwerk“ nach unzähligen Überarbeitungen ein völlig unlesbares Palimpsest geworden ist, damit an Balzacs früheres „Chef d’œuvre“ erinnert, das „inconnu“, weil für die Welt unlesbar bleibt, und darüber hinaus die Anknüpfung an die deutsche Romantik nahelegt, in der ähnliche Konstellationen und Katastrophen vorgebildet sind. Die spektakulären Formeln der literarisch-philosophischen Romantik um Kleist, Novalis, die Schlegel-Brüder, Fichte, Schelling, in denen itinerierendes höchstes Bewusstsein und All-Präsenz

¹⁵ Fundort b. Karlheinz Stierle, „Paris. Son mythe et son discours: quatre leçons au collège de France“, Hausdruckerei der Universität Konstanz, 1996, 47

¹⁶ Salon 1846, ebd: Stierle, Paris Son Mythe..., 45

zusammengedacht werden, gipfelnd im Kunstprogramm einer „Progressiven Universalpoesie“ sind unschwer in Baudelaires Anmerkungen wiederzuerkennen; und sie wirken weiter bis zu Zola, der mit der erklärten Absicht antritt, den romantischen „Teufel“ aus der Kunst auszutreiben, ihm letzten Endes aber selbst zum Opfer fällt.

„Oui, notre génération a trempé jusq’au ventre dans le romantisme et nous sommes restés impregnés quand même“. (L'Œuvre, 402) Hier spricht durch den Mund seines Protagonisten der Autor.

Der Spielraum des Flaneurs Claude ist, wie in den ersten Zeilen mit Nachdruck deutlich gemacht wird, **Paris**, natürlich Paris, möchte man hinzufügen! Die französische Kunst, vor allem seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts und weit hinein bis ins 20. Jh. ist fast monothematisch Paris gewidmet, und zwar über die Gattungsgrenzen hinweg. Besonders die Impressionisten entdecken das Nach-Haussmansche Paris als unerschöpfliches Reservoir an Motiven, als Welthauptstadt der Moderne, als Marktplatz von Ideen, als Inbegriff von Mobilität und vibrierender Lebendigkeit. Was aber wohl am wichtigsten ist und worin sich alle Attribute zusammenschließen: Paris wird diesen Künstlern sozusagen zur Biosphäre, zum Soziotop, dessen Aura sie zum Überleben brauchen. Ein solch emphatisches Verhältnis zu „ihrer“ Stadt demonstrieren alle Künstler in Zolas Roman, allen voran Claude Lantier. Er befindet sich damit im Einklang mit seinen nicht-fiktionalen Zeitgenossen. Pissaro beispielsweise nimmt ein Zimmer im Grand hôtel du Louvre „mit prachtvollem Blick auf die Avenue de l’Opéra... Es ist ein sehr schönes Motiv... nicht sehr ästhetisch, aber ich bin entzückt, jene Straßen von Paris malen zu können, die gewöhnlich als hässlich bezeichnet werden, und die doch so silbrig, so leuchtend und so lebensvoll sind – ganz anders als die Boulevards. Ganz und gar modern!!!“¹⁷ Wenn der ein oder andere gelegentlich zur Sommerfrische auf dem Lande oder am Meer weilt, überfällt ihn bald die Sehnsucht nach Paris; so Degas, der von seinem „geliebten Paris“ spricht und hinzufügt, „mit welcher Heiterkeit ich dorthin zurückkehre“;¹⁸ so Renoir, der aus Neapel an Durand-Ruel schreibt „Italien ist schön, aber Paris, ach Paris!“¹⁹ Diesem sehnsuchtsvollen Stoßseufzer, der offenbar keiner weiteren Erläuterung bedarf, begegnen wir im Roman auf Schritt und Tritt; besonders prägnant Claudes Ausruf angesichts des Panoramas auf der place de la Concorde „Ah! Ce Paris... Il est à nous, il n’y a qu’à le prendre.“ (L'Œuvre, 97) Dass dies „prendre“ nicht so einfach ist, wird zum beherrschenden Thema des Romans.

Aber Paris ist **omnipräsent!**

¹⁷ Briefe an seinen Sohn Lucien, Hrsg. John Rewald. Zürich 1953, 367

¹⁸ Privatsammlung(?), Paris, undatiert

¹⁹ Correspondance de Renoir et D.-R., Bd. 1, Hrsg. C. Godfray, Lausanne 1995, 16

Es ist mehr als die Grundierung des Romans. Es ist der heimliche Protagonist, oder besser gesagt, die Protagonistin; denn Paris ist ein betörendes Weib, dem die Künstler des Romans allesamt hoffnungslos verfallen sind, dessen gefährliche Anziehungskraft sie zu ergründen suchen.

Das Vehikel dazu sind die unzähligen Streifzüge durch die Stadt, von einem Ende zum anderen, kreuz und quer, hin und zurück. Wenn man versuchen wollte, in den Stadtplan von Andriveau-Goujon aus dem Jahr 1868, in den die bereits vollzogenen Umbaumaßnahmen, die großen neuen Achsen, eingezeichnet sind, die von Zola minutiös beschriebenen Spaziergänge, öfter ausgedehnte Wanderungen, einzutragen, würde sich ein Diagramm ergeben, das sich wie ein dichtes Netz über den Stadtplan legen und diesen wahrscheinlich **unlesbar** machen würde. Wir wollen diesen spekulativen Befund bei der weiteren Lektüre im Kopf behalten, scheint er sich doch für eine Metapher zu eignen, die die sinnsuchende Annäherung an das Rätsel Paris im Roman umschreiben könnte. Der Verdacht liegt nahe, dass die Abfolge der zahllosen „Passagen“ – um Benjamin zu bemühen – sich addiert zu einer Taxonomie der topographischen Gegebenheiten, Straßen, Gebäude etc., ohne aber die ersehnte Synthese von „Wesen“ und Erscheinungsvielfalt der Stadt zu ergeben. Der Autor Zola schickte damit den von ihm erfundenen Helden auf eine erfundene Erkundungsreise, auf der dieser genau so scheitern muss wie sein Erfinder, nur trostloser, weil von ihm nichts bleibt als seine Fiktion, die den Versuch des malerischen „Chef d’oeuvre“ einschließt. Damit ist aber keineswegs die Mission des Literaten gerettet und seine vermeintliche Überlegenheit bewiesen, sondern nur ausführlich beschrieben.

Die Eingangssequenz schon erweist den Maler Claude, indem er als Flaneur vorgestellt wird, als die entscheidende Projektionsfigur des Autors; nur will es die Fiktion ungerechterweise, dass er im falschen Medium unterwegs ist.

Karlheinz Stierle, der in seiner schon erwähnten Vortragsreihe am Collège de France anknüpft an seine große Arbeit „Der Mythos von Paris“²⁰ beschreibt dort unter semiotisch-rezeptionsästhetischer Perspektive in diachroner Abfolge, wie sich die diskursive Wahrnehmung der Stadt seit dem quasi taxonomischen „Tableau de Paris“ von Mercier (1781–1789) über eine Semiologie der Typen, Moden und Mentalitäten bei Balzac, die „Tableaux Parisiens“ mit dem impliziten Flaneur von Baudelaire, bis hin zu einer Soziographie der Gesellschaft des Second Empire und des Fin-de-siècle bei Zola – um nur die entscheidenden Eckpunkte zu nennen – entwickelt hat. Stierle gelangt hier, was „L’Œuvre“ angeht, zu Schlussfolgerungen, die grosso modo in eine ähnliche Richtung gehen wie diese Untersuchung.

²⁰ K. Stierle, Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewußtsein der Stadt, München 1998

Die Gründe für Claudes „Scheitern“ fasst er wie folgt zusammen „C’est devant cette femme-Paris, allegorique et concrète, présence et absence, synthèse d’art philosophique et d’art pur, comme dirait Baudelaire, que Claude échoue. La femme imaginaire, qui prendra la place de sa femme réelle, qui s’empare de toute sa vie, ne pourra devenir vivante.“²¹ Dieser Befund ist zutreffend, aber er ist zu partikular und greift deshalb zu kurz. Das Dilemma für den Exegeten besteht darin, dass im Roman die Verschränkung von Narration und Mediendiskurs vorgeführt wird, dass Strategien der künstlerischen Darstellung, des Schreibens und des Malens über das Vehikel einer fiktiven Künstlerbiographie, gegeneinander ausgespielt, aber auch ineinander vermittelt werden. Das lässt sich schwer auf **einen** motivisch pointierten Nenner bringen. Von der medialen Strategie, dem impliziten Strategievergleich her, ist ein anderer Beitrag von Stierle aufschlussreicher, wenn er auch zugleich zu widersprechen anregt. „Im Scheitern Claudes inszeniert Zola seinen Triumph. Wir sehen Paris mit den Augen des Malers, aber es ist Zola, der das in Worte fasst, was der Maler Claude sieht, jedoch nicht gestalten kann. Zolas Bilder von Paris sind keine Bildbeschreibungen, sondern Beschreibungen einer malerischen Wahrnehmung, deren der Maler nicht mächtig ist und die so den Darstellungsspielraum eröffnet, den Zola als malerischer Impressionist, als Vollender des Impressionismus... ausfüllt. ... Ist Lantiers scheiterndes Meisterwerk zum Meisterwerk Zolas geworden? Zolas Identifikation mit seinem Malerhelden ist zu tiefgreifend, um nicht auch Zolas Zweifel an seinem eigenen Meisterwerk erahnen zu lassen.“²² Man muss K. Stierle dankbar dafür sein, dass er die selbstreferentielle Disposition des Romans, die schon im Titel manifest wird, konstatiert hat, ohne es so auf den Begriff zu bringen. Wenn er die Leistung des Romanciers im Kontrast zum Scheitern des Malers aber reduziert auf die bestreitbare Zuschreibung als „Impressionismus“ in Sprache, dann verkürzt er den Roman um die entscheidende Dimension des impliziten Kunstdiskurses. Beachtenswert wären so nur noch Beschreibungen aus der Sicht des Flaneurs, deren Status erst noch zu klären ist, die jedenfalls nur provisorisch mit dem kunstgeschichtlich besetzten Stilbegriff „Impressionismus“ zu belegen sind. Außerdem gibt es natürlich „Bildbeschreibungen“ als Ekphrasen, meistens im Modus des Pastiche, die die Romanhandlung mit der Theoriebildung im Kunstdiskurs verbinden. So ist der Titel des Buches nicht nur doppeldeutig in Bezug auf das „Werk“ des Malers einerseits und das „Werk“ des Schriftstellers andererseits, ihre divergenten Strategien und deren Vergleich hinsichtlich ihrer Wertigkeit. „L’Œuvre“ ist darüber hinaus die Darstellung seiner selbst, als performatives **Ins-Werk-Setzen** von Anlässen, Motiven, Strategien, Wirkungsweisen usw. künstlerischer Gestaltung und die begleitende Reflexion seines Gelingens resp. Misslingens. Das betrifft sowohl das Malen wie auch das Schreiben. Das Entstehen

²¹ Stierle, Paris. Son mythe..., 99

²² K. Stierle, Emile Zola und das Paris der Impressionisten, 227–33, in: Bilder einer Metropole: Die Impressionisten in Paris. Katalog Museum Folkwang, Göttingen 2010

von Claudes Werk oder seiner Werke, wenn der Plural überhaupt angemessen ist, vollzieht sich immer unter Beobachtung, sei es eines regie-führenden allwissenden Erzählers, sei es des wohlwollend-kritischen Freundes Sandoz, der Künstler-Kumpane, zuerst Jünger, später Abtrünnige und sogar Feinde, seines Modells, der nachmaligen Ehefrau Christine, und schließlich seiner selbst als strengstem und erbarmungslosestem Kritiker.

Die Selbstreflexion des Schreibens vollzieht sich mittelbar, am ehesten durch Sandoz, der neben Claude der andere Teil der Zwillingsprojektion des Autors ist. Im Anschluss an die erste Sequenz um das unausgeführte „Plein Air“, in der Sandoz für den schwarz gewandeten Herrn im Vordergrund posiert, kommt es zu einem Kunstgespräch zwischen den beiden Protagonisten, in deren Verlauf sich beide zu einer ähnlichen Programmatik bekennen. Claudes Credo kondensiert in dem vielzitierten Ausruf „Ah! tout voir et tout peindre“ und wenig später „Oui! toute la vie moderne!“ Beim Literaten heißt es ähnlich „Ah! que ce serait beau, si l'on donnait son existence entière à une œuvre, où l'on tâcherait de mettre les choses, les bêtes, les hommes, l'arche immense!“ (L'Œuvre, 66–7) Beide Äußerungen zielen salopp formuliert auf ein **Widerspiegelungsprogramm gigantischen Ausmaßes**.

Ein rätselhaftes „Glossar“ aus dem Manuskript

Was in der Gesamtausgabe von 1967 im 5. Band dem Roman „L'Œuvre“ vom Herausgeber Mitterrand als „Projet de Titres“ aus dem Manuskript vorangestellt ist, verdient mehr Aufmerksamkeit, als ihm bisher zuteil geworden ist. Wohl lässt sich diese flüchtig hingekritzelte, schwer lesbare Liste als tastendes Suchen und Versuchen von möglichen Titeln beschreiben, aber nicht nur dies! – Leider ist der Zeitpunkt im Entstehungsprozess nicht zu ermitteln; es spricht aber einiges dafür, dass die Konzeption bei der Niederschrift im großen und ganzen steht, denn auf den zweiten Blick deuten sich thematische und motivische Akzente an, die einerseits konkrete Hinweise auf den Aufbau des vollendeten Romans geben, andererseits die konzeptuellen Schwierigkeiten ahnen lassen, mit denen Zola gekämpft hat, schließlich Vermutungen darüber nahelegen, an welche Traditionen er anknüpft und welche Assoziationen ihn leiten. Also präsentiert die Liste nicht nur eine Auswahl von möglichen Titeln, sondern ist offenbar zugleich eine Art Katalog der wichtigsten, zum Teil sehr heterogenen Themenkreise und Motive, die im Roman abgehandelt werden. Die folgenden Wortfelder tun sich auf:

(solitär) **L'idéal**

(mehrfach) **œuvre** („Werk“; in abgeleiteter Bedeutung auch „Arbeit“); **chef d'œuvre**

création; créature de monde; **créer**; enfanter („gebären/erschaffen“); l'angoisse de **créer**

dazu: Komposita: œuvre **vivante**; chair **vivante**; faire de la **vie**; le **sang** de l'œuvre deuten auf das **Pygmalion**-Motiv

le **génie** (“Kunstgott/Kunstmessias“ mit Jüngern) für Zola „romantisch“ gefärbt und obsolet
chair; sang: indizieren Körperlichkeit, Materialität, Sinnlichkeit, also zentrale Kategorien im
Werk des Positivisten, Materialisten, Empirikers Zola

(kulturkritisch konnotiert) le siècle en **couche**; les **couches** du siècle; **fin** de siècle: zu lesen
als Hinweis auf den literarischen Rahmen des Romanzyklus’ „Les Rougon-Macquart“ als
kultur- und gesellschaftskritisches Panorama des ausgehenden Jhdts., exemplifiziert an der
Verfallsgeschichte einer Familie.

Was in dem „Glossar“ nicht anklingt, ist der explizite Kunsttheorie-Diskurs und die ausführliche
Kunstmarkt-Thematisierung im vollendeten Roman. Beides resultiert aus Zolas jahrzehntelanger
intensiver und umfangreicher Tätigkeit als Kunstkritiker, seiner exzellenten Vernetzung in der
Kunstwelt und den dabei gewonnenen profunden Einsichten in das Marktgeschehen. Die
diesbezüglichen Passagen sind, wie schon angedeutet, als extrapolierbare Übernahmen aus dem
kunstjournalistischen Kontext, zum Teil als direkte Zitate, zu verstehen. Sie sind dem Roman im
Nachhinein einverleibt worden und tauchen deshalb nicht in der Liste auf.

Es erstaunt nicht, dass sich Zola, wie der von Mitterand so genannte „Projet de titres“ deutlich
macht, schwer damit tut, einen Titel für seinen vielgestaltigen Roman zu finden, der sozusagen
einen Generalnenner darstellen könnte. Sich ständig wiederholend kommt er, so scheint es, etwas
ratlos auf den blassen Titel „L’Œuvre“ zurück, der es aber letztlich, wie sich zeigen soll, doch in
sich hat, und zwar in der Bedeutung von „Arbeit/Anstrengung“. Verständlicherweise musste aber
„Chef d’œuvre“ wegen der prominenten Balzac-Allusion verworfen werden. Gleichwohl bleibt
Balzacs „Chef d’œuvre inconnu“ eine wichtige Referenz, auf die wir an anderer Stelle
zurückkommen werden.

Gemalte Bilder und Geschaute/Erlebte Bilder

Diese Unterscheidung kann keinen kategorialen Anspruch erheben; sie hat vor der Hand nur
heuristischen Wert, denn beide Formen sind in „L’Œuvre“ Bestandteile einer literarischen Fiktion
und deshalb auch Funktionen des übergeordneten literarischen Konzepts.

Der Gang der Erzählung aber lässt sich mithilfe der so postulierten Einteilung transparent machen
und zielt dabei auf ein wichtiges Strukturmoment.

Gemalte Bilder begegnen im Roman auf Schritt und Tritt. Im Zentrum unseres Interesses stehen
natürlich die Bilder des Protagonisten. Aber diese Bilder werden immer zugleich auch im Kontext
der zeitgenössischen Malerei verortet, im „Dialog“ mit dieser konstituiert und bewertet.

Der in den Roman eingebettete Kunstdiskurs entzündet sich bei den ausgedehnten Symposien, den
gemeinsamen Flanerien der Künstlerfreunde durch die Stadt, anlässlich der Besuche der Salons und
Gegensalons. Viele Bilder und ihre Produzenten werden summativ angesprochen, charakterisiert

und disqualifiziert, vor allem die akademische Glattpmalerei, die verlebte und verlogene Historienmalerei, die rückwärtsgewandte mythologische Malerei, die kitschigen Genres, alles zu finden in den Salons, alles gern zusammengefaßt in dem Verdikt **Asphaltmalerei**.

“Une médiocrité uniforme suintait des œuvres, la salissure boueuse, qui les caractérisait, dans cette bonne tenue d’un art au sang pauvre et dégénéré.“ Die „jungen Wilden“ beeilen sich „d’échapper à ce règne encore debout du **bitume**, condamnant tout en bloc avec leur belle injustice de sectaires, criant qu’ils n’y avait là **rien, rien, rien!**“ (L’Œuvre, 159) Selten finden Bilder Gnade vor dem strengen Urteil des Autors und seiner fiktiven Stellvertreter im Roman, der aufbrausenden jungen Künstler, Tempelstürmer der etablierten Salon-Kunst, die sich um Claude als ihren „Messias“ scharen. Ihr Credo lautet, diffus genug, Natur, Wahrheit, Licht. Und das finden sie realisiert allenfalls gelegentlich bei den Paysagisten Barbizon’scher Prägung, wie wir vermuten können. Aber auch hier kaum Konkretes und Detailliertes. Gagnière, einer der Freunde, malt wie Corot. „C’était un paysage d’un gris perlé, un bord de Seine soigneusement peint, joli de ton quoiqu’un peu lourd, et d’un parfait équilibre, sans aucune brutalité révolutionnaire.“ (L’Œuvre, 147)

Die Beschreibung ist so typisiert, dass sie auf Hunderte von ähnlichen Landschaftsbildern zutreffen könnte. Und Claude fragt deshalb irritiert – man befindet sich jetzt auf dem ersten „Réfúsés“-Salon 1863 – „Sont-ils assez bêtes d’avoir refusé ca... Mais pourquoi, pourquoi...?“ (L’Œuvre, 149) – Chaîne, eine eher untergeordnete Charge aus der Entourage von Claude, verdient erwähnt zu werden, obwohl oder gerade weil er als miserabler Maler vorgestellt wird und Claudes mitleidige Zuwendung erfährt. Er ist bei den „Réfúsés“ vertreten. „Une abomination de Chaîne les arrêta, un Christ pardonnant á la femme adultère, de sèches figures taillées dans du bois, d’une charpente osseuse violacant la peau, et peintes avec de la boue.“ (L’Œuvre, 150) Es ist derselbe Chaîne, der uns schon früher bei einem Besuch in Mahoudeaus, des Bildhauers und Claudes Jugendfreundes, Atelier, begegnet ist, wo er den alten verrosteten Kanonenofen gemalt hatte. Dieser Kanonenofen, als manifestes Indiz, war es vielleicht, u.a. auch zusammen mit der karikaturistisch zugespitzten Beschreibung des Malers, die zu dem Bruch zwischen Cezanne und Zola nach Erscheinen des Romans geführt haben.

Ein frühes Cézanne-Stilleben „Le poêle dans l’atelier“ (1864/65) (Abb. 4) ist später in Zolas Besitz gelangt und soll das Vorbild für Chaînes Ofen abgegeben haben. Man muss sich freilich fragen, ob die Beschreibung des Ofens im Roman irgendeine Ähnlichkeit mit dem Cézanne-Gemälde aufweist. „il (Chaîne) peignait en maçon, gâchant les couleurs, réussissant à rendre boueuses les plus claires et les plus vibrantes. Mais son triomphe était l’exactitude dans la gaucherie, il avait les minuties naïves d’un primitif, le souci du petit détail, où se complaisait l’enfance de son être, à peine dégagé de la terre. Le poêle, avec une perspective de guingois, était sec et précis, d’un tone lugubre de vase.“ (L’Œuvre, 90–1) Pedanterie in der Ausführung, Detailversessenheit, trübe Farben, wie mit Kot gemalt; das kann doch beim besten, bösesten Willen niemand in dem Cézanne-Gemälde entdecken.



Abb. 5: P. Cézanne - *Le poêle dans l'atelier* (1864-65)

Intrikater sind da schon die Beschreibung von Chaînes Äußerem, die Hinweise auf seine Herkunft aus der Nähe von Plassans, seine zweifelhafte „Karriere“ im Paris der 60er Jahre „... un paysan à ses allures lentes, à son sou de taureau, hâlé, durci, en cuir. Seul, le front se voyait, bombé d’entêtement, car son nez était si court, qu’il disparaissait entre les joues rouges, et un barbe dure cachait ses fortes mâchoires.“ (L’Œuvre, 90) Mag sein, dass es eine gewisse Ähnlichkeit mit Cézannes frühen Selbstbildnissen (Abb. 5) gibt, die im Roman typenhaft zugespitzt ist; hier



Abb. 4: P. Cézanne - *Selbstbildnis* (1875)

wird der junge Bauer vom Lande durch das sensationslüsterne Pariser Publikum vereinnahmt und stilisiert zum naturhaften Originalgenie, „le pâtre de génie, le grand homme en herbe du bourgeois amateur“ (L’Œuvre, 90) Das alles erinnert in der Tat an den jungen Cézanne und dessen exzessive Bohème-Alluren, von denen Meier-Graefe schon 1910 berichtet.²³ Da hierüber hinreichend spekuliert worden ist, fügen wir nur hinzu, dass dieser Umgang mit historischen Malern und ihren Werken typisch für Zolas Pastiche-Technik in „L’Œuvre“ ist. Dazu haben wir uns an anderer Stelle unter dem Titel „Pastiche“ geäußert. Wenn Cézanne sich durch dieses vermeintliche Zitat eines seiner frühen Gemälde und die sehr stilisierte Beschreibung von Chaîne getroffen gefühlt haben sollte, dann wäre ihm zu empfehlen gewesen, den Roman gründlicher zu lesen; und es träfe im übrigen die freundlich versteckte Mahnung des Freundes in seinem offenen Brief von 1866 „À mon ami Paul Cézanne“ zu, dass die Maler viel schneller beleidigt seien als die Literaten.²⁴ Die gern

²³ Julius M.-G., Cézanne, Insel, 1989, 14 -5. Mit Bezug auf „L’Œuvre“ stellt Meier-Graefe hier zudem fest: „Der junge Claude Lantier und der junge Cézanne sind nahezu identisch. Laut Gasquet hat Cézanne viele Gespräche im ersten Teil des Romans als wörtliche Übertragungen bezeichnet. Erst nachher hat Zola die Gestalt nach den Bedürfnissen seines Werkes differenziert.“

²⁴ Bd. 12, 486

konstruierte und folgenreichere Gleichung Claude Lantier = Paul Cézanne, die von zeitgenössischen Exegeten in wenig überzeugender Logik mit der Chaîne-Gleichung verküpft wird, bedarf keiner Würdigung; man versteht weder Lantier noch Cézanne damit besser.

Mahoudeau als „Pygmalion“

Aufschlussreicher ist dagegen die Ekphrase von **Mahoudeaus „Badender“**. Die Episode der „Verlebendigung“ der Skulptur in Mahoudeaus überhitztem Atelier ist über ihre programmatische Bedeutung hinaus eine der erzählerisch attraktivsten des Romans und dabei trotz der überaus realistisch gezeichneten Umstände des Bohème-Elends von umwerfender Komik. Mahoudeau vertritt im Nebenthema der Bildhauerei grundlegende Thesen des Kunstdiskurses im Roman. In der oben erwähnten Atelierszene mit Chaîne sehen wir Mahoudeau beschäftigt mit einer „bacchante colossale,“ wie er sie nennt, (L'Œuvre, 88) einer gigantischen nackten Tonfigur, die Claude aber, seinem Credo entsprechend „est-ce que ca existe, une bacchante? ... il faut que ca **vive!**“, als „vendangeuse moderne“ verstanden wissen möchte, (L'Œuvre, 89) worauf sich Mahoudeau ohne Widerspruch einlässt. Diese Winzerin reüssiert beim nächsten Salon, bei dem Claudes „Plein Air“ durchfällt. Offenbar ist es die lebensvolle Präsenz der Statue, die, im Kontrast zu den steifen Antiken-Reprisen, auch dem arrivierten „Übervater“ der „jungen Wilden“, Bongrand, lobende Anerkennung abnötigt. Die Anerkennung des Establishments aber ist nicht unbedingt eine Garantie für künftigen Erfolg. Die Mechanismen des Kunstmarktes, die Zola bestens kennt und beschreibt, sind komplex und gelegentlich irritierend paradox.

So begegnen wir Mahoudeau wieder anlässlich der Hochzeit von Claude und Christine, für die sie als Trauzeugen Mahoudeau benötigen, der in tiefstem Elend für den nächsten Salon an einer diesmal **aufgerichteten** Gestalt – sein alter Traum, den er bisher mangels Geld nicht hat verwirklichen können – einer „Baigneuse“ arbeitet. Die Skulptur aus Ton, in Leinwand verpackt und wegen der im Atelier herrschenden Eiseskälte steif gefroren, ist durch ein provisorisches Holzlattengestell fixiert. Wir werden mit Claude Zeugen, wie der Bozetto aus seiner Umhüllung befreit wird und, da Mahoudeau den Kanonenofen zum Glühen gebracht hat, „zum Leben erwacht“. „Justement, la ‚Baigneuse‘, placée très près semblait revivre, sous le souffle tiède qui lui montait le long de l'échine, des jarrets à la nuque. Et tout les deux, assis maintenant, continuaient à la regarder de face et à causer d'elle, la détaillant, s'arrêtant à chaque partie de son corps. Le sculpteur surtout s'excitait dans sa joie, la caressait de loin d'un geste arrondi. Hein? le ventre en coquille, et ce joli pli à la taille, qui accusait le renflement de la hanche gauche! À ce moment, Claude, les yeux sur le ventre, crut avoir une **hallucination**. La ‚Baigneuse‘ bougeait, le ventre avait frémi d'une onde légère, la hanche gauche s'était tendue encore, comme si la jambe droite allait se mettre en marche. ‚Et les petits plans qui filent vers les reins, continuait Mahoudeau, sans rien voir. Ah! c'est ca que j'ai

soigné! Là, mon vieux, la peau, c'est du satin.' Peu à peu, la statue s'animait tout entière.“ (L'Œuvre, 258) Die Illusion der “Verlebendigung“ entfaltet eine grausame ironische Doppeldeutigkeit. In einer höllisch komischen Parodie wird der Pygmalion-Mythos, einer der wirkmächtigsten Künstlermythen, in dieser Szene buchstäblich „zu Fall“ gebracht und bringt dabei den Künstler beinahe gleich mit um.

Ein böses Omen für den Protagonisten Claude, der dem armen Mahoudeau eingebläut hatte und selber felsenfest davon überzeugt ist, es gehe in der Kunst immer und vor allem darum, das Leben selbst in seiner Fülle zur Anschauung zu bringen. In wundersamer Selbsttäuschung scheint das Programm für Mahoudeau aufzugehen. Der Moment der Verlebendigung ist aber zugleich der des spektakulären Scheiterns. Die Geste, mit der der Bildhauer die sich auflösende, zusammenstürzende Skulptur zu halten versucht, wird zur Parodie einer Liebesumarmung, der Erfüllung in einem „Liebestod“ von Wagnerschem Format. „Et elle sembla lui tomber au cou, il la récut dans son étreinte, serra les bras sur cette grande nudité vierge, qui s'animait comme sous le premier éveil de la chair.“ (L'Œuvre, 259) Man rettet, was zu retten ist, fügt die zerbrochenen Teile zusammen wie die eines Selbstmörders, der sich vom Turm gestürzt hat, und Mahoudeau beschließt, aus Sicherheitsgründen, die „Große Badende“ zur bescheideneren Liegefigur umzuformen. Immerhin! Auch Claude betätigt sich als Pygmalion, indem er seine Vision von Paris in der Gestalt betörender Weiblichkeit auf die Leinwand zu bringen versucht. Während aber Mahoudeau zumindest halbwegs reüssiert – sein Anspruch ist freilich bescheidener – zersetzt sich Claudes „Meisterwerk“ unter seinen Händen und vernichtet zuletzt auch ihn selbst.

„L'enterrement au village“ und „Noce au village“

Die im Roman beschworenen Gemälde des Altmeisters Bongrand sind neben Claudes „Plein Air“ und „Île de la Cité“ die wichtigsten Ekphrasen. Bongrand findet sich als Ehrengast bei Sandoz' erstem jour fixe ein. Er ist wesentlich älter als die jungen Künstler und ist arriviert. Eines seiner Bilder die „Noce au village“ befindet sich bereits im „Luxembourg“, eine Auszeichnung, die nur hervorragenden zeitgenössischen Malern zuteil wird. Die jungen Leute begegnen ihm mit Respekt, d.h. er wird offenbar nicht dem von ihnen verachteten Salon-Establishment zugeordnet. Die Begründung für diese Wertschätzung kommt aus dem „Off“, d.h. vom Erzähler, und man darf getrost sagen, von Zola selbst, der hier auf den Fundus seiner Salon-Besprechungen zurückgreift. „Une noce débandée à travers les blés, des paysans étudiés de près, et très vrais, qui avaient une allure épique de héros d'Homère. De ce tableau datait une évolution, car il avait apporté une formule nouvelle. A la suite de Delacroix, et parallèlement à Courbet, c'était un romantisme tempéré de logique, avec plus d'exactitude dans l'observation, plus de perfection dans la facture, sans que la nature y fût encore abordée de front, sous les crudités du plein air. Pourtant, toute la

jeune école se réclamait de cet art.“ (L'Œuvre, 110–11) Kurz gesagt eine „realistische“ Malerei, wie Zola sie schätzt. Immer wieder, in den Salonbesprechungen und an vielen Stellen des Romans, so auch hier, wird der Aufbruch der Malerei in die Moderne gefordert; es bedürfe dazu einer neuen **Formel**.²⁵

Als Schwellenfigur zwischen der Tradition und dieser vielbeschworenen Moderne figuriert im Roman Bongrand als Nachfolger und Vollender der Romantik eines Delacroix und pikanterweise als Realist Courbetscher Prägung, aber auch in deutlicher Abgrenzung zur „Roheit“ des „Plein Air“, der vieldeutige



Abb. 6: G. Courbet - *L'enterrement à Ornans* (1850)

diskursbeherrschende Gattungsbegriff im Roman. An dieser Stelle kann man nicht umhin, den „Schlüssel“ aufzugreifen, den Zola mit dem Namen Courbet reicht. Er wird unmissverständlich kurzgeschlossen mit Bongrand. Courbets berühmtes Frühwerk „L'enterrement à Ornans“ (Salon, 1850) (Abb. 6) wird im Roman ein schwaches Spätwerk, an dem Bongrand selbstkritisch seinen künstlerischen Niedergang diagnostiziert; dem faktischen Frühwerk, dem im Roman fiktiven Spätwerk, stellt Zola ein fiktives Frühwerk gegenüber, die „Noce au village“. Das **eine** Werk von Courbet wird so aufgespalten in **zwei**, zwischen denen sich im zyklischen Sinne eine künstlerische Erfolgs- und Niedergangsgeschichte abspielt. Dies ist ein besonders bemerkenswertes Beispiel für Zolas Pastiche-Technik. Die Funktion von Bongrand als „Inkarnation“ eines Malstils zwischen „Romantik“ und „Moderne“ wird so vermittelt mit seiner Rolle als Vaterfigur und kritischem Begleiter der jungen Künstlerfreunde in der Romanhandlung einerseits, andererseits trägt er kontrafaktisch zu Lantier die Geschichte eines anderen Scheiterns vor, die resultiert aus einer vorzeitigen Klassizität, die sich ständig selbst bestätigen muss und deshalb steril und zu Innovationen unfähig wird. Diese narrative Disposition hat eine erkennbare Referenz in der Einschätzung von Courbets Spätwerk, wie sie in Zolas Salonbesprechungen zum Ausdruck kommt. Sie kann aber kaum als angemessene Würdigung von Courbets Leben und Werk erhalten, auch nicht in der zeitgenössischen Wahrnehmung.

²⁵ In seinem letzten Salon 1896 „un peu désintéressé de la peinture“ (Bd. 12, 1052), wie er bekennt, gibt Zola das lange hochgehaltene Phantasma der alles übergipfelnden „formule nouvelle“ auf, so scheint es, und beschreibt die Malereigeschichte eher evolutionär als permanenten Übergang, „une évolution si lente dans ses résultats, qu'elle n'est pas facile à constater“ (1047). Jede Bewegung bringe eine Gegenbewegung hervor. Kein großer Maler bleibe, was er anfangs gewesen sei, und dabei nennt er „le danger des formules“ (1052), die festzuschreiben versuchen, was ständig im Flusse sei. Ein solches aus Zolas Sicht resignatives Fazit deutet sich am Schluss von „L'Œuvre“ im Kunstgespräch zwischen Sandoz und Bongrand schon an.

Man muss deshalb ganz klar konstatieren, dass sich das historische Vorbild Courbet vollkommen verwandelt in die Romangestalt Bongrand, die ihren eigenen, resp. den Gesetzen der Romanhandlung folgt. Es wundert daher auch nicht, dass die Ekphrase der beiden fiktiven Gemälde in fast keiner Hinsicht mit dem historischen „Enterrement...“ deckungsgleich gemacht werden kann.

Claudes Bilder und seine Probleme

Es fällt nicht schwer, eine Übersicht über Claudes malerische Produktion zu geben. Dabei ist der von Zola aufgeführte „Werkkatalog“ nicht widerspruchsfrei. Vollendete Werke, die auch eine gewisse Öffentlichkeit finden, gibt es nur **zwei!** Das eine gelangt unter dem verwirrenden Titel „Plein Air“ in den ersten „Salon des Réfusés“ 1863, rekonstruierbar, weil Zola die historischen Umstände genau beschreibt; das andere, „L'enfant mort“, das Porträt seines früh verstorbenen kleinen Sohns Jacques, gelangt auf für Claude demütigende Weise in einen sehr viel späteren „Salon“, wo es aber kaum wahrgenommen wird, weil es, ein kleines Format und zu hoch gehängt, in der überbordenden Fülle der ausgestellten Bilder untergeht.

Erwähnt werden noch drei weitere vollendete Gemälde, die Claude bei drei aufeinanderfolgenden „Salons“ einreicht, weil, wie er sich widerstrebend eingesteht, der verachtete „Salon“ der einzige Markt sei, auf dem ein junger Maler eine erfolgreiche Laufbahn starten könne. Nachdem diese drei Versuche gescheitert sind, wobei die Dreizahl auf paradoxe Weise an märchenhaft-magische Prüfungssituationen erinnert, übernimmt Claude demutsvoll-verzweifelt die ihm vom Autor zugewiesene Rolle des Märtyrer-Genies, die materiellen Erfolg ausschließt und widmet sich nur noch dem einen nicht zu vollendenden „Œuvre“, das dem Roman den Namen gibt und unter verschiedenen Namen figuriert, u.a. „Ile de la cité“ oder „Le cœur de Paris“. Die Worte, mit denen er sich in sein Schicksal ergibt, haben biblisches Pathos: „Allons! c'est entendu... J'en créverai!“ (L'Œuvre, 239)

Jedes der drei Bilder stellt auf seine Art eine Provokation der „Salon“-Jury dar; das erste, eine Art sozialkritisches Genre, zwei zerlumpte Kinder im Winter auf dem Montmartre, ist insofern ein echtes „Plein Air“, als es unter großen Schwierigkeiten, „difficultés presque insurmontables“, ganz im Freien gemalt ist, und Claude staunt selbst über die „brutalité“ (L'Œuvre, 238) des Gemäldes, als er es im Atelier betrachtet. Die Charakterisierung scheint doppelt kodiert zu sein, indem die Grellheit der Farben das dargestellte Elend schonungslos offenlegt; beides hinreichende Gründe für die Jury, das Bild abzulehnen. – Im zweiten Jahr sucht Claude „une opposition“, ebenfalls im doppelten, sowohl motivischen als auch faktuellen Sinne. Es ist eine Stadtvedute im Mai, der „square de Batignolles“ mit Kleinbürgerstaffage. Das Bild wird nach Skizzen, „croquis“, im Atelier

ausgearbeitet, hat den bei der Salon-Jury geschätzten gedämpften Atelierton, und Claude und seine Freunde glauben, dass es nicht provokativ genug ist, um abgewiesen zu werden. Diesmal, vermutet der auktoriale Erzähler, wie es scheint, dass es sich handle um das „étranglement systematique d'un artiste original“. (L'Œuvre, 238) Claude selbst betrachtet die neuerliche Zurückweisung als „gerechte Strafe“ für seinen Fußfall vor dem schlechten Publikumsgeschmack, vor dem reaktionären Kanon der Jury und zerschneidet seine Leinwand.

So ist es nur konsequent, dass er im dritten Jahr ein „œuvre de révolte“ einreicht, in dem er bewusst keinen Kompromiss macht und damit die Zurückweisung herausfordert. Was jetzt provoziert, ist weniger das Sujet, eine Ecke der „place de Carrousel“, als vielmehr das erkennbare Bestreben, etwas im traditionellen Verständnis „Unmalbares“ zu malen, die begleitenden sinnlichen Wahrnehmungsqualitäten, die gleißende Helligkeit der Mittagssonne, die afrikanische Bruthitze unter dem senkrecht stehenden Tagesgestirn, den Schweißgeruch des Droschkengauls, die geballte synästhetische Gegenwart dieser einmaligen **Pariser** Momentsituation darzustellen und fühlbar zu machen. „Mais ce qui, surtout, rendait ce tableau terrible, c'était l'étude nouvelle de la lumière, cette **décomposition**, d'une observation très exacte, et qui contrecarrait toutes les habitudes de l'œil, en accentuant des bleus, des jaunes, des rouges, où personne n'était accoutumé d'en voir.“ (L'Œuvre, 239) Es fällt nicht schwer, bei dieser Ekphrase Monet zu assoziieren, auf den in der Literatur allenthalben hingewiesen wird; auch sind zeitgenössische Farbtheorien im Spiel, die Zola bekannt, aber nicht angenehm waren. Grosso modo lässt sich sagen, dass hier dezidiert eine impressionistische Manier angesprochen ist, deren exzessive Ausprägung Zola abgelehnt hat, mit deren moderaten Formen bei Sisley, Renoir, Pissaro und zumindest dem frühen bis mittleren Monet und anderen er durchaus leben konnte, auch wenn er sie für zu oberflächlich und ephemere hielt, zumal, seit ihnen der Einzug in den Salon gewährt wurde und sie damit etabliert waren. Ein Impressionist Claude Lantier wäre Zola keinen Roman wert gewesen! Lantier ist **auch** Impressionist, aber das ist nicht das Problem, an dem ihn Zola scheitern lässt.

In einem Künstlerroman, der schon durch den Titel Erwartungen weckt, die einen bestimmten Werkbegriff nahelegen scheinen, stellt sich ex negativo auch die Frage nach dem Werdegang hin zu einem fertigen Werk, das ja kein faktisches Apriori sein kann. Oder anders gesagt, welchen Status, welche Wertigkeit haben **Skizze, Entwurf, Studie** in Zolas Roman? Die Antwort fällt nicht eindeutig aus. In der Reminiszenz an Plassans, wo Lantier und Sandoz gemeinsam das Kolleg besucht haben, ist die Rede auch von ausgedehnten Streifzügen durch die Umgebung; beide notieren ihre Eindrücke, Sandoz schriftlich in seinem Notizbuch, Lantier zeichnet in sein Skizzenbuch, eine Gewohnheit, die er offenbar beibehält. Bei seinem Besuch im Atelier entdeckt Sandoz „études“ von Plassans an der Wand, die offenbar viel von der Atmosphäre der Landschaft

transportieren. Es hat nicht den Anschein, als seien sie nur Vorarbeiten für Gemälde, sondern sie behaupten ihren Wert als eigenständige Bildformen. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Nebenfigur des „Papa Malgras“, eines alten und gerissenen Connaisseurs, den man als „bouquiniste“ bezeichnen kann. Er besucht Claude gelegentlich und betrachtet die großen unfertigen Leinwände, für ihn „machines“ oder „immenses choses dont personne ne voulait“ eher skeptisch, (L'Œuvre, 75–6) kauft ihm aber gern für ein Geringes die frischen und lichtvollen Studien ab, um damit einen einträglichen Handel zu treiben. Es scheint so, als ob Claude für das schnell Hingeworfene, das Skizzenhafte, das malerische Impromptu, eine besondere Neigung und auch Befähigung habe; er weiß es, und andere, auch Bongrand, wissen es zu schätzen, die seine Treffsicherheit beim Erfassen bestimmter Details, Körperformen, Kopfstudien und mimischen Besonderheiten enthusiastisch rühmen. Er selbst empfindet und beschreibt diese Begabung aber überwiegend als Defizit, als Unfähigkeit, ein ausbalanciertes Verhältnis zwischen den Teilen und dem Ganzen herzustellen, generell als Unvermögen, etwas zu Ende zu bringen, die Komplexität der Wirklichkeit in eine gültige Form zu fassen. Was ihn daran hindert, sich seiner Begabung zum schnellen Erfassen und der abbreviativen Gestaltung einer Situation, einer flüchtigen Stimmung zu erfreuen und sie malerisch auszuagieren, sind die Parameter eines obsolet gewordenen geschlossenen Werkbegriffs, die der Autor, weil er selbst ihnen anhängt, in seinen Protagonisten hineinprojiziert und ihm damit den Ausweg aus seinem Dilemma verbaut. Die malerischen Anlagen des unglücklichen Helden, wie Zola sie mit Hinblick auf seine „études“, „esquisses“ und „croquis“ beschreibt, sind die eines **Impressionisten** der ersten Stunde, der er aber nicht sein darf, weil der Impressionismus, wie sich aus Zolas „Salon“-Besprechungen hinreichend erschließen läßt, für diesen eine letztlich nicht seriöse Ästhetik des Ungefährlichen, des Fragmentarischen aus Unvermögen hervorbringt und nicht geeignet ist, den hohen Anspruch des „Meisterwerks“ zu erfüllen.

Nach dem Misserfolg seines „Plein Air“ zieht Claude mit Christine aufs Land, nach Bennecourt, das er von früher her kennt, um ganz seiner neuen großen Liebe zu leben. Im übrigen verspricht sich der Maler, fern von Paris, vom Ort seiner bitteren Niederlage, in unverdorbenere natürlicher Umgebung neue Schaffensimpulse. „...Il aurait là bas le vrai **pleinair**, il travaillerait dans l'herbe jusqu'au cou, il rapporterait des **chef d'œuvres**... Et ils sauvèrent, un vraie fuite, ... Paris dédaigné et lâché avec des rires de soulagement.“ (L'Œuvre, 173) Aus Pleinair und Meisterwerk, der obsessiven Leitmotivik, wird, wie es nicht anders zu erwarten war, vor der Hand nichts. Der Abschied von Paris hat ein wenig den Charakter eines Abschieds von der Kunst, wobei die künstlerische Krise umgedeutet wird als Weg hin zu einer alternativen Lebensform. Zola spielt hier das alte Thema der Antinomie von Kunst und Leben an. „Désormais, toute sa tendresse de la chair de la femme, cette tendresse dont il épuisait autrefois le désir dans ses oeuvres, ne le brûlait plus que pour ce corps

vivant, souple et tiède, qui était son bien... À cette heure seulement, il le tenait à pleins bras, ce triomphe de posséder son rêve, toujours fuyant jadis sous sa main impuissante de peintre.“ (L'Œuvre, 176) Es obsiegt zunächst das Leben; und das Leben ist die geliebte Frau, die ihm ihrerseits als Zeichen ihrer Liebe einen Sohn schenkt. Ihre einzige Rivalin, die Kunst, glaubt sie besiegt. „Et elle, ayant tué la peinture, heureuse d'être sans rivale, prolongeait les noces.“ (L'Œuvre, 176) Sie täuscht sich, wie schnell klar wird, wobei sie selbst den Anstoß dazu gibt, dass die „Nebenbuhlerin“ wieder die Oberhand gewinnt. Die Bilder werden wieder stärker; zuerst sind es Skizzen, Ausschnitte einer Umgebungswirklichkeit, die das Glücks ihres Erlebens in sich tragen, eine Aprikosenallee, Rosensträucher, Fragmente von Stilleben, Apfel, Flasche, Steinkrug auf einer Serviette, flüchtige **Impressionen**, die leicht von der Hand gehen, oszillierend zwischen Präsenz und Gestaltung. Dabei bleibt es nicht. Claude gewinnt wieder Geschmack an der Malerei.

„Puis, il s'échauffa, l'idée de peindre une figur habillée en plein soleil finit par le hanter; et, dès ce moment, sa femme fut sa victime.“ (L'Œuvre, 182) Er malt eine Serie von 20 Freilicht-Bildern, seine Frau, überwiegend in weißer Sommerkleidung, mit Strohhut und Sonnenschirm, in sommerlich-ländlicher Umgebung.

Es gibt zu viele impressionistische Gemälde, an die man sich hier erinnert fühlen könnte, um sie alle aufzuzählen. Als Referenz sei verwiesen auf Manets „Sur la plage“ von 1873 (Abb. 7); auch hier wieder die im Roman gründlich verhandelte schwarz gekleidete männliche Halb-Liegefigur. Immer fallen einem natürlich auch Monet und Renoir ein.²⁶ Das Sujet ist bei den Impressionisten en vogue, und jeder malt es.



Abb. 7: E. Manet "Sur la plage" (1873)

Christine, die Claudes Malweise bis dato als brutal empfunden hatte, beginnt sich daran zu gewöhnen, ohne sie ganz gutzuheißen. Sie urteilt praeter propter wie Zola über die jüngeren Impressionisten. „D'ailleurs, elle trouvait très jolies ses dernières toiles. ... en pleine lumière, il peignait avec une vision nouvelle, comme éclair-ci, d'une gaieté de tons chantante. Jamais encore il n'avait eu cette science des reflets, cette sensation si juste des êtres et des choses, baignant dans la clarté diffuse.“ (L'Œuvre, 184) Sie wäre allerdings noch glücklicher gewesen, heißt es, „s'il avait voulu finir davantage“ und wenn sie nicht irritiert gewesen wäre „devant un terrain lilas ou devant un arbre bleu“ (L'Œuvre, 184). Claude, der über die Kenntnis der jüngsten Farbtheorien verfügt, lässt Christine vor der Natur eingestehen, dass Bäume unter bestimmten Beleuchtungsverhältnissen blau erscheinen. Man kann nicht ganz sicher sein, ob ihre Skepsis angesichts dieses Befundes nicht

²⁶ Ein Bild von Monet sei ausnahmsweise erwähnt, weil Bennecourt im Titel erscheint „La rive de la Seine à Bennecourt“ (1868). Im Vordergrund sitzt eine weißgekleidete Frauengestalt.

deckungsgleich ist mit der des Autors. „C’était vrai pourtant, l’arbre était bleu; mais, au fond, elle ne se rendait pas, **condamnait** la réalité: il ne pouvait y avoir des arbres bleus dans la nature.“ (L’Œuvre, 184)²⁷

Im selben Maße, wie Claude wieder Geschmack an der Arbeit findet, verliert die Geliebte für ihn ihre erotische Anziehungskraft, regrediert zum Modell und wird damit zum Opfer, „victime“. Sie hat sozusagen die totgeglaubte „Rivalin“ in einer fatalen Aufspaltung ihrer selbst erzeugt und wird dem Zauber der artifiziellen Reize des Abbildes von nun an aussichtslos unterlegen sein.

Indem sie als Modell zum Vehikel für die Bildgenese wird, löst sich ihre Präsenz als reale Geliebte auf.

Vielschichtige Assoziationen zum Motivkomplex: der **Maler und sein Modell**, die wir hier nur streifen können, tun sich auf. Immer wieder im Roman an verschiedenen Beispielen vorgeführt wird die Instrumentalisierung, die Ausbeutung, der Missbrauch, mindestens aber die Demütigung von sozial vernachlässigten jungen Frauen, die ihren Körper und ihre Seele beim Modellstehen verkaufen, um nur überleben zu können. Den engagierten Sozialkritiker Zola muss dieses Thema etwas angehen. In „Nana“ wird es unter dem Vorzeichen der Prostitution zentral. In „L’Œuvre“ gewinnt es eine spezielle Zuspitzung insofern, als der schüchterne und lebensfremde Maler Lantier, was eher nicht der Normalfall ist, sich in ein junges Mädchen verliebt, das er erst danach als Modell entdeckt. Der Versuch einer Synthese dieses doppelten Interesses misslingt, woran vor allem Christine zugrunde geht. Claude weiß, dass er sich schuldig macht, aber er glaubt so lange, diese Schuld verantworten zu können, wie er an das Gelingen des „Meisterwerks“ glaubt, das alle Schuld aufhebt. Er hängt sich in dem Moment auf, scheitert damit definitiv und sühnt zugleich seine Schuld, als ihm klar wird, dass sein „chef d’œuvre“ ein unerreichbares Phantasma ist.

Bei Balzac, im „Chef d’œuvre inconnu“, wo es auch um die immer prekäre Beziehung von Maler und Modell geht, wird das Modell im doppelten Sinne instrumentalisiert und missbraucht. Poussin verrät seine Liebe und die seines Modells Gillette, indem er sie an Frenhofer „ausleiht“ und damit zum ästhetischen Objekt verdinglicht. Frenhofer „missbraucht“ sie ein weiteres Mal, weil er sie in Proustscher Manier nur als Erinnerungsvehikel benutzt, um das Phantasma seiner verschwundenen

²⁷ Mitterrand verweist an anderer Stelle darauf, dass Zola vermutlich durch den Brief eines Manet-Verehrers auf die Farbenntheorie von Chevreul und die darin enthaltenen Thesen zur „décomposition de la lumière“ und die daraus resultierende „rélativité de la complémentarité des couleurs“ aufmerksam gemacht worden sei. Zola lässt Gagnière, Claudes Malerfreund und Musikenthusiast, bei einer von Sandoz‘ Gastereien darüber räsonnieren, allerdings so fehlerhaft, dass sich der junge Signac, der sich selbst als „Peintre – dit impressioniste“ bezeichnet, nach der Lektüre der ersten, der Fortsetzungsausgabe, zu einem Brief veranlasst sieht, in dem er den Meister, den er im übrigen zutiefst bewundere, auf seinen Fehler aufmerksam macht. Zola akzeptiert die Kritik und lässt den Fehler in der Originalausgabe umgehend korrigieren. (Notice zu L’Œuvre, 477/78)

Geliebten zum Leben zu erwecken. Konsequenterweise löscht er jede Spur des vor ihm posierenden Modells, „vernichtet“ es ebenso, wie er die Repräsentation im Bild sukzessive unlesbar macht; Cathérine Lescault ist eine obsessive Vorstellung, ein **nach innen** gewandertes Bild und malerisch nicht darstellbar.²⁸ Als Grundierung all dieser Konstellationen bleibt erkennbar der Pygmalion-Mythos, allerdings überführt in die Abstraktion moderner Kunstdiskurse.

Der vergleichsweise glücklichste Abschnitt in Claudes Malerleben, die Zeit in Bannecourt, ist gekennzeichnet durch Spontaneität und Daseinsfreude. Seine künstlerische Produktion ist ein Spiegel davon, indem er in einer Reihe von Studien, flüssig und unbeschwert, Szenen und Momente seines begrenzten Lebens, Ausschnitte der ländlichen Umgebung niederschreibt. Damit ist es in dem Augenblick vorbei, wo er programmatisch wird, von der „Idee“ gepackt, eine bekleidete Figur im Freien unter verschiedenen Beleuchtungsbedingungen zu malen. Das Malen wird zur Arbeit in einer selbstgeschaffenen Versuchsanordnung, die Spontaneität ist hin.²⁹ Er verkrampft, beginnt zu tüfteln, schabt ab, setzt von neuem an, scheitert erneut in dem Wahn, vollenden zu sollen, was nicht zu vollenden ist. Nur wenige „études, incomplètes“ entgehen dem Wüten des Palette-Messers; unvollendete Studien; nun freilich, Studien sind „unvollendet“, das ist ihr Wesen, das macht ihren Reiz aus. Weder Claude noch Zola, so scheint es, wissen das zu schätzen. Nachdem er auch seinen kleinen Sohn als Modell in endlosen Sitzungen gequält hat, hat die Idylle für Claude ausgedient. Entnervt und misstrauisch kehrt er mit Frau und Sohn nach Paris zurück, um die furchtbare Sisyphos-Arbeit an seinem „Chef d’œuvre“ in Angriff zu nehmen.

„Plein air“

Christine, das Mädchen vom Lande, das sich in der großen Stadt, wo sie eine Stelle als Vorleserin einer Generalswitwe antreten soll, verirrt und durch einen Zufall in das Leben des Malers Lantier hineinstolpert, liefert die Initialzündung für die Erzählhandlung. Es ist verblüffend, mit welcher Zielstrebigkeit und Treffsicherheit Zola den Plot seines Romans anvisiert, die beiden Haupt-Stränge seiner Narration, die Liebesgeschichte und den Kunstdiskurs aus der Eingangssequenz hervorgehen lässt und in der Folge miteinander verflacht.

Claude arbeitet gerade, wie wir später erfahren, an einem großen Gemälde, das so gut wie fertig sei. Die Arbeit ist ins Stocken geraten, weil ihm eine „figure“ nicht gefällt und deshalb auch nicht gelingt. In der Übersetzung von Johannes Schlaf kommt der delikate Doppelsinn von „figure“ nicht

²⁸ Man mag hier auch an Oscar Wilde denken und an sein beängstigendes Märchen vom stellvertretend alternden Bild in „Das Bildnis des Dorian Gray“ wo er das Thema des Widerstreits von Kunst und Leben mit umgekehrtem Drall auf die Spitze treiben wird.

²⁹ Hier ist man geneigt, den Autor zu vernehmen mit seiner Ästhetik des „roman expérimental“, die er, ins andere Medium transponiert, seinem Protagonisten andient.

zum Tragen. Der Begriff kann sowohl, wie im Deutschen, als Figur, Gestalt, wie auch figurativ als Antlitz übersetzt werden. Schlaf verwendet nur die figurative Bedeutung und wird damit der Intention des Textes nicht gerecht; Zola spielt mit dem Doppelsinn des Begriffs, wenn er Claude die unwillkürlich im Schlaf entblößte Christine beobachten und eine schnelle Skizze von dieser bezaubernden „figure“ nehmen lässt. Kein Zweifel, es ist die ganze Gestalt, die ihn erotisch fesselt und nicht nur das Gesicht. „C’était ça, tout à fait ça, la **figure** qu’il avait inutilement cherché pour son tableau, et presque dans la pose. Un peu mince, un peu grêle d’enfance, mais si souple, d’une jeunesse si fraîche! Et, avec ça, des seins déjà mûrs.“ (L’Œuvre, 38) Der Blick des Künstlers und der des Liebenden sind hier noch **eins**. Allerdings behauptet der Maler, als die unfreiwillig Porträtierte mit einem Entsetzensschrei erwacht, weil sie sich beobachtet sieht, er habe nur ihr Gesicht für sein Bild gebraucht. Damit, dass er ihren Kopf, la tête und la **visage** zeichnet, kann sich Christine vorab arrangieren.³⁰ Claude wird sofort professionell und beginnt zu zeichnen. Der Blick des Liebenden erlischt. „Il s’était courbé sur son dessin, il ne lui jetait plus que ces clairs regards du peintre, pour qui la femme a disparu et qui ne voit que le modèle.“ (L’Œuvre, 41) Das Porträt, zügig und konzentriert gezeichnet, gelingt; die begleitenden Reflexionen allerdings machen rasch deutlich, dass das Wesen der jungen Frau in **einer** Momentaufnahme nicht hinlänglich zu fixieren ist. Dem Maler schwant, – oder ist es nicht eher der Autor, der ihm über die Schulter schaut? – dass die vor ihm Sitzende „mehrere“ Gesichter hat, sei es, weil sie sich auf der Schwelle vom Kind zur Frau befindet, sei es, weil ihre Züge sich situations- oder stimmungsbedingt wandeln, sei es auch, weil die Beleuchtungsbedingungen sich unmerklich geändert haben. (L’Œuvre, 39–41) Es ist das ganze Bündel von möglichen Komplikationen, mit denen der mimetisch orientierte Maler immer umgeht, die es ihm erschweren, „fertig“ zu werden.³¹

³⁰ Marianne Koos hat in ihrer Manet-Vorlesung in Konstanz (WS 2014/15) anlässlich einer Besprechung des Porträts der Eva Gonzales vor einer Staffelei einen möglichen Bezug zu „L’Œuvre“ eröffnet. Lt. Koos muß dieses Porträt eher als Allegorie der Malerei verstanden werden, und zwar einer idealtypischen Malerei im Sinne von Manet. Die Gonzalès posiert in einem weißen Seidenkleid vor einem schon vollendeten Blumen-Stilleben, obwohl sie bis zu diesem Zeitpunkt kein Stilleben gemalt hat. Für Manet dagegen kondensiert zu der Zeit die Bedeutung von Malerei im Stilleben. Unter der Hand findet in diesem Gemälde eine metonymische Verschiebung vom Porträt zum darin eingebetteten Bild-im-Bild- Rosen-Bukett als programmatischem Manifest von Manet statt, mit der zusätzlichen Pointe einer einzelnen gemalten Rose zu Füßen der Gonzalès, sozusagen eine weitere Signatur des Malers. Diese malerische Inszenierung wird (lt.Koos) so vordringlich, dass, wie man bei näherem Hinsehen auch deutlich erkennt, die Gesichtszüge der Porträtierten Manet offenbar nicht gelingen wollten. Sie wirken, mehrfach übermalt, wie gespachtelt und unlebendig. Die Allegorie konterkariert das Porträt, oder das Bildnis erstarrt zum Stilleben. Das Link zu Claude Lantier ergibt sich insofern, als Claudes Paris-„Allegorie“ die Züge seiner Frau Christine tragen soll, dass ihm aber die Synthese von Porträt und Allegorie ebenso wenig gelingt wie Manet in seinem Bildnis der Gonzales. Da Zolas Freundschaft mit Manet zum Zeitpunkt der Entstehung des Porträts (1869/70) besonders eng war, dürfte er die Arbeit an diesem Bild und die Probleme damit miterlebt und später in „L’Œuvre“ verarbeitet haben, wobei das Motiv im Roman eine zentrale kunsttheoretische Bedeutung erlangt, wie ja auch das Scheitern an diesem Bild, anders als bei Manet, das völlige Scheitern Claudes als Mensch und als Künstler bedeutet. In „Pleinair“ ist das Motiv der letztlich definitiv scheiternden Montage – nicht nur von Kopf und Rumpf – mit allen konzeptuellen Implikationen präludiviert.

³¹ Der Impressionist, der Lantier vielleicht als Erlebender, nicht aber als Maler ist, mag sich, grob gesprochen, damit zufrieden geben, in Momentaufnahmen die komplexe Realität wahrzunehmen und wiederzugeben und wie Monet

Als der Freund und Literat Sandoz, der Claude für sein großes Bild Modell sitzt, ihn aufsucht, ist die bildbeherrschende liegende Nackte verändert, und Sandoz bemerkt es sofort. „Tiens, tu changes le type de la femme“. Es ist also keineswegs nur das Gesicht, der Kopf (von Christine), den Claude der unfertigen Figur zwischenzeitlich aufgesetzt hat, sondern die ganze Gestalt ist anders, wirkungsvoller geworden. „Très belle d'indication, la femme!“ lobt Sandoz, fügt aber sogleich warnend hinzu „Mais, sapristi! Tu aura joliment du travail, dans tout ça!“ (L'Œuvre, 52–3)

Wie sieht das Gemälde in diesem Moment aus? Besser zu sagen, wie beschreibt der auktoriale Erzähler das Bild? „C'était une toile de cinq mètres sur trois, entièrement couverte, mai donc quelques morceaux à peine se dégageaient de l'ébauche. Cette ébauche, jetée d'un coup avait une violence superbe, une ardente vie de couleurs. Dans un trou de forêt, aux murs épais de verdure, tombait une ondée de soleil; seule, à gauche, une allée sombre s'enfonçait, avec une tache de lumière,



Abb. 8: E. Manet - Déjeuner sur l'herbe (1863)

très loin. Là, sur l'herbe, au milieu des végétations de juin, une femme nue était couchée, un bras sous la tête, enflant la gorge; et elle souriait, sans regard, les paupières closes, dans la pluie d'or qui la baignait. Au fond, deux petites femmes, une brune, un blonde, également nues, luttaiant en riant, détachaient, parmi les verts des feuilles, deux adorables note de chair. Et, comme au premier plan, le peintre avait eu besoin d'une opposition noire, il s'était bonnement satisfait, en y asseyant un monsieur, vêtu d'un simple veston de velours. Ce monsieur tournait le dos, on ne voyait de lui que sa main gauche, sur laquelle il s'appuait dans l'herbe.“ (L'Œuvre, 53) – Die Beschreibung hat motivische und faktuelle Aspekte. Soviel wird aber gleich klar: sie ist fraglos inspiriert durch Manets „Déjeuner“ (Abb. 8), aber sie weicht auch erheblich davon ab. Die Zahl und die Anordnung der Figuren, zentral die **liegende**, nicht sitzende Frauengestalt, der **einzelne** Herr im Vordergrund, im Hintergrund **zwei** weitere spielerisch ringende **nackte** junge Mädchen (petites femmes), das ist ein anderes Arrangement als bei Manet. Der Bildaufbau in der Ekphrasis, die räumliche Disposition und auch die Lichtführung sind komplett unterschiedlich zu dem Manet-„Déjeuner“. Hier gibt es keine Tiefenräumlichkeit, wie für die Ekphrasis reklamiert; die Bildzonen sind eher bildparallel übereinander geschichtet, der Montagecharakter macht sich deutlich bemerkbar. In gleichmäßigem Atelierlicht sind alle Details der Szene ausgeleuchtet und klar umrissen. Was dagegen die „ébauche, jetée d'un coup“, also eine spontan und in einem Zuge hingeworfene Studie für den Ekphrastiker

gegebenenfalls darüber hinaus Ganzheit und Geschlossenheit durch Serialität zu substituieren. Zolas Protagonist ist dies fatalerweise verwehrt.

faszinierend macht, sind Freilicht-Effekte, „une ondée de soleil“, eine glühende Farbigkeit, „une ardente vie de couleurs“, anbetungswürdige Fleischtöne, „deux adorables notes de chair“. (L'Œuvre, 52–3) „Chair“ hat für Claude, den Maler, ebenso wie für den Autor, eine fast leitmotivische Bedeutung und ist zugleich doppelt kodiert. Es ist die zur Obsession gesteigerte Sorgfalt in der Ausführung des Inkarnats.

Zugleich wird chair damit zur Metapher für die mimetische Umsetzung der blutvollen Präsenz der Wirklichkeit. An Christine, seinem Modell für die „allegorischen“ nackten Frauengestalten, arbeitet sich Claude mit diesem Programm vergebens ab. Die schwarzgewandete Kontrastfigur, von der in der Ekphrasie die Rede ist, gibt einen deutlichen Hinweis



Abb. 9: C.Monet - Déjeuner sur l'herbe (1865-66)

auf Manet, der die „Unfarbe“ Schwarz in seiner Palette zu einem Äquivalent der Buntfarben emanzipiert; sie lässt sich aber gleichwohl kaum mit der Gestalt rechts vorn im „Déjeuner“ identifizieren; diese ist keine Rückenfigur, wie eher schon die männliche Liegefigur im ebenfalls „Déjeuner sur l'herbe“ bezeichneten **Monet-Gemälde** (Abb. 9) von 1866, das im übrigen, was Tiefenräumlichkeit und Lichtführung angeht, weitere Anklänge an die Zola-Ekphrasie aufweist. Auch ließe sich, was die Rückenfigur betrifft – Manet hat sie öfter als schwarzen Kontrast zur buntfarbigen Szenerie eingesetzt – an „Sur la plage“ von 1873 denken. Eine weitere aufschlussreiche Querverbindung ermöglicht diese Figur zu dem von Zola für den „Salon“ besprochenen Porträt seiner selbst, ebenfalls schwarz gewandet, wo er dezidiert auf die delikate ausgeführte Hand hinweist; (vgl. oben S. 9) es ist dieselbe Hand, möchte man sagen, die bei dem im fiktiven „Salon“ ausgestellten „Plein Air“ vor dem selbstkritischen Künstlerrauge Lantiers uneingeschränkt Gnade findet, wie wir gesehen haben. Ein oszillierendes Beziehungsgeflecht tut sich hier auf, das man für zufällig nicht halten kann: die von Manet gemalte Hand ist die des Schriftstellers, die einem fiktiven Maler schreibend Gestalt verleiht, dessen Hand aber wiederum außerstande ist, das, was der Schriftsteller stellvertretend für ihn imaginiert, malerisch umzusetzen, der nur gerade einmal in rekursiver Verzweiflung auf die unfruchtbar gewordene Künstlerhand verweist.

Die zentrale Liegefigur, die rangelnden nackten Mädchen der Ekphrase, wenn sie nicht eine genuine Erfindung von Zola sind, können den Pastiche-Charakter insofern komplettieren, als sie sich assoziieren ließen mit diversen frühen bis mittleren Cézanne-Bildern, etwa mit den beiden Olympien von 1863 resp. 1871, mit „Nachmittag in Neapel“ (1876/77), mit „**Bacchanal**“ (1886) (Abb. 10). Weiterhin scheint die dem

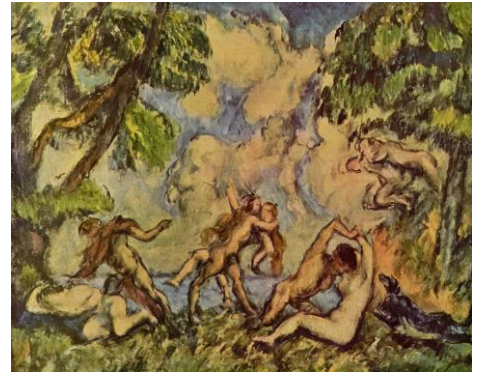


Abb. 11: P. Cézanne - Bacchanal (1886)

„Déjeuner“ zeitnahe **Manet**-, „**Olympia**“ auch 1863 (Abb. 11) in Gestalt und Gesichtsausdruck einige Ähnlichkeit mit der Beschreibung von Christine zu haben, so wie Claude sie am Morgen nach ihrer Ankunft schlafend erlebt: der Körper kindlich schmal, aber schon reif; das Gesicht im Kontrast zum Körper etwas hart, mit starker Kinnpartie und vollen Lippen. Summativ darf man sich auch erinnert fühlen an eine der zahlreichen baigneuses von Renoir. – Wir können davon ausgehen, dass Zola die hier assoziierten Gemälde alle



Abb. 10: E. Manet - Olympia (1863)

gekannt hat, weil er in den Ateliers der betreffenden Maler ein und aus gegangen und/oder weil er ihre Werke in diversen Ausstellungen gesehen und besprochen hat. Sein Protagonist und Teil-Alter-Ego Sandoz weiß, was er sagt, wenn er orakelt, Claude werde noch ein ordentliches Stück Arbeit vor sich haben. Er sieht, ebenso wie der Leser, das Riesenformat von fünf mal drei Metern, und er sieht wohl auch die wahrscheinlich riesigen Zwischenräume zwischen Motivfragmenten, die darüberhinaus noch weit entfernt davon sind, eine geschlossene Komposition auch nur ahnen zu lassen. Es wird sich zeigen, dass diese additive Struktur, das Nebeneinander von inkohärenten Gemäldeabschnitten, die sich nicht zu einem Ganzen fügen lassen, von einer Narration vollends zu schweigen, das eigentliche Problem von Claude Lantier ist. Anders formuliert, er verstrickt sich in einer Aporie, die unausweichlich ist, weil ihm vom **Literaten** Zola eine künstlerische Programmatik zugeschrieben wird, die er in einem dafür nicht tauglichen Medium, der Malerei, nicht umsetzen kann. Die diesbezüglichen Probleme entfalten sich bei der Fertigstellung von „Pleinair“ in mehreren Schritten; man muss allerdings sagen, dass auch dieses Gemälde, obwohl es schließlich in die „Réfúsés“-Ausstellung gelangt, von Claude, der selbst der strengste Richter seiner Arbeit ist, als nicht vollendet, und bei einigen gelungenen Partien, als insgesamt misslungen erachtet wird.

Von Sandoz nach dem Titel des Werks gefragt, repliziert Claude kurz und bündig: „Pleinair“. Fürwahr ein wunderlicher Titel, und nicht nur nach Maßgabe späterer kunstgeschichtlicher Typologie. Denn wie sollte ein Bild, das im Atelier entstanden, in zähem Ringen und monatelanger Arbeit ertüfelt worden ist, ein „Pleinair“ sein? Man könnte von einem Etikettenschwindel reden.

Aber Vorsicht, Pleinair ist für Claude vor allem ein Programm und nicht nur ein neues malerisches Verfahren resp. Dispositiv! Auch Sandoz ist irritiert und assoziiert wahrscheinlich, wie der Leser, Barbizon, die Schule von Fontainebleau und deren Nachläufer der *paysage intime*: Corot, Rousseau, Daubigny, Dupré, Millet, Pissaro und weitere, allesamt Maler, die auch Zola schätzt. Es geht ihnen, stil- und gattungsgeschichtlich definiert, um das Malen in und vor der Natur, um den stimmungsvollen Naturausschnitt, spontan erlebt und ebenso spontan in lichten Farben niedergeschrieben. Für Sandoz klingt Pleinair zu technisch. „Mais ce titre parut bien technique à l'écrivain, qui, malgré lui, était parfois tenté d'introduire de la littérature dans la peinture.“ Was erwartet Sandoz von einem Gemäldetitel? „Plein air, ça ne dit rien“ meint er jedenfalls. Für Claude ist es genug: zwei Frauen und ein Mann, die sich im Wald ausruhen, „au soleil“, wie er hinzufügt. (L'Œuvre, 68)

Bei aller Sympathie, die Sandoz für seinen Malerfreund entwickelt, trotz fortdauernder Ermutigung und des Lobes für einzelnes Gelungene zeigt sich schon hier die programmatische Konfliktlinie zwischen den beiden Protagonisten, die immer wieder daraus resultiert, dass sie, in unterschiedlichen künstlerischen Medien sich artikulierend, unterschiedlichen Werkbegriffen folgen. Der Schriftsteller, „écrivain“, wie er sich selbst bezeichnet, erwartet vom Bildtitel einen Hinweis auf Bedeutung; dabei zielt er natürlich auf das Werk, das narrativ oder situativ Bedeutung generiert. Claude entzieht sich diesem Anspruch, indem er ihm ein quasi „L'art pur“-Prinzip entgegensetzt, das seine Legitimation aus der werkinernen Stimmigkeit bezieht. Man muss aber einschränkend hinzufügen, dass damit seine Position nur partiell beschrieben ist; auch sein Scheitern ist komplexer bedingt. Vor der Hand scheint es allerdings Claude in erster Linie um das bildimmanente Austarieren von Farbwerten – „taches“ – zu gehen, wie es hier und an vielen anderen Stellen des Romans heißt.³² Dass es hier und auch in der Folge immer das Ringen um eine höchst prekäre Balance nicht nur von Farbwerten, sondern auch von Licht und Schatten, von ausgeführten und nur angedeuteten Bildteilen ist, womit Claude sich abquält, zeichnet sich schon ab in einer ersten Malpause, in der der Maler und sein Modell gemeinsam das Bild betrachten und den Fortschritt begutachten. Zwar ist der schwarz gewandete Herr im Vordergrund, für den Sandoz posiert hatte, so gut wie fertig, zumindest als Entwurf; ausgeführt ist dabei die Hand, mit der er sich auf dem Boden abstützt, die „une note très intéressante d'une jolie fraîcheur de ton“ gibt. Aber „la tache sombre du dos“ wird so dominant, dass alle anderen Motive zurückgedrängt und geisterhaft werden.

³² In seinen Ausstellungskritiken verwendet Zola immer wieder diesen Begriff, wenn er die offene, summative Malerei der jungen Impressionisten kennzeichnen will. Er offenbart dabei ein durchaus ambivalentes Verhältnis zu dieser Manier; bei Manet findet er sie überwiegend frisch und vital; wo sie zur Abstraktion tendiert – man muss annehmen, auch bei Cézanne, ohne dass er ihn ausdrücklich nennt – wird sie ihm scheußlich, „affreux“. Gasquet berichtet übrigens, dass Cézanne, wie er selbst geäußert habe, die Realität als ein Gefüge von „taches“ wahrgenommen habe. Die Vermutung ist nicht von der Hand zu weisen, dass Zola diese Selbstaussage von Cézanne kannte, daraus aber einen pathologischen Defekt konstruierte, den er Claude Lantier zuschrieb, wenn er diesen angesichts fortgesetzten künstlerischen Versagens vermuten lässt, er müsse an einem Augenfehler leiden, „une lésion de ses yeux“ (L'Œuvre, 74)

Einzelheiten sind gelungen, doch das Bildganze ist dabei aus den Fugen gegangen. So ist es bei „Pleinair“, so wird es auch bei „Île de la cité“ sein. Aber während Claudes Arbeit an seinem „Chef d’œuvre“ sich in dem sisyphushaften Bemühen um die Wiederherstellung einer Balance erschöpft, die ständig neue Ungleichgewichte und damit die Aufforderung zu neuerlichen Korrekturen ad infinitum produziert, schafft es „Pleinair“ immerhin in den Gegensalon, wird jedoch post festum vom Maler als misslungen erklärt.³³ Nach mehreren Schritten des Beinahe-Scheiterns – die Freunde können ihn gelegentlich nur mit Mühe davon abhalten, die Leinwand mit der Faust zu durchstoßen – erlebt das Bild bei den „Réfusés“ einen spektakulären Verriss.

In seinen Salonbesprechungen behauptet Zola immer wieder, das johlende ‚Kreuzige ihn‘ des Salonpublikums, das er öfter miterlebt hat, sei immer ein Beweis für die Qualität einer innovativen, aber vorab unverstandenen Kunst; so versuchen auch die Freunde, Claude zu trösten. – Jory, der Journalist, codiert den Eclat um zu einem gelungenen Marketing-Coup. „C’est le succès, ça... Qu’est ce que ça fiche, qu’ils rient! Nous voilà lancés, demain tous les journeaux parleront de nous?“ Zola, selbst mit allen Wassern des Journalismus gewaschen, kann ihm da sicher nur zustimmen. Sein Protagonist aber, „grand coeur d’enfant“ und unbestechlich in seinem künstlerischen Ernst, „regardait son tableau, il s’étonnait, le reconnaissait à peine, dans cette salle. Ce n’était certainement pas la même œuvre que dans son atelier. Elle avait jauni sous la lumière blafarde de l’écran de toile; elle semblait également diminuée, plus brutale et plus laborieuse à la fois; et, soit par l’effet des voisinages, soit à cause du nouveau milieu, il en voyait du premier regard tous les défauts, après avoir vécu des mois aveuglé devant elle. En quelques coups, il la refaisait, reculait les plans, redressait un membre, changeait la valeur d’un ton. Décidément, le monsieur au veston de velours ne valait rien, empâté, mal assis; la main seule était belle. Au fond, les deux petites lutteuses, la blonde, la brune, restées trop à l’état d’ébauche, manquaient de solidité... Mais il était content des arbres, de la clairière ensolleillée, et la femme nue, la femme couchée sous l’herbe, lui apparaissait supérieure à son talent même, comme si un autre l’avait peinte et qu’il ne l’eût pas connue encore, dans ce resplendissement de vie.“ (L’Œuvre, 153–4) Sie – das Publikum – hätten recht; das Bild sei „incomplet“; egal, das nackte Weib sei gelungen! Bongrand habe sich nicht in ihm getäuscht.

³³ Mit den hier angesprochenen Problemen hat wenig zu tun der Seitenhieb von Claude gegenüber Delacroix und Courbet, die „sauce romantique“, in der er und die anderen jungen Maler immer noch herumwaten. Dass das Bild zu dunkel sei, indiziert einen Doppelsinn, der über die Farbwert-Bedeutung hinausgeht. Er verdankt sich der programmatisch-positivistischen Frontstellung Zolas gegenüber Romantik und Romantizismus als Wirklichkeitserfahrung und -abbildung. Das Romantische ist für ihn gleichbedeutend mit dem Dunklen, sich absichtsvoll Mystifizierenden, dem Licht der Erkenntnis Entziehenden; analog dazu bezieht sich das Postulat des „Pleinair“ nicht nur auf die Farbpalette, sondern, gründend in der szientistischen Überzeugung, dass die Realität prinzipiell erkennbar sei, darauf, dass die Kunst mit ihren Mitteln die Helligkeit erzeugen müsse, die die Wirklichkeit vollständig ausleuchtet und erkennbar macht.

„La chair adorée“ ist im Roman doppelt codiert; zu Beginn hat es stärker den motivischen Bezug zu seinem Modell, zu Christine, die seine Geliebte und seine Frau werden wird. In dem Augenblick, wo sie ihre Scham aufgibt und sich in ganzer Nacktheit als Modell für „Pleinair“ zur Verfügung stellt, bringt Claude das Bild, an dem er zuvor monatelang verzweifelt herummanipuliert hatte, in wenigen Stunden zu Ende. Das Bild als Ganzes misslingt, das Porträt der Frau, durch Liebe inspiriert, ist der einzige Teil dieses Gemäldes, der Claude zufrieden stellt.

Als aber „la chair adorée“ zur Abstraktion, zur Allegorie erstarrt, Christine nur noch als Modell für die Gestaltung einer Allegorie – von Paris – erhalten muss, mag manches andere an dem ewig unfertigen „Meisterwerk“ gelungen sein, ausgerechnet aber „la femme nue“, die bedeutungstragende Zentralgestalt, kann nicht zum Leben erweckt werden, die Identität von Allegorie und Porträt gelingt nicht, kann nicht gelingen. (s.o. Anmerkung 30)

‘**Incomplet**’, das ist der Stachel, der Claude nun im Fleisch sitzt und ihn zum endlosen Weitermalen an „Île de la Cité“ antreibt.

„Ah, tout voir et tout peindre“

Das erste Rencontre zwischen Lantin und Sandoz im Roman anlässlich des Posierens von Sandoz für den „schwarzen“ Herrn im Vordergrund von „Pleinair“ nimmt Zola zum Anlass für einen Kunstdiskurs zwischen den beiden, in dem es zu einer Engführung ihrer beider Programmatiken zu kommen scheint. Claude liefert in seinem Raisonement über die abgelebte Romantik „Mais ce que je sens, c’est que le grand décor romantique de Delacroix craque et s’effondre; et c’est encore, que la peinture noire de Courbet empoisonne déjà le renfermé, le moisi de l’atelier où le soleil n’entre jamais“ (L’Œuvre, 66) das Stichwort: „**Maintenant il faut autre chose.**“ Sandoz greift es auf und bekennt, dass er sich mit dem Gedanken trage, seine bescheidene Tätigkeit als Magistratsangestellter aufzugeben und so etwas wie eine Natur- und Sozialgeschichte der Menschheit in Angriff zu nehmen. Er ist hingerissen von der Idee. „Ah! Que se serait beau, **si l’on donnait son existence entière à une œuvre**, où l’on tâcherait de mettre les choses, les bêtes, les hommes, l’arche immense! Et pas dans l’ordre des manuels de philosophie, selon la hierarchie imbécile dont notre orgueil se berce; mais en pleine coulée de la vie universelle, un monde où nous ne serions qu’un accident, où le chien qui passe, et jusqu’à la pierre des chemins, nous compléteraient, nous expliqueraient; enfin, le grand tout, sans haut ni bas, ni sale ni propre, tel qu’il fonctionne... Bien sûr, c’est à la science que doivent s’adresser les romanciers et les poètes, elle est aujourd’hui l’uniquesource possible. Mais voilà! Que lui prendre, comment marcher avec elle“ (L’Œuvre, 66–67) Fürwahr ein anspruchsvolles Unterfangen. Aber da er, wie sein Schöpfer Zola, dessen vielbändiges Romanwerk „Les Rougon-Macquart“, unschwer zu erraten, die Kulisse für dieses

Projekt abgibt, Realist ist, schränkt er sogleich ein, dass er „cherchait un cadre plus resserré, plus humain, où il ferait tenir pourtant sa vaste ambition.“ (L'Œuvre, 67) Ohne hier auf die implizite produktionsästhetische Programmatik en détail eingehen zu wollen und zu können, greifen wir zwei Formulierungen auf, die auch den Maler angehen. Wenn es einem bisher noch nicht aufgegangen ist, so muss spätestens bei dieser Selbstauskunft von Sandoz klar werden, dass der Titel des Romans doppelsinnig angelegt ist, dass er einen selbstreferentiellen Hintersinn birgt. Ein weiterer Autor, der nicht Maler, sondern Schriftsteller ist, bringt sich ins Spiel. Es ist kaum zu leugnen, dass dieser Autor zwar nicht identisch mit seinem Schöpfer Zola ist, aber doch eine Projektionsfigur, die dieser mit Merkmalen seiner selbst ausstattet. Wir haben es ab hier explizit mit **zwei** „Œuvres“ zu tun, mit Claudes unvollendbaren Gemälde „Île de la Cité“ und mit einem mehrbändig angelegten Romanwerk, dessen Fortschreiten **und Gelingen** gelegentlich erwähnt wird, ohne dass sich das inhaltlich konkretisiert. Nicht dieses im wesentlichen unbekannt bleibende Romanwerk bildet das Analogon zu Claudes „Meisterwerk“, sondern die Relation kann nur mittelbar erschlossen werden. Sandoz spricht von **einem** Werk, das ihn lebenslang in Anspruch nehmen sollte und müsste, das unabschließbar ist, ohne deshalb zu scheitern, weil es in der sich fortschreibenden Abspiegelung einer Erfahrungstotalität konstitutionell unvollendbar bleibt. Das ist das Dispositiv eines **Schriftstellers**, zumindest eines „Naturalisten“ von der Statur Zolas, der ja auch die Feder nicht freiwillig aus der Hand legt, weil nun alles gesagt ist. Ob Zola dieses Weiterschreiben(müssen) für sich selbst ebenso kritisch beurteilt wie Sandoz das seine, der am Ende des Romans trotz oder gerade wegen des öffentlichen Erfolgs von „Weiterwurschteln“ spricht – „... se résigner à l'à peu près et tricher avec la vie“ (L'Œuvre, 407–408) – bleibe dahingestellt. Jedenfalls sind beide „Werke“ eingebettet in einem **dritten**, von dessen Autor, nämlich Zola, keineswegs mit Sicherheit gesagt werden kann, dass er es für das „eigentliche“ Meisterwerk hält und nicht auch für defizitär.

Im Begriff „**cadre**“ stellt Sandoz eine vielsagende Beziehung her zwischen dem von ihm projizierten literarischen Werk und der Malerei im allgemeinen und der von Claude im besonderen. Während aber der Rahmen in der Literatur eine eher figurative Bedeutung hat, markiert er für die Malerei auch materiell die Grenze zwischen tatsächlicher und fingierter Realität.

Und da der extensive Abbildungswille von Lantier wahnhaften Charakter annimmt, wird der Bild-Rahmen auch im materiell wörtlichen Sinne zum Problem. Schon „Pleinair“ hatte mit fünf mal drei Metern das Gardemaß eines klassischen Historienbildes gehabt; für sein Hauptwerk wird er acht mal fünf Meter brauchen und deshalb auch ein neues Atelier anmieten müssen. In seinem Überschwang glaubt er, Sandoz' literarisch-mimetischen Totalitätsanspruch auf die Malerei übertragen zu können. „Ah, tout voir et tout peindre. ... Avoir des lieues de murailles à couvrir, décorer les gares, les halles, les mairies, tout ce qu'on bâtera, ... ce ne sont pas les sujets qui

manqueront... Hein? Telle qu'elle passe dans les rues, la vie des pauvres et des riches, aux marchés, au courses, sur les boulevards, au fond des ruelles populeuses; et tous les métiers en branle; et toutes les passions remises debout, sous le plein jour; et les paysans, et les bêtes, et les campagnes!... On verra, on verra, si je ne suis pas une brute! J'en ai des fourmillements dans les mains. Oui! **Toute la vie moderne!** Des fresques hautes comme le Panthéon! Une sacrée suite de toiles à faire éclater le Louvre.“ (L'Œuvre, 67)³⁴

Flanerien – kein Chef d'œuvre

Überspitzt formuliert ist mit der Rückkehr Lantiers aus den „Malerferien“ in Bennecourt seine Karriere als Maler beendet. Das ist so, weil der Arrangeur der Narration, Zola, ihm im Grunde die Rolle des Flaneurs zugewiesen hat, was bedeutet, den steingewordenen „Mythos“ Paris mit allen seinen Erscheinungsformen, in endlosen Streifzügen kreuz und quer zu durchwandern, seine Faszination mit allen Fasern zu erleben, ohne sein Geheimnis ergründen und schon gar nicht, es darstellen zu können. Der Subtext des Romans, jetzt wird es manifest, ist Paris, und Paris wird immer mehr zur Obsession des Malers, der, nachdem er dreimal beim Salon gescheitert ist, ein Thema für eine letzte alles übergipfelnde künstlerische Anstrengung sucht, sein „chef d'oeuvre“. Das Thema hat er, halbbewusst, längst gefunden: es ist natürlich Paris. Aber Paris ist ein rätselhafter Kosmos, ein faszinierendes Numinosum, das man erleben, vielleicht beschreiben kann. Als Maler braucht er Anschaulichkeit, Zeichen von verdichteter dinglicher Präsenz. Eines hat er auf seinen ruhelosen Flanerien ständig umkreist, und nun endlich, auf dem **Pont des Saints-Pères**, fällt es ihm wie Schuppen von den Augen: „De nouveau, il demeurait immobile, les yeux toujours fixés là-bas, sur l'île continuellement à l'ancre, sur ce berceau et ce **coeur de Paris** (Abb. 12), où depuis des siècles vient battre tout le sang de ses artères, dans la perpétuelle poussée des faubourgs qui envahissent la pleine. Une flamme était montée à son visage, ses yeux s'allumaient, il eut enfin un geste large. „Regarde! Regarde!“ (L'Œuvre, 246)



Abb. 12: Île de la cité von Osten

³⁴ Mitterand berichtet, dass Manet sich im Herbst 1879 mit einem Brief an den Pariser Polizeipräfekten gewandt habe, in dem er ihm angeboten habe, das neuerbaute Hôtel de Ville mit einer Folge von monumentalen Fresken allegorischen Charakters, das moderne Paris betreffend, auszumalen. (L'Œuvre, Notes, 460) Man wird dieses Angebot im Zusammenhang mit der Haussmanisation sehen können, in deren Folge eine Fülle von öffentlichen Gebäuden errichtet wurden, deren Repräsentationsanspruch eine entsprechende Dekoration nahelegte. Allgemeiner kann man sagen, dass in diesen Jahren Paris von einer ubiquitären Euphorie der Selbstinszenierung erfasst war, der gerade die jungen Maler in besonderem Maße frönten. Mit seinem Angebot kam Manet allerdings nicht zum Zuge.

Der Anblick ist überwältigend. Es ist eines seiner fulminanten Panoramen, ein Rausch der sprachlichen Widerspiegelung, von Zola in den Protagonisten hineinprojiziert, die in einem quasi magischen Akt des endlos reihenden Bezeichnens eine simultane Erfahrungs- und Erlebnistotalität imaginieren lässt, in der Dinge Menschen, Tätigkeiten, Gefühle und Reflexionen, zu einem synästhetischen Ganzen verschmolzen werden. Zola lässt so seinen Protagonisten die trügerische Hoffnung fassen, dass man diese lebendige Totalität auch als Gemälde gestalten kann. Zola entfaltet einen metaphernreichen Sprachzauber, der vergessen lässt, dass die Fülle, die er beschwört, sich im wesentlichen der Addition von Benennungen verdankt und in der Zeit verläuft. Sie illusioniert nur die simultane Ganzheit des Sehens und des inneren Erlebens. Mag sein, dass ein Maler Wirklichkeit so oder so ähnlich auch wahrnehmen kann, aber es ist zweifellos das Prärogativ des Schriftstellers, daraus ein Verfahren der Darstellung zu entwickeln. Dass dieses Verfahren in seiner enumerativ-additiven Grenzenlosigkeit als Kunstwerk im „klassischen“ Sinne von Zola als defizitär empfunden wird, erweist sich im Gespräch zwischen Bongrand und Sandoz in der Beerdigungssequenz am Schluss des Romans. (s.o. „Nachruf“)

Claude ist (durch den Autor) dazu verdammt, in mehrfacher Hinsicht eine Quadratur des Zirkels anzustreben, indem er die äußere Vielfalt des Lebensraums Paris, seine quasi materielle Unendlichkeit, seine soziologische Komplexität, in **einem** Gemälde zu synthetisieren hat; er ist verliebt in den Zauber des Details und gleichzeitig überwältigt vom Pathos des Umgreifend-Ganzen; ihn fasziniert die quecksilbrige Lebendigkeit, die proteushafte Wandlungsfähigkeit dieser, **seiner** Stadt, die er zugleich aber im Artefakt verewigen und damit stillstellen will; er ist besessen vom Phantasma der totalen Abbildbarkeit der/dieser Welt in der Malerei, scheitert aber de facto an der Nicht-Mittelbarkeit seiner Erlebnisfülle und – intensität in **seinem** Medium, der Malerei.

Am Pont de Saints Pères findet also Claude den Standpunkt, von dem aus er die Phantasmagorie Paris als Gemälde formulieren will. Es gibt unzählige Ansichten dieses Motivs, gemalte und photographierte. So wie auf einer zeitgenössischen Photographie könnte Lantier „sein“ Paris gesehen haben. Im großen und ganzen bietet sich dem heutigen Betrachter das gleiche Bild. Eigentlich müsste der Maler, wie er selbst rasch erkennt, seine Riesenleinwand – er ist ja besessen von der Obsession, das sich ihm bietende „Leben“ quasi eins zu eins ins Bild zu setzen, eine „Verdoppelung“ der Wirklichkeit vorzunehmen – vor Ort platzieren. Aus technischen Gründen verbietet sich das; deshalb als Ersatzlösung das neue Atelier, ein ehemaliges Lagerhaus. – Ein gravierenderes Problem stellt aber die Tatsache dar, dass sich das Motiv nicht stillstellen läßt. Es ist im ständigen Wandel, in dauernder Bewegung begriffen. Die Wirklichkeit erweist sich als **fließend** und **flüchtig!** Die Tageszeiten, im Laufe des unendlichen Malprozesses sogar die Jahreszeiten, wechseln und mit ihnen die Lichtverhältnisse und die Farbvaleurs, die austariert sein wollen. Und

damit ist ja auch erst die Kulisse, der städtische Raum umschrieben, in denen sich das Leben im eigentlichen Sinne entfaltet, nie tatsächlich zum Stillstand kommt. Das heißt, die Realität spaltet sich schon als Seherlebnis in eine Fülle von Einzelszenen auf, die Claude als Skizzen vor Ort nimmt und die in ihrer Summe als erzählanaloge Sequenz etwas wie ein Kontinuum im zeitlichen Verlauf konstituieren, aber weit davon entfernt sind, sich in den Rahmen von Caudes projektiertem „Chef d’œuvre“ einzufügen. Zola, so scheint es, kann sich nicht genug daran tun, in einer Folge von quasi sprachlichen „Impressionen“ die unterschiedlichen „Gesichter“ der Stadt hinzutuschen, Vorstellungsbilder zu evozieren und damit überevident zu machen, dass dieses Verfahren in einer malerischen Synthese nicht umzusetzen ist. Beispiele für solche „Impressionen“ finden sich gehäuft im 9. Kapitel.³⁵

Die ersten Versuche von Lantier, nachdem er, wie es heißt, alle seine Vorstudien zusammen hatte, diese auf die große Leinwand zu übertragen, werden von seiner Entourage enthusiastisch gefeiert. „De ce travail héroïque, il sortit une ébauche magistrale, une de ces ébauches où le génie flambe, dans le chaos encore mal débrouillé de tons“ (L’Œuvre, 269) Wieder ist von einem sich ankündigenden Meisterwerk die Rede. Und wieder verdirbt Claude den vielversprechenden Entwurf beim Weitermalen. „Il ne savait pas finir“, konstatiert der Erzähler. Die Komposition zerbricht ihm unter seinen Fingern. Die Diagnose für dieses fortgesetzte Scheitern liegt auf der Hand, wir haben sie hinlänglich begriffen und wundern uns über die unzulängliche Erklärung des Erzählers an dieser Stelle. Die Arbeit an dem großen Gemälde – wir müssen nicht alle noch folgenden Krisen ansprechen; sie sind im wesentlichen von der gleichen kategorialen Beschaffenheit, wie oben erläutert – bekommt eine Wendung dadurch, dass die Barke der Flussschiffer, die bisher das Zentrum des Gemäldes besetzt hatte, substituiert wird durch eine noch größere Barke mit drei Frauen an Bord, zwei in Badekostümen und eine nackte, „d’une nudité si éclatante, qu’elle rayonnait comme un soleil.“ (L’Œuvre, 271) Selbst der wohlwollende Sandoz wird skeptisch. Ein nacktes Weib, mitten in Paris, sei nun wirklich befremdlich, selbst wenn es gut gemalt ist. Das Publikum werde es nicht goutieren, weniger aus Prüderie nicht, sondern weil ein solches *conchetto* inkommensurabel sei und gegen etablierte Sehgewohnheiten verstoße. Das entspricht in etwa auch der Publikumsreaktion auf den neuartigen Collage-Charakter von Manets „Déjeuner“, wie Zola sie 1863 selbst erlebt hat.

³⁵ Mit einigem Nachdruck verweist Zola in diesem Zusammenhang auf die von den Impressionisten „neuentdeckten“ Sujets des städtischen Lebens, den Alltag der armen Leute, die Arbeit in der pulsierenden Industriemetropole, Bahnhöfe, Fabriken, rauchende Schloten, „toute la vie moderne“. An seinem Malstandort hat Claude dies alles vor Augen und interessiert sich natürlich dafür, denn er befindet sich in unmittelbarer Nähe des Port Saint Nicolas an der Seine. Hier haben „reale“ Zeitgenossen von Lantier auch gemalt. Einige der angedeuteten Szenen erinnern an prominente Gemälde, von Monet, Seurat und anderen.

Claude motiviert die Einfügung der nackten Frauengestalt widersprüchlich. Er brauche „la bonne femme“ als malerischen Anreiz, um die Arbeit wieder in Schwung zu bringen. Damit aber verberge er nur, wie der Erzähler behauptet, den wahren Grund, der ihm, Claude, so unklar sei, dass er ihn kaum formulieren könne. Der Erzähler kennt diesen Grund natürlich und kann ihn auch deutlich benennen: „le tourment d’un symbolisme secret, ce vieux regain de romantisme qui lui faisait incarner dans cette nudité la chair même de Paris, la ville nue et passionnée, resplendissante d’une beauté de femme. Et il y mettait encore sa propre passion, son amour des beaux ventres, des cuisses et des gorges fécondes...” (L’Œuvre, 271–2)

Wir befinden uns hier an einer Schnittstelle des Romans, wo der latente Kunstdiskurs nicht widerspruchsfrei mit dem Erzählstrang der Liebesgeschichte verknüpft wird; gleichzeitig wird überdeterminierend die Paris-Allegorie in Gestalt der verführerischen nackten Frauengestalt eingeführt, um Claude in der Folge sich vor allem daran abarbeiten und scheitern zu lassen. Als ob er nicht auch ohnedies schon genug Probleme hätte!

Ein letztes Mal, in einer Winternacht, sucht Claude seinen point de vue am Pont des Saints Pères auf. Zu sehen ist nur der elektrische Lichtzauber der niemals schlafenden Stadt. Die Île de la Cité ist ins Nichts versunken. „... tout se noyait, l’île tombait au néant, il n’en aurait pas même retrouvé la place...” Nur der Todessog des rauschenden Flusses ist noch zu vernehmen. Claude, dem Wahnsinn bereits verfallen, widersteht der Versuchung, sich ins Wasser zu stürzen und rafft sich noch einmal auf, sein Werk zu vollenden. Was er aber auf der gigantischen Leinwand sieht, ist nicht mehr die Île de la Cité. Sein großes Thema hat sich reduziert auf einen riesenhaften Frauenakt; ebenso wie ihm auf seinem letzten Spaziergang die Realität der Île de la Cité verloren gegangen war, der Sichtbarkeit sich entzogen hatte, verschwindet in seiner Wahrnehmung die Mimese auf der Leinwand und macht Platz einem Vorstellungsbild, einer Vision, die auch mit Christine, die ihm bis dato in endlos quälenden Sitzungen als Modell dienen musste, nichts mehr gemein hat. Dieses Vorstellungsbild gewinnt ein dämonisches Eigenleben, wie Claude in einem letzten Moment der Klarsicht erkennt. „Qui donc venait de peindre cette idole d’une religion inconnue? Qui l’avait faite de métaux, de marbre et de gemmes, épanouissant la rose mystique de son sexe, entre des colonnes précieuses des cuisses, sous la voûte sacrée du ventre? Était-ce lui qui, sans le savoir, était l’ouvrier de ce symbole du désir insatiable, de cette image extra-humaine de la chair... dans son vain effort d’en faire de la vie? Et, béant il avait peur de son oeuvre, tremblant de ce brusque **saut dans l’au-delà**, comprenant bien que la réalité elle-même ne lui était plus possible.“ (L’Œuvre, 391)

In diesem 'au-delà', dem Darüberhinaus, kondensiert und löst sich, in freilich endgültiger Tragik, Claudes Kunst- und Künstlerproblem. Er ahnt, dass es eine Welt jenseits der Darstellbarkeit ist, die er gestalten wollte, mehr ein innerer Zustand als greifbare Dinglichkeit, mehr Befindlichkeit als

objektives Gegenüber. Wer weiß schon, was ihm auf der Leinwand gegenübertritt; hat er es geschaffen, oder ist es ein Phantasma, das aus den Tiefen seines Unbewussten aufsteigt, nur ihm zugehörig und gleichwohl real? Der Erzähler, dessen Domäne das 'au-delà' gewiss nicht ist, nimmt es dennoch ernst, so scheint es, nennt es umschreibend symbole und image, um den ungeliebten Begriff und Assoziationshorizont 'allégorie' zu vermeiden. Mit den zeitgenössischen malenden Esoterikern, den Nabis, den Symbolisten, steht Zola eher auf Kriegsfuß; gegen Ende seiner Tätigkeit als Kunstrezensent zeigt er aber zumindest gegenüber Puvis de Chavannes vorsichtige Anerkennung. Christine, die Claude im letzten Augenblick noch einmal ins Leben zurückzuholen versucht, indem sie ihm zuruft „Réveille-toi, ouvre les yeux, rentre dans l'existence!“ (L'œuvre, 390) verkennt, dass er mit anderen Augen als die übrigen eine Realität sieht, die diesen dunkel bleibt, dass ihm deshalb aber auch die Rückkehr in die alltägliche Realität verwehrt ist. Mag sein, auch wenn er seinen Protagonisten so desparat enden lässt, dass Zola eine solche Andersgeartetheit zumindest respektiert.

Exkurs I: Die Referenz Balzac „Le Chef d'œuvre inconnu“ (1831/1837)

Die Balzac-Referenz von „L'Œuvre“ ist nicht nur durch den ähnlichen Titel gegeben. Sie macht sich kompositionell, in der Thematik und in der Anlage der Narration bemerkbar. In beide Werke ist eingebettet der entscheidende Kunstdiskurs, für den die Erzählhandlung das Vehikel darstellt.

Wenn man eine Parallele versucht, ergibt sich eine Reihe von Analogien und z.T. auch reziproken Bezügen, die wir großflächig aufzeigen wollen.

Grundiert sind beide Erzählungen durch die seit der Romantik virulent gewordene Opposition von Leben und Kunst. Das davon tingierte klassische Pygmalion-Motiv ist dabei noch zu vernehmen, allerdings im eher metaphorischen Sinne der mimetischen Beschwörung von Präsenz. Das Motiv vom Künstler und seinem Modell spielt in beiden Geschichten eine unterschiedlich gewichtete Rolle. Das Grundmuster ist bestimmt durch eine wechselseitige Ausschließlichkeit, plakativ so formuliert: die Liebe zur Kunst gefährdet die Liebe zur Frau, und: die Liebe zur Frau verhindert die Kunst. Entsprechend: die geliebte Frau zum Modell zu machen, bedeutet, sie zum Kunstobjekt zu verdinglichen und damit die gelebte Beziehung zu vernichten.

In beiden Texten, beiden Künstlern, geht es um den Wahn, durch Kunst zu verlebendigen, Leben durch Stillstellung in der Kunst zu verewigen; auch hier die unausweichliche Aporie: entweder Leben oder Kunst.

Frenhofer **und** Claude scheitern an der Paradoxie, dass sie in ihrem künstlerischen Vollendungsdrang, beim permanenten Weitermalen ihr Kunstwerk sukzessive vernichten. Es wird

für die (wohlwollenden) Betrachter in beiden Fällen zunehmend unlesbar, weil es letztlich keinen gemeinsamen Referenzgrund mehr gibt.

In beiden Texten wird eine in der Zeit prominente ästhetische Theoriedebatte thematisiert; bei Balzac: Romantische Schule (Delacroix) versus Klassische Schule (Ingres); bei Zola: Plein-Air versus Atelier-Historismus und Romantik.

Auch bei Balzac gibt es Ekphrasen (von Pourbus, von Mabuse), die das Vorbild errahnen lassen; sie sind aber nicht so detailliert wie bei Zola.

Beide Autoren schauen dem Maler über die Schulter und beweisen dabei einige Kenntnisse von der Malpraxis. Interessanterweise fasziniert beide, ebenso wie ihre Protagonisten, das einem göttlichen Schöpfungsakt ähnliche quasi material-isomorphe Bilden der Wirklichkeit im Kunstwerk: bspw. im schichtenweisen Farbauftrag, um das Inkarnat (nebst Verschattungen) lebensecht zu gestalten (vgl. Pygmalion).

Beide Protagonisten nehmen sich das Leben im Bewußtsein, gescheitert zu sein; ihr Werk ist zerstört; ihre Anstrengung bleibt ohne nachwirkende Spur.

Der Paragone von Malerei und Literatur, der Ut-Pictura-Poesis-Aspekt spielt bei Balzac keine explizite, das Pygmalion-Motiv dagegen, im abgeschwächten figurativen Sinne, eine beherrschende Rolle; der intermediale Diskurs bleibt mangels eines programmatischen literarischen Gegenspielers aus; der Gegenspieler der Kunst ist das Leben, oder subtiler: die **Bilder wandern nach innen**, werden von der Empfindung absorbiert und so von jeder äußeren Wirklichkeit abgekoppelt.

Frenhofer ist ohne lebensweltlichen Kontext; der topographische Hintergrund von Paris scheint nur in Andeutungen auf bei der Beschreibung der beiden Künstlerhäuser: 1. Nr.7, Rue des Grands - Augustins, wo 300 Jahre später Picasso sein Atelier für 30 Jahre bezog; 2. Frenhofers „belle maison de bois, située près du pont Saint Michel, et dont les ornements, le heurtoir, les endadrements de croisée, les arabesques émerveillèrent Poussin“³⁶

Ganz anders die topographische Umgebung, – Paris – wie sie bei Zola gegeben ist: mit der diagrammatischen Genauigkeit eines Stadtführers; mit wechselnden Einstellungen und Perspektiven; aus der Erlebnishaltung des Flaneurs geschildert, aspektreich und atmosphärisch dicht.

Frenhofer hat keine Geschichte. Die Fabel schrumpft bei Balzac zum Kunstdiskurs im Spannungsfeld der (früh)-barocken Maler: Poussin, Porbus, Mabuse (und dem fiktiven Frenhofer) und wird zum Plädoyer für eine höchst gesteigerte Nachahmungsästhetik. Es geht dabei um den Primat der Farbe, die Zuspitzung auf Naturähnlichkeit des Inkarnats im Verweisungszusammenhang von

³⁶ Le Chef d'œuvre inconnu, in: La Comédie humaine, Bd. 10, 422. Édition Galimard, Paris 1979

intertextuellen Referenzen.³⁷ Der zweigeteilte Text, 1. „Gilette“, 2. „Cathérine Lescaut“, verweist auf die Dichotomie: Leben – Kunst, wobei die Kunstwirklichkeit (für **Frenhofer**) die Lebenswirklichkeit fast völlig absorbiert. In dem von Frenhofer angestoßenen Überbietungswettstreit scheitert aber die Kunst – anders akzentuiert als bei **Zola** – nicht am Leben, sondern daran, dass das Korrelat der äußeren einer innerlich geschauten Wirklichkeit gewichen ist, die sich der Darstellbarkeit entzieht. Das Bildnis der innerlich geschauten Geliebten löscht sich selbst aus – bis auf den verbliebenen Rest, einen perfekt gemalten Fuß – eine schöne Pointe, die mit ihrer Anspielung an Zeuxis/Parrhasios trügerisch nahelegt: die palimpsestartigen Übermalungen müssten wie der Vorhang nur weggezogen werden, um die Geliebte in ihrer ganzen Schönheit zu schauen.

Wenn sich Claude als **Neuerer** versteht, dann Frenhofer eher als **Vollender**, wobei dessen mimetisches Vollendungsideal sich immer stärker von der Wirklichkeit ablöst und letztlich nur noch in der Vorstellung existiert, während das Abbild auf der Leinwand im gleichen Maße verschwindet. Claude geht es nur partiell um Abbildung einer äußeren Wirklichkeit, vielmehr zunehmend um die Gestaltung einer sehr heterogenen und hochkomplexen „**Erlebnis-Wirklichkeit**“, gipfelnd in seinem unausgeführten und unausführbaren Hauptwerk, der „Île de la Cité“, dem „Herz von Paris“. Er muss sich, von seinem Schöpfer, Zola, wie Porbus von Frenhofer, ähnlich belehren lassen: „La mission de l’art n’est pas de copier la nature, mais de l’exprimer! Tu n’es pas un vil copiste, mais un **poète!**“³⁸

Das konkurrierende Verhältnis von Malerei und Literatur, das in „L’Œuvre“ explizit wird, kann, wie oben erläutert, in „Chef d’œuvre...“ keine große Rolle spielen. Dennoch finden wir es diskret angedeutet. Frenhofer tritt zwar als Maler auf; das einzige Zeugnis seiner Kunst allerdings bleibt der Erzählung nach „un pied délicieux, un pied vivant“. Im übrigen tut er sich vor allem als Kunsttheoretiker und als schwärmerischer **Exeget** seines imaginären Bildes hervor. „Il est encore **plus poète que peintre**“ diagnostiziert Poussin, der nichts erkennen kann, und Porbus fügt halb ironisch hinzu „Là, ..., finit notre art sur terre“, und wieder Poussin „Et, de là, il va se perdre dans les **cieux**“. Nach diesseitigen Maßstäben, erkennt der Maler, schon nicht mehr von dieser Welt, in einem letzten „diesseitigen“ Moment unter Tränen „Rien, rien! Et avoir travaillé dix ans. ... Je n’aurai donc rien produit“,³⁹ um sofort hinzuzufügen „Par le sang, par le corps, par la tête du Christ,

³⁷ Kein Zweifel übrigens, dass Zola der malereiästhetische Diskurs, wie ihn Frenhofer führt, bis ins beschreibende Detail geläufig war, wenn dieser z.B. die Kunst des Inkarnats anspricht. „Vous faites à vos femmes de belles robes de chair, de belles draperies de cheveux, mais où est le sang qui engandre le calme ou la passion et qui cause des effets particuliers? Ta sainte est une femme brune mais ceci, mon pauvre Porbus, est d’une blonde.“ (Chef d’œuvre, 419)

³⁸ Chef d’oeuvre, 419

³⁹ Einen vergleichbaren Befund trifft auch Claude Lantier, als er gegen Ende des Romans vor sein Bild tritt und nichts mehr sieht als den Bauch seiner monumentalen Nackten. „Il n’y a plus rien d’elle, ... elle est morte, toute noire“ (L’Œuvre, 303). Ihm ist aber der Trost im Wahn verwehrt. Er muss von neuem anfangen.

vous êtes des jaloux, qui voulez me faire croire qu'elle est gâtée pour me la voler! Moi, **je la vois!** ..., elle est merveilleusement belle.“ (Chef d'œuvre, 436–8) D.h. das „Nichts“ ist sogleich umgewertet zu einem „Jenseits“ (b. Zola „**au-delà**“) der Sichtbarkeit und wird damit zugleich zur Chiffre für „Transzendenz“, „verliert sich im Himmel“.

Frenhofers Kunst kollabiert in einem radikalen Solipsismus; für sie gibt es kein irdisches Publikum mehr, das sich ihr deutend und verstehend nähern könnte. Mit dem Maler, als einzigem Exegeten seiner Kunst, der spurlos verschwindet, verschwindet auch seine Kunst, ... in der Fiktion!

Für künftige Kunstdiskurse aber ist mit Aplomb ein neues Thema aufgemacht. Wer ist nun zuständig für die „unsichtbaren“ Bilder? Ist dies die Stunde der Literatur als einer künftigen ästhetischen Leitwährung?

Exkurs II: C.D. Friedrich „Mönch am Meer“ – Versuch eines Brückenschlags

Wer bei Balzac angekommen ist, für den ist es zur deutschen Romantik, zu E.T.A. Hoffmann, zu seinen Exzentrikern und wahnsinnigen Künstlern nicht mehr allzu weit. Diesen ist Frenhofer, der wahnsinnige Maler mit dem deutschen Namen, zutiefst verwandt. Es ist in der Forschung Konsens, dass sich Balzac in seinem „Chef d'œuvre...“ von Hoffmanns Erzählzyklus „Die Serapionsbrüder“ (1819–1821) und da besonders



Abb. 13: C.D. Friedrich - Mönch am Meer (1860)

von den Erzählungen „Artushof“ und „Baron von B.“ hat inspirieren lassen. Geradezu leitmotivisch postuliert der in der Rahmenhandlung zitierte wahnsinnige Graf P..., der sich selbst für den antiken Märtyrer Serapion hält, den Geltungsanspruch einer innerlich erlebten Wirklichkeit. „Ist es nicht der Geist allein, der das, was sich um uns her begibt in Raum und Zeit, zu erfassen vermag? ... so hat sich das auch wirklich begeben, was er dafür anerkennt.“ In der Novelle „Baron von B.“ haben wir ebenfalls ein „Vorstellungsbild“, das der Maler zwar sieht, aber nicht malen kann, eine „Unendlichkeit“, die gesehen und gefühlt wird, aber nicht darstellbar ist.⁴⁰

Um „Unendlichkeit“ geht es auch in C.D. Friedrichs vielbesprochenem „Meisterwerk“, „**Mönch am Meer**“ (Abb. 13), 1810 zusammen mit „Abtei im Eichwald“ in der Berliner Akademie ausgestellt. Wir beschränken uns hier auf die Aspekte, die uns vermuten lassen, dass, von Friedrich ausgehend, eine Traditionslinie über Balzac bis zu Zola zu ziehen ist; und zwar derart, dass, je

⁴⁰ vgl. E.T.A. Hoffmann, Sämtliche Werke, Hrsg. W. Müller-Seidel. Bd. 3, München, 1963

schwieriger die bildhafte Mimese wird, je mehr die äußeren Bilder als Vorstellungsbilder nach innen wandern, die Rezeption von Bildern im literarischen Diskurs sich umso stärker konturiert, radikaler noch, die Möglichkeit von Bildern überhaupt in Frage gestellt wird.

Zunächst überrascht, wie ähnlich die Austellungsbedingungen für Friedrichs „Mönch am Meer“ denen für Lantiers „Pleinair“ sind. Das Setting in Berlin 1810 ist ähnlich dem prominenten „Salon“ in Paris eingerichtet. Kleists Rezension in den „Berliner Abendblätter(n)“ macht deutlich, dass er sich eine vergleichbare Institutionalisierung in einem ähnlichen Rahmen mit großer Publikumswirkung gewünscht hätte. Und es hätte keine bessere Initialzündung geben können als mit diesem das Publikum zutiefst irritierenden und polarisierenden Bild. Dass dies so war, wissen wir durch die von Kleist gekürzte und redigierte Rezension von Arnim/Brentano, in der diese als Ohrenzeugen die Publikumsreaktionen parodistisch zugespitzt referieren; es dominieren dabei Ablehnung und Unverständnis, törichte Invektiven gegenüber dem Maler, im ganzen nicht viel anders als beim Salon-Publikum in Zolas Roman, sodass man den Eindruck gewinnen könnte, Zola habe diese Rezension gekannt, was sich allerdings nicht nachweisen lässt. Kleists Schlussredaktion aber, gipfelnd in der grandiosen Metapher, dass der Betrachter das Bild erlebe, als ob ihm die „Augenlider abgeschnitten“ seien, lässt keinen Zweifel an seiner Wertschätzung für die aufwühlende Neuartigkeit dieses Gemäldes. Es ist nicht übertrieben anzunehmen, dass diese Rezension durch drei tonangebende **Literaten** der Zeit Friedrichs Gemälde berühmt gemacht hat. In der Folge, so scheint es, bestimmt in Deutschland der literarische Diskurs immer nachdrücklicher die Kunst-Theoriendebatte, bemächtigt sich der Malerei in der transskribierenden **Rezeption**, durch die das Bild erst „geschaffen“ oder neu geschaffen wird. C.D. Friedrich hält sich, wie Hofmann berichtet, aus dem Rezeptionsdiskurs heraus; er räumt ein, dass seine bildnerische Absicht nicht kompatibel sein müsse mit den Deutungen des Publikums, und gibt damit das Bild „frei“.⁴¹ Goethes auf den ersten Blick banausisch anmutende Würdigung, man könne das Gemälde „Mönch am Meer“ ohne Bedeutungseinbuße auf den Kopf stellen, ist so verkehrt nicht, denn sie verweist auf seinen hohen Abstraktionsgrad, der eine Referenz noch ahnen lässt, die aber auf der Schwelle des Non-Figurativen verharret und damit offen für Deutungen wird, die ihre Referenz nicht mehr in darstellbarer Wirklichkeit, sondern in Empfindungen und Stimmungen haben, hervorgerufen durch eine Bildrealität oszillierend zwischen Nichts und Ewigkeit. Hier aber beginnt die eigentliche Domäne der Literatur. C.D. Friedrichs Gemälde wird so Anlass und Anstoß für eine mediale Grenzüberschreitung und Akzentverschiebung, mit der in Deutschland die **Literarische** Romantik unter der leitmotivischen Devise der „Progressiven Universalpoesie“ die Regie übernimmt.

⁴¹ vgl. hierzu Werner Hofmann, Caspar David Friedrich, Thames+Hudson, London 2000, The Monk by the sea, 53-85

C.D. Friedrich fällt nach seinem Tode für ein halbes Jahrhundert der Vergessenheit anheim.

Seine fiktionalen Nachläufer, Frenhofer und Claude Lantier werden von ihren Schöpfern härter abgestraft.

Coda – Musikalische „Ekphrasen“ – Paragone als Parodie

Gagnière, der betuliche Landschaftsmaler, ist zuständig für musikalische Ekphrasen; er bedient sich dabei u.a. der „Notes sur la musique“ von Zola, wie Mitterrand nachweist.⁴² Zola will es sich offenbar nicht nehmen lassen, seine kennerschaftliche Kompetenz in bezug auf die zeitgenössische Musik unter Beweis zu stellen. Da Gagnière aber als „Buffo“ angelegt ist, bekommt dessen Raisonement einen parodistischen Zug. Gleichwohl demonstriert Zola auch in diesem thematischen Seitenstück seine Meisterschaft, die andere Kunst, hier die Musik, als literarische „Transskription“ erlebbar zu machen, wobei er in medienübergreifenden Synästhesien ein parodistisches „Gesamtkunstwerk“ ansteuert. Der Begriff, ins Französische übertragen, taucht in Gagnières Tiraden tatsächlich auf. „Oh! Wagner, le dieu, en qui s’encarnent des siècles de musique! Son œuvre est l’arche immense, **tous les arts en un seul** ... L’ouverture du „Tannhäuser“, ah! c’est l’alleluja sublime du nouveau siècle“ (L’Œuvre, 234) Hier deutet sich an, dass aus Zolas, des Musikenthusiasten Sicht das 19. Jahrhundert noch von einem anderen, einem „dreifachen“ „Paragone“ von Literatur, Malerei und Musik geprägt ist, und Wagners „Gesamtkunstwerk“ scheint mit seiner integrativen Kraft für Zola den Paragone in einer alles krönenden Synthese aufzulösen. So weit bringt es Berlioz bei aller Wertschätzung nicht. Immerhin bescheinigt ihm der Autor: „Berlioz a mis de la littérature dans son affaire. C’est l’illustrateur musical de Shakespeare, de Virgile et de Goethe. Mais quel **peintre!** Le Delacroix de la musique, qui a fait flamber les sons, dans des oppositions fulgurantes des couleurs.“ (L’Œuvre, 233–4) Mahoudeau, der etwas tölpelhafte Bildhauer, erreicht mit seinem derben Urteil nicht die Höhe des von Gagnière angetönten Diskurses, wenn er ihn herunterbricht auf den ebenso schnörkellosen wie obsolet gewordenen Paragone von Musik und Malerei. „Quel raté!... **La musique a tué la peinture**, jamais il ne fichera rien.“ (L’Œuvre, 379)

Zola aber lässt es sich nicht nehmen, seine literarische Virtuosität und insgleichen seine Reverenz gegenüber der Musik durch die quasi musikalische Faktur in Gagnières buffoneskem Monolog im Café anzudeuten. (L’Œuvre, 232–4) Beinahe opernhafte wird die endlose „Arie“ von Gagnière über

⁴² vgl. Mitterrand, Notes, L’Œuvre, 478/79. Ähnlich wie bei seinen notes sur la peinture oder sur l’architecture, habe sich Zola auch hier aus dem Fundus verstreuter Miscellen bedient, die er eher mit Mühe dem Kunstdiskurs im Roman integriert habe. Mitterrand verweist in diesem Zusammenhang auf die spektakuläre Uraufführung des „Tannhäuser“ 1861 in der Pariser Oper, die zwar kontrovers, aber von vielen zeitgenössischen französischen Künstlern und Intellektuellen, unter ihnen Zola, begeistert aufgenommen worden war.

die zeitgenössische Musik durch die rhythmisierenden „Ostinati“ des Kellners inszeniert. Dreimal unterbricht er fast gleichlautend: „Monsieur, vint dire le garçon, je ferme... Je ferme, monsieur... Je ferme, monsieur, répéta le garçon.“

Ein viertes Mal, mit Nachdruck und diesmal auch mit Erfolg, wiederholt Claude, der bis dahin stumm geblieben war „Hé! Mon vieux, on ferme!“ (L'Œuvre, 233–5)