



DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Die Figurenbeschreibung in den historischen
Sozialromanen am Beispiel von Balzacs ‚Les Paysans‘ und
Zolas ‚La Terre‘“

verfasst von / submitted by

Manuela Reiter

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2021/ Vienna, 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 190 347 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Französisch
UF Geschichte, Sozialkunde,
Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Alfred Noe

Abstract

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit den unterschiedlichen Herangehensweisen, die verwendet werden, um Figuren im französischen historischen Sozialroman des 19. Jahrhunderts zu beschreiben. Der realistische Autor Honoré de Balzac bedient sich in den *Paysans* einer mystischen Zeichnung der Lebenswelt. Der Naturalist Émile Zola nähert sich der Thematik in *La Terre* mittels Naturgesetzen. Zuerst werden allgemeine Kennzeichen der Aktantenbeschreibung erläutert; in den folgenden Kapiteln geht es um die Unterschiede bei der Charakterisierung der bäuerlichen Figuren und der Städter. Ein Kapitel handelt vom Zusammenhang zwischen Umfeld und Figurenbeschreibung bei den beiden Schriftstellern. Der letzte Abschnitt beschäftigt sich mit der Bewertung der Werke im literaturwissenschaftlichen Kontext: Sowohl die Kontroversen um die Interpretation aus materialistischer Sicht, als auch jene um die Abspaltung der Schüler Zolas aufgrund des *Manifeste des Cinq* werden thematisiert.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	p.	4
Einleitung	p.	4
1. Die Existenzbedingungen der Bauern in Frankreich im 19. Jahrhundert	p.	5
2. Das Zuschreiben von tierischen Merkmalen an Akteure im Roman des 19. Jahrhunderts	p.	9
2.1 Das Zuschreiben von animalischen Charakterzügen an Figuren bei Balzac	p.	9
2.2 Das Zuschreiben von tierischen Merkmalen an Aktanten im Roman von Zola	p.	10
3. Ein Vergleich der Beschreibung der Bauern in den Werken <i>Les Paysans</i> und <i>La Terre</i>	p.	10
3.1 Definitionen und Forschungsansätze zum literarischen Porträt	p.	10
3.2 Die Darstellung der bäuerlichen Figuren bei Balzac und Zola	p.	14
4. Umfeld und Figurenzeichnung	p.	30
4.1 Der Zusammenhang zwischen Umfeld und Aktantenbeschreibung bei Balzac	p.	30
4.2 Der Zusammenhang zwischen Umfeld und Figurenbeschreibung im Roman von Zola	p.	45
5. Die Antinomien in der Figurenzeichnung der Großgrundbesitzer und der Städter	p.	57
6. Die Intrige als ästhetisches Stilmittel in der Literatur	p.	64
6.1 Das Komplott bei Balzac	p.	70
6.2 Die Intrige im Roman von Zola	p.	74
7. Die Bewertung der Romane in der Literaturwissenschaft	p.	76
7.1 Der Stellenwert in der marxistischen Literaturtheorie	p.	76
7.2 Kritik am Forschungsansatz des historischen Materialismus	p.	93
Conclusion française	p.	95
Bibliographie		

Vorwort

Im Laufe meines Studiums interessierte ich mich für die Literatur des 19. Jahrhunderts. Auf der Suche nach einem Thema für die wissenschaftliche Arbeit stieß ich auf Honoré de Balzacs *Les Paysans*. Als ich bei seinem Nachfolger Émile Zola das Werk *La Terre* fand, konkretisierte sich die Forschungsfrage. Die Figurenbeschreibung in beiden Romanen mit einem Vergleich der ländlichen Aktanten und der Städter ist ein Schwerpunkt. Aspekte der Rezeptionsgeschichte im Hinblick auf den historischen Materialismus und das *Manifeste des Cinq* von Schülern Zolas sind ein Teil der Forschung.

Einleitung

Die vorliegende Arbeit basiert auf literarischen Quellen. Die Themen sind sowohl die historischen Voraussetzungen der Landbevölkerung im 19. Jahrhundert als auch die Kennzeichen des literarischen Porträts bei den Schriftstellern Honoré de Balzac und Émile Zola.

Die bäuerlichen Romanfiguren werden mit den Großgrundbesitzern verglichen; diese Analyse wird mit beiden Erzählungen durchgeführt. Standardwerke und Bücher, welche in den letzten Jahren erschienen, wurden zur Recherche benutzt.

Balzac will ein Dokument über die Bauern im Burgund verfassen, und beruft sich hierfür auf Thesen der Biologie und der Physiognomik. Diese Pseudowissenschaft will das Verhalten eines Menschen aufgrund seines Äußeren entschlüsseln, und war im 19. Jahrhundert sehr beliebt. Die Romanfiguren Balzacs werden von der „*passion maîtresse*“ geprägt, welche deren gesamtes Handeln beeinflusst.

Der Realist erfindet „*le retour des personnages*“; dies führt zu Brüchen in den Werken.

Die Forschungsrichtung des historischen Materialismus interpretiert *Les Paysans* aus kommunistischer Sicht. Diese Wissenschaftler sehen im Roman des realistischen Autors die literarische Fassung des Klassenkampfes. Pierre Barbéris zählt zu den französischen Vertretern.

Das Werk des Naturalisten Zola ist in der Landschaft Beauce angesiedelt. Die Figuren in Zolas Werk *La Terre* sind von den Vererbung bestimmt. Die Genetik kann vom

Umfeld verändert werden. Eine Familien- und Sozialgeschichte während des Kaiserreichs wird vermittelt. Die umfangreichen Vorbereitungsdossiers belegen: Der Autor nutzt das Experiment als Grundlage für literarische Werke.

Ein Kennzeichen des Romanzyklus ist die extrem ausgedehnte Biografie der Charaktere; Zola setzt die wiederkehrenden Figuren in geringerem Maße ein als Balzac.

Ein gemeinsames Merkmal der beiden Schriftsteller ist deren Vorliebe für frauenfeindliche Darstellungen.

Aufgrund der Veröffentlichung von *La Terre* verfassen fünf junge Autoren *Le Manifeste des Cinq*. Sie sehen die Beschreibung der Bauern im Werk als vulgär an.

1. Die Existenzbedingungen der Bauern in Frankreich im 19. Jahrhundert

Ab dem 17. Jahrhundert war die „Provinz“ in der französischen Literatur negativ konnotiert, wurde aber wenigstens thematisiert – im Zusammenhang mit der Zentralisierung und Verstädterung. Der Begriff „Provinz“ umfasst das gesamte nicht-pariserische Frankreich: er ist weder ein Konzept, geschweige denn ein wirklicher Ort. Um das Jahr 1830 wurde dann die Provinzstadt zum neuen literarischen Objekt.¹

Das «Second Empire» dauerte von 1852 bis 1870 an. Ab 1877/78, während der III. Republik, verbündeten sich die republikanischen Bauern, um für das Heimatland, für Großbauprojekte und für ein besseres Leben zu kämpfen. In der Folge entstanden nach und nach neue soziale Schichten. Die Landwirtssöhne erhielten nun fallweise eine gute Ausbildung, die alle Niveaus zwischen Mittelmaß und Triumph umfasste. Sie wurden dann Abgeordnete, hohe Beamte, Mediziner oder Industrielle. Im Falle eines Scheiterns kehrten sie aufs Land zurück.

In der Biographie von Pierre Sipriot, „Balzac sans masque“, beschäftigt sich ein Kapitel explizit mit dem Roman *Les Paysans* und den Lebensbedingungen der Landwirte während der Zeit, in der die Erzählung spielt. Die Situation der Bauern in Frankreich wird, wie folgt, beschrieben:

¹ zit. nach Mozet, Nicole: *La ville de province dans l'oeuvre de Balzac. L'espace romanesque: fantasmes et idéologie*, Paris 1982, p.5

«Pourtant, la monarchie de Juillet est champêtre, elle a remplacé la fleur de lys par le coq, elle a aussi désenclavé la campagne. Le paysan dispose de chemins vicinaux payés par les communes, de routes payées par les départements, il peut vendre ses produits ou s'approvisionner. Un outillage moderne est au moins visible dans les foires agricoles. C'est avec contentement qu'on voit passer le chemin de fer, même si le tracé est longtemps contesté, chaque propriétaire voulant que la ligne desserve sa terre et passe dans le champ du voisin. Il y a en France moins de cabanes et plus de maisons en dur avec une clef, des fenêtres, des contrevents. Les dernières disettes du siècle, celles de 1845 – 1847, sont moins longues et elles sont dues à une augmentation moyenne de quatre-vingts pour cent du prix des céréales de base: blé, seigle, orge.»²

Vor dem Jahr 1830 erhielten die adeligen Grundeigentümer noch Entschädigungen für die Enteignungen nach der Revolution von 1789:

«Charles X. et la Chambre élue veulent indemniser les propriétaires fonciers nobles dont les terres ont été vendues. Ils recevront une indemnité de un milliard. Mais qui paiera? Le gouvernement décide de prélever deux pour cent sur la rente d'Etat à cinq pour cent. [...] Le Paris de la finance refuse de faire payer pour les bourgeois parisiens les préjudices subis par les propriétaires terriens. Finalement, on puisera dans la caisse d'amortissement, c'est-à-dire le Trésor public. [...] La droite ultra n'est pas satisfaite. Selon les monarchistes, il fallait faire l'inverse: verser une indemnité aux acquéreurs et rendre

leurs terres aux émigrés. Ce combat juridique a été l'occasion pour les paysans de s'agiter et de guerroyer avec leurs voisins selon la maxime qui terre a, guerre a».³

Diese politisch und sozial motivierten Auseinandersetzungen beeinflussten auch die Arbeit des Schriftstellers Balzac, der sich als „Historiker der Romanautoren“ sah.

«En 1817, Balzac a été témoin de ces désordres. Il passe ses vacances chez Louis de Villers La Faye. Cet abbé de cour devenu grand propriétaire aménage un domaine que les paysans du voisinage ne respectent pas. En 1818, Balzac fait une nouvelle expérience de la violence paysanne en apprenant la mort de Paul-Louis Courier, tué par son garde-chasse. Le goût du garde-chasse pour la femme de Courier a paru l'aspect plaisant du crime, mais la barrière que Courier avait mise pour que son domaine fût impénétrable l'avait rendu odieux à ses voisins; on fait les hommes méchants en les obligeant à des infractions: un paysan veut grappiller, braconner, pêcher, aller à la corvée de bois à son aise.»⁴

Weitere Ausführungen dieser Art betreffen Gesetze und fanden durch Episoden auch Eingang in die Geschichte der Bauern von Balzac.

² Sipriot, Pierre: Balzac sans masque. Splendeurs et misères des passions 1799-1850, Paris 1992, p. 446-447

³ Sipriot: Balzac sans masque, 1992, p. 448

⁴ Sipriot: Balzac sans masque, 1992, p.448

«La loi de 1844 instituant le permis de chasse est impopulaire; le garde-chasse devient la bête noire, le gibier à tuer. Le code forestier évite le déboisement, mais supprime l'usage communautaire des forêts.»⁵

Um ihre Macht auszudehnen und zu halten, gaben die Adelsfamilien vor, sich um das Volk zu kümmern. Die Männer scherzten mit den Bauern, die vornehmen Frauen engagierten sich für wohltätige Zwecke. Zu Wahlzeiten entstanden wohlmeinende Ideen, die keine Überzeugungskraft besaßen. In diesem Kontext entstand der Mythos der sogenannten „médiocratie“, einer Wortschöpfung von Balzac.

«La médiocratie, c'est le parti du bourgeois 'juste milieu' qui s'interpose entre l'aristocratie qui a été détruite en 1789 et le peuple qu'il faut gruger. La médiocratie, c'est [aussi] le génie des obstacles', les Goncourt en feront 'le gouvernement des médiocres'.»⁶

Aus der Sicht des Schriftstellers sind die Reichen im Jahre 1842 in der Julimonarchie entzweit, aber der Konflikt zwischen Arm und Reich ist so lebendig wie eh und je. Vor 1789 hatten die Armen und die bürgerlichen Bevölkerungsschichten einen gemeinsamen Feind: den Aristokraten und seinen Besitz. Im Jahre 1843 existierten nur noch einzelne Adelige als Hassobjekt, aber die Bauern lehnten nun die Bürger in gleichem Ausmaß ab, welche sich von 1793 bis 1796 an die Stelle des Klerus und des Adels setzten, und zu günstigen Konditionen Nationaleigentum erwarben. Die neue Hassfigur der Landwirte wird nun der Bürger. Das Besitzbürgertum agiert jedoch vorsichtig und versteckt sein Hab und Gut. Die Zeiten, in denen ein Drittel des Bodens in Frankreich dem Klerus zuzurechnen war, sind endgültig vorbei: Der Großgrundbesitz wurde bereits aufgeteilt. Der Boden stieg im Wert, aber jene die ihn unbedingt kaufen wollten, nämlich die Bauern, besaßen nichts. Infolgedessen mussten sich die Bauern in der Vorstellung des Romaniers den Boden gewaltsam aneignen.

«*Les Paysans* que Balzac n'a pu terminer – il en est resté au quatrième chapitre de la deuxième partie –
devraient montrer la bourgeoisie forcée dans ses retranchements par la paysannerie.»⁷

⁵ Sipriot: Balzac sans masque, 1992, p.447

⁶ Sipriot: Balzac sans masque, 1992, p.449

⁷ Sipriot: Balzac sans masque, 1992, p.450

Die Figur des Holzhändlers Gaubertin, zählt zu den sogenannten «Volksbürgermeistern». Oftmals konnten diese weder lesen noch schreiben und bildeten untereinander Netzwerke. Im Roman verbündet sich Gaubertin mit dem Notar Lupin und einem Ex Gendarmen, Soudry, der ebenfalls das Bürgermeisteramt inne hat. In diese Geflechte passt Balzac die geheimnisvolle und grandiose Identität der demokratischen Gesellschaft ein. Daraus entsteht der Mythos der „médiocratie“.⁸ Die finanzielle Unabhängigkeit der Gemeinden brachte auch eine Veränderung der sozialen Situation mit sich.

«Si l'émancipation financière des communes donne la haute main à des maires accapareurs comme Gaubertin, la faiblesse agronomique des campagnes en France laisse à la dérive des marginaux, des bandes, des errants bien décidés à tirer parti des vertes campagnes, des troupeaux, des fruits, du gibier. Ils recherchent les moindres ruisseaux, fouinent dans les bois... »⁹

Die bäuerliche Schicht in den Erzählungen beider Schriftsteller plündert den Besitz der Adligen nach Bedarf.

2. Das Zuschreiben von tierischen Merkmalen an Akteure im Roman des 19. Jahrhunderts

In den Werken der Autoren Balzac und Zola werden die Figuren oft mit tierischen Kennzeichen versehen. Vor allem die ländliche Bevölkerung hat animalische Wesenszüge.

2.1 Das Zuschreiben von animalischen Charakterzügen an Figuren bei Balzac

Durch die Zusammenarbeit Honoré de Balzacs mit Journalisten und satirischen Pressezeichnern, hat dieser nicht nur deren Formen des Wortspiels und der boshaften Karikatur übernommen. Die Porträtgestaltung von Balzac wurde auch von diesen Zeitungsmitarbeitern geprägt. Menschen haben für Karikaturisten oft animalische Merkmale, vor allem wenn es sich um verachtete Bauern handelt. Angeblich muss man diese Leute nur beobachten, um das Offensichtliche zu entdecken. In dieser Art beschreibt der Romanschriftsteller Balzac ohne Bedauern „le sieur Tonsard“ vom „Grand-I-Vert“ (dem

⁸ zit. nach Sipriot: Balzac sans masque, 1992, p. 450

⁹ Sipriot: Balzac sans masque, 1992, p. 451

Haus von Tonsard). In dem Wohngebäude, welches gleichzeitig auch Schankstube ist, brauen sich alle Komplote gegen die adelige Grundherrschaft von Aigues zusammen.¹⁰

«Très vite, l'histoire à la manière de Walter Scott, lui est apparue comme un merveilleux répertoire d'aventures, tandis que l'histoire naturelle à la manière de Buffon, tableau de grands fauves ou de tendres bêtes, nous aide à classer les personnages humains et à en donner une image évidente. Dire d'un homme : c'est un lion ou un chacal, c'est le faire voir.»¹¹

„Le père Fourchon“ werden in einem Absatz in Kapitel 2 des 1. Teils «Une bucolique oubliée par Virgile» die Züge eines Schweins zugeschrieben:

«Ses yeux, trop petits pour son énorme visage, inclinés comme ceux du cochon, exprimaient à la fois la ruse et la paresse; [...]»¹²

Die ländlichen Figuren werden oft mit tierischen, abwertenden Attributen versehen.

2.2 Das Zuschreiben von tierischen Merkmalen an Aktanten im Roman von Zola

Die Beschreibungen der meisten Figuren im naturalistischen Roman werden mit animalischen Details ausgeschmückt; zusätzlich wird eine Verbindung zu antiken Riten hergestellt:

«Les portraits de *La Terre* et de *Germinal* renvoient bien sûr au bestiaire des masques grotesques de l'ancienne tradition carnavalesque, exploitée par de nombreux écrivains à toutes les époques. Il n'y pas lieu de douter que, à quelques exceptions près, les figures animales évoquées dans la représentation des caractères humains sont doublées de références symboliques qui rappellent le carnaval et les fêtes populaires dans leurs formes les plus anciennes.»¹³

La Grande, eine alte Frau in *La Terre*, weist Kennzeichen eines Raubvogels auf und legt bei Intrigen auch dessen Verhalten an den Tag.

¹⁰ zit. nach Mimouni, Isabelle: Balzac illusionniste. Les arts dans l'oeuvre de l'écrivain, Paris 1999, p.50

¹¹ Sipriot: Balzac sans masque, 1992, p. 14

¹² Balzac: Les Paysans, 1998, p.11

¹³ Marin, Mihaela: Le livre enterré. Zola et la hantise de l'archaïque, Grenoble 2007, p.34

„[...] elle avait la tête décharnée d'un oiseau de proie, sur un long cou flétri, couleur de sang. Le nez de la famille, chez elle se recourbait en bec terrible; [...]“¹⁴

Für das Werk Balzacs gilt genauso wie für den Roman Zolas: Vor allem ländliche Frauenfiguren werden oft mit tierischen Attributen versehen. Sie entsprechen den in dieser Epoche beliebten misogynen Darstellungen.

3. Ein Vergleich der Beschreibung der Bauern in den Werken *Les Paysans* und *La Terre*

3.1 Definitionen und Forschungsansätze zum literarischen Porträt

Zu Beginn soll eine Definition von Gisela Ruth Köhler das literarische Porträt und seine Funktion erläutern:

„Für die fiktionale Erzählliteratur – und hier in besonderer Weise für den Roman - gilt, daß sie bei ihrem Versuch nach literarischer Abbildung von ‚Welt‘ den Menschen in den Mittelpunkt der Betrachtung stellt. An seinem Schicksal entzündet sich nicht nur das Interesse des Lesers, sondern es ist auch entscheidend für die Sinnkonstituierung sowie die Relevanz der Darstellung.[...] Die Personen sind jedoch nicht nur Gegenstand, sondern vor allem auch Träger der Romanhandlung. Somit gehören die Figuren neben Ort und Zeit zu den Grundkomponenten des Erzählens. Diese große Bedeutung, die den Figuren innerhalb des Romans beigemessen wird, provoziert die Frage, ob und wie dem Leser ein Bild von den handelnden Personen vermittelt wird«¹⁵

Der entscheidende Unterschied zwischen dem literarischen Porträt und dem gemalten Porträt wird durch die besondere Art der Darstellung festgelegt.

„Ein grundsätzlicher Unterschied zwischen beiden besteht darin, daß die Malerei einen Gesamteindruck zu vermitteln vermag, während die literarische Darstellung die einzelnen Aspekte in eine Abfolge bringen muß, die nie wirklich vollständig sein kann, weshalb sie eine Auswahl und damit verbunden auch eine Gewichtung vornehmen muß. Dadurch kommt der inhaltlichen Ausgestaltung des literarischen Porträts großes Interesse zu, denn es stellt sich die Frage, welche Aspekte beispielsweise des Äußeren oder des Wesens einer Figur vor allem geschildert werden. Gerade für die Personencharakterisierung, die im Gemälde nur mehr indirekt evoziert wird, stehen der Literatur differenziertere Darstellungsmittel zur Verfügung. Darüber

¹⁴Zola, Émile: *La Terre*. In : *Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Tome IV, Paris 1966, p.393

¹⁵ Köhler, Gisela Ruth: *Das literarische Porträt – Eine Untersuchung zur geschlossenen Personendarstellung in der französischen Erzählliteratur vom Mittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Bonn 1991, p. 5

hinaus können im literarischen Porträt noch weitere personenbezogene Bereiche wie Fähigkeiten, Biographie, soziale Umgebung, Kleidung u.v.m. thematisiert werden.“¹⁶

In Bezug auf die Figurencharakterisierung gibt es 2 Analyseebenen, die ursprünglich für das Drama galten. Pfister¹⁷ unterscheidet eine inhaltliche und eine formale Ebene. Der Inhaltsaspekt beschäftigt sich mit der Frage, ob die Akteure gleich bleiben oder sich entwickeln. Es wird festgelegt, ob es sich um ein- oder mehrdimensionale, geschlossene, vollständig definierte oder offene, mehrdeutige, rätselhafte Charaktere handelt.

Essentiell für die Porträtuntersuchung ist aber die formale Ebene: Die Merkmalspaare „figural – auktorial“ und „explizit – implizit“ dienen zur Charakterisierung. Es ist von Bedeutung, ob die Information von einer einzelnen Figur stammt (figural) oder ob sie mit den Aussagen des Autors ident ist (auktorial). Durch die Kombination mit expliziter und impliziter Vermittlung ergeben sich vier mögliche Darstellungsformen. Bei der indirekten Darstellung wird von den Handlungen und Reden der Figur auf ihre Eigenschaften geschlossen. Die direkte Darstellung bezieht ihre Informationen hauptsächlich vom auktorialen Erzähler. Das figurale und auktoriale Niveau ist auf die Figuren- und Erzählerperspektive übertragbar. Die direkte Akteurszeichnung beschreibt eine Figur entweder aus dem Blickwinkel eines anderen Aktanten oder aus dem des Erzählers.¹⁸

In Bezug auf den Zeitgebrauch in fiktionalen Texten der französischen Tradition ist Folgendes festzustellen:¹⁹ In den Erzählungen wird weitgehend das „imparfait“ verwendet. Dadurch unterscheidet sich das Porträt von den Aktionen und bildet innerhalb der Handlung eine distinktive Einheit. Der Tempuswechsel vom „imparfait“ zum „passé simple“ am Anfang der Beschreibung und umgekehrt am Ende ist ein wichtiges Gliederungssignal. Der imparfait im Erzähltext ist sinnstiftend. Weiters fasst Köhler noch Kriterien für das literarische Porträt zusammen:

- 1) Es ist eine Form der direkten, umfassenden, geschlossenen Aktantenbeschreibung im fiktionalen Erzähltext. Das Figurenporträt darf sich nicht aus im Roman verstreuten Informationen zusammensetzen.
- 2) Die Beschreibung vermittelt ein Gesamtbild, schließt aber Mehrfachporträts nicht aus.²⁰

¹⁶ Köhler: Das literarische Porträt, 1991, p.7

¹⁷ zit.nach Pfister, Max: Das Drama. Theorie und Analyse, München 1984 ⁴

¹⁸ zit. nach Köhler: Das literarische Porträt, 1991, p. 32-33

¹⁹ zit. nach Köhler: Das literarische Porträt, 1991, p.45-46

²⁰ zit. nach Köhler: Das literarische Porträt, 1991, p.48

Diese Merkmale werden ergänzt. Im Werk „Literarische Menschendarstellung - Studien zu ihrer Theorie und Praxis“ vertritt Thomas Koch folgenden Forschungsansatz:²¹

„Literatur ist immer Darstellung von Menschen und Darstellung des Menschen - ganz gleich, ob der Schriftsteller Porträts von seinen Zeitgenossen zeichnet, oder fiktive Personen kreiert, ob er eine Person charakterisiert, indem er ihr Aussehen und Verhalten deutend beschreibt oder indem er ihrem seelischen Innenleben sprachlichen Ausdruck verleiht, ob er das Wesen einer Person analysiert und definiert oder ihre Charakterisierung sich in ihren Reden und Taten entfalten lässt, ob er schließlich in seinen Werken Ideen über die allgemeine Menschennatur und die *Conditio humana* in künstlerische Bilder und Formen fasst, oder einzelne (psychologisch, sozial oder historisch zu definierende) Unterarten oder Erscheinungsformen dieser Gattung („Archetypen“, „Typen“, u.ä.) Gestalt annehmen lässt.“²²

Die Erfindung einer literarischen Figur kann in diesem Sinne einerseits werkstranszendierend, als Übersetzung eines ideellen Wertes oder eines Weltausschnitts (zum Beispiel einer Menschenkategorie oder eines „Typs“) in eine literarische Person beschrieben werden. Andererseits kann sie auch werkimmanent erfasst werden: Als Zusammensetzen eines fiktiven Menschen aus bestimmten „Bauteilen“ - zum Beispiel körperlichen, seelischen, gesellschaftlichen und ethischen Kennzeichen und mit einer bestimmten ästhetischen Gestalt und genau definierten werkimmanenten Aufgaben.²³

Im Folgenden gebe ich eine Definition von Koch - die literarische Figur betreffend - wieder, da diese die Absichten und Ziele, welche der Schriftsteller mittels der Personen in der Erzählliteratur verfolgt, treffend zusammenfasst.

„Als *Personen-* oder *Figurencharakterisierung* kann man die Vertextung des mentalen Objekts, das eine Figur ist, fassen, wobei als *Form* oder *Technik* der Figurencharakterisierung die Verwendung bestimmter Stilmittel oder Erzählweisen zu Zwecken der Figurencharakterisierung anzusehen ist. Da die Personen – oder Figurencharakterisierung im Kontext der Interaktion zwischen Autor und Leser gesehen werden muss, hat sie nicht nur eine technisch-stilistische, sondern auch eine strategische Dimension. Der Autor will durch die Textinformation über die Figur beim Leser ein emotional getöntes Vorstellungsbild erzeugen und damit bestimmte ästhetische bzw. ethisch-politische Wirkungen erzielen.“²⁴

²¹ Koch, Thomas: Literarische Menschendarstellung - Studien zu ihrer Theorie und Praxis, Tübingen 1991, p.153

²² Koch: Literarische Menschendarstellung, 1991, p.8

²³ zit. nach Koch: Literarische Menschendarstellung, 1991, p.10

²⁴ Koch: Literarische Menschendarstellung, 1991, p.10

Die geschlossene Personenbeschreibung im klassischen realistischen Roman des 19. Jahrhunderts ist die Reinform des „device of characterization.“²⁵ Das beste Beispiel hierfür ist die physiognomisch-deutende Figurenbeschreibung in den Werken von Honoré de Balzac. Balzacs Porträts wurden in der „Literarischen Menschendarstellung“ von Koch nicht nur

deshalb ausgewählt, weil der Romanautor einer der berühmtesten Porträtisten der Weltliteratur ist, und weil die Auseinandersetzung mit seinem Werk literaturwissenschaftliche Tradition hat, sondern vor allem weil sich ein bestimmter porträttheoretischer Bereich an den Menschendarstellungen des „Physiognomikers“ Balzac gut zeigen lässt. Dieses Segment betrifft die Form und die Aufgabe der „descriptio superficialis.“

Im Roman des 19. Jahrhunderts geht es hauptsächlich um die Gestalt und Funktion fiktiver Physiognomien. Diese „Bewertungen nach dem Aussehen“ sind ein essentielles Element der Beschreibungen bei Balzac. Das Typisieren der Figuren im Monumentalwerk *La Comédie humaine* ist mit Hilfe der vorkommenden Porträts gut zu beweisen.

Charakteristisch für das literarische Porträt sind die detaillierten, vom Deuten der Physiognomie geprägten Figurendarstellungen im neuzeitlichen Roman, wie man an Honoré de Balzacs Büchern hervorragend zeigen kann. Die Porträts selbst gehören zur Kategorie der „geschlossenen Personenbeschreibungen in fiktionalen Texten.“²⁶

Zunächst ist es nicht notwendig, das literarische Porträt auf physiognomische Beschreibungen einzuschränken. Die reine Beschreibung der äußeren Merkmale war für den Roman zu Beginn des 19. Jahrhunderts kennzeichnend. Durch die direkte Art und Weise der Darstellung, bei der das Wesen einer Figur nicht durch Prosopographie (einer Beschreibung des Aussehens) bestimmt wird, ist das literarische Porträt entstanden. Die Begriffsbestimmungen für das literarische Porträt im Werk von Koch lauten folgendermaßen: Mindestens ein Aspekt der menschlichen Person, der Charakter oder das Aussehen, muss zusammenfassend erläutert werden.²⁷

Zu Ende des 19. Jahrhunderts kommt es dann zur allmählichen Auflösung dieser geschlossenen Porträtform. Das immer komplexer werdende menschliche Wesen unterliegt in einer sich verändernden Umgebung vielen Einflüssen. Es gibt formal eindeutige und kohärente Porträts, diese entsprechen aber nicht den inhaltlichen Kriterien, da sie nun keine einzelnen Menschen mehr beschreiben. Das ist bei Zola der Fall.

²⁵ zit.nach Koch: Literarische Menschendarstellung, 1991, p. 53

²⁶ zit. nach Koch: Literarische Menschendarstellung, 1991, p.55

²⁷ zit. nach Koch: Literarische Menschendarstellung, 1991, p.62-63

Das traditionelle literarische Porträt ist für eine detaillierte, individualisierte Personendarstellung am Ende des 19. Jahrhunderts unbrauchbar geworden. Die Gestaltung der Figuren im Roman ist von Schriftsteller zu Schriftsteller unterschiedlich:

„Es ist davon auszugehen, daß jeder Autor eine bestimmte Vorstellung von der notwendigen Ausführlichkeit der Personendarstellung hat. Daraus ergibt sich natürlich die Notwendigkeit einer quantitativen Untersuchung des Porträts, die der Frage nachgeht, ob Länge und Ausführlichkeit autor- bzw. epochenspezifisch sind oder ob textinterne Gründe, wie z.B. die Unterscheidung von Haupt- und Nebenfiguren, ausschlaggebend sind.“²⁸

Literarische Porträts werden von den Schriftstellern individuell gestaltet. Die Merkmale können ebenfalls typisch für die Zeit sein. Am Ende des 19. Jahrhunderts verschwindet die geschlossene Porträtform allmählich.

3.2 Die Darstellung der bäuerlichen Figuren bei Balzac und Zola

In Zusammenhang mit Honoré de Balzac ist seine Vorliebe für besonders detaillierte Beschreibungen zu erwähnen. Eine weitere Fähigkeit des Autors kommt in der *Comédie humaine* zum Tragen:

«Il a l'ambition de déployer sous les yeux du lecteur, par les moyens du roman, le tableau de toute une société, avec toutes les classes qui la composent, les mécanismes et les lois qui la régissent.»²⁹

Die Arbeitsweise Balzacs betreffend, stellt Taillandier in seiner Biografie des Autors Folgendes fest:

«Nous ne voyons que ce que les artistes nous apprennent à voir, et surtout, il ne reste d'un monde que ce qu'ils en ont montré. La Flandre du XVI^e siècle, ce sera toujours Bruegel. La société de la Restauration et du règne de Louis-Philippe n'est rien d'autre pour nous que ce que Balzac en a fait voir. Là encore, que de paradoxes! À tel admirateur qui s'extasiait sur son observation minutieuse des faits sociaux, il répondit en riant qu'il n'observait rien du tout, qu'il n'avait pas le temps, qu'il passait sa vie enfermé, à écrire. Il était persuadé qu'il possédait un don d'intuition immédiate, qui lui révélait le secret des êtres et des choses. Ce n'est probablement pas faux. Le temps d'une existence brève et remplie à ras bord, Balzac a tout vu très vite. Il a moins connu la société qu'il ne l'a rêvée, mais son rêve était exact.»³⁰

Die Verschmelzung von realistischen Elementen und selbst erschaffenem Mythos ist kennzeichnend für den Romanschriftsteller:

²⁸ zit. nach Köhler: Das literarische Porträt, 1991, p. 44

²⁹Taillandier, François: Balzac, Paris 2005, p. 14-15

³⁰ Taillandier: Balzac, 2005, p.21-22

„À la croisée des chemins de l’Historique et de la Poésie, la province balzacienne, oscillant constamment du pôle du Réel à celui du Mythe, joue très habilement de cette ambiguïté, dont elle tire son pouvoir de fascination.“³¹

Im 19. Jahrhundert beeinflussten neue wissenschaftliche Forschungen auch die Autoren. Der Positivismus von Auguste Comte hatte großen Einfluss. Auch Entdeckungen der Soziologie, Psychologie und Physiognomik schlugen sich in vielen Romanen nieder. Dies wird besonders bei Balzac und im Naturalismus der folgenden Generation deutlich.

«Le travail remarquable des balzaciens depuis trente ans a nettement établi que Balzac a voulu de plus en plus être l’historien qui recourt à des figures romanesques pour intéresser et parfois faire peur au monde qui le lit. Balzac voulait écrire un grand roman, à la fois politique et économique.»³²

Eine Verbindung zwischen der Gottheit Prometheus (dem rebellischen Titanensohn der griechischen Sage) und dem Schaffen von Honoré de Balzac wird seit der 1965 in Paris erschienenen Biografie „Prométhée ou la vie de Balzac“ von André Maurois hergestellt. Solch eine Verbindung hat überdies umfassende Rechtfertigung in Balzacs eigenem Sinn der Skala. Des Autors Bewusstsein für seine demiurgischen Bemühungen (in Bezug auf die Romanwelt) vorausgesetzt, war es nicht überraschend, dass er seine fiktionalen Charaktere mit einer ähnlichen Ambition ausstattete.³³

Als allgemeingültige Erklärung gibt Heathcote die Referenz zu „usurper sur Dieu“ an: Prometheus‘ Rebellion gegen Zeus kann sogar unter augenscheinlich banalen oder harmlosen Umständen verschmelzen mit Luzifers Auflehnen gegen Gott; und in dieser Gedankenreihe ist Balzacs *Comédie humaine* ein Rivale und eine Alternative zum Göttlichen, welches von Dantes *Göttlicher Komödie* repräsentiert wird.³⁴

In den folgenden Absätzen gehe ich näher auf die Entstehungsgeschichte der *Paysans* ein.

«La Chaumière et le château, autre volume promis à Loquin (Louis-Fortuné Loquin, éditeur) en 1842, c’est le partage des campagnes vu cette fois par en dessous, à ras de terre, dans les rangs des paysans. Là encore, ce n’est pas un livre qu’on fait au pied levé. Selon Thierry Bodin, Balzac a eu l’idée de ce livre dès

³¹ Mozet : La ville de province, Paris 1982, p.6

³² Sipriot: Balzac sans masque.1992, p.447

³³ Heathcote, Owen: Balzac and Violence. Representing History, Space, Sexuality and Death in *La Comédie humaine*, Bern 2009, p.13

³⁴ zit. nach Heathcote: Balzac and Violence, Bern 2009, p.14

1817. A l'époque, la terre occupait les esprits. Appartenait-elle aux nobles revenus d'exil, au clergé qui reprenait sa place dans l'Etat? Resterait-elle la propriété des acheteurs de biens nationaux? En principe, la Charte de 1814 a garanti l'irrévocabilité des ventes révolutionnaires. Mais les nobles manifestent, le clergé peut refuser les sacrements aux 'acquéreurs'. Louis XVIII. ne cède pas, il veut être 'le roi de deux peuples', qu'ils soient ci-devant ou jacobins.»³⁵

Seit 1836 verfasst Balzac Teile des Romans unter dem Titel *Qui a terre a guerre* und lässt diese Fragmente drucken, um an der Geschichte zu feilen. Bereits in diesem Jahr findet am Montag den 20. Juli, ein Treffen mit Alfred Nettement statt, in Zuge dessen über eine Veröffentlichung im „Nouveau Conservateur“ verhandelt wird. Die Erzählung *Le Grand Propriétaire* soll Venceslas Hanski, dem Ehemann von Balzacs späterer Frau, Eve Hanska, schmeicheln. Die Zeitschrift wird jedoch eingestellt, und das zum Thema Verfasste Jahre später, stark verändert, zu den *Paysans*.³⁶

An dieser Stelle folgt ein Einschub über den biografischen Entstehungszusammenhang: Die Vorfahren von Balzac stammten aus dem Département Tarn, sie arbeiteten dort mehrere Generationen hindurch als Bauern, ohne wirklichen Wohlstand zu erlangen. Bernard-François Balssa, Honoré's Vater, änderte das Patronym in „Balzac“. Das Adelsprädikat taucht zögerlich erstmals 1802 und dann 1822 auf. Les Balssa waren aus der Auvergne in Richtung Tarn ausgewanderte Landwirte. Die Heimat der Familie Balssa, La Nougayrié, ist ein Teil der Pfarrgemeinde Canezac. Den Namen, den sich die Ahnen des Autors später zu Eigen machten, entlehnten sie von Balzac d'Entragues. Dieses Adelsgeschlecht ist bekannt durch Marie Touchet (1549-1638), der Geliebten von Charles IX. (der Frau von François Balzac d'Entragues). Die männliche Linie der Balzac d'Entragues erlosch unter Louis XVI. Der weitgereiste Schriftsteller Balzac hatte jedoch nie Lust, diese Region kennenzulernen, geschweige denn, seine sehr bescheiden lebenden Verwandten zu besuchen.³⁷

Im Verlauf der Jahre 1841 und 1842 verspricht der Schriftsteller das geplante Buch allen seinen Herausgebern. Im April 1842 ordnet Balzac seine literarischen Geschäfte; der Verkauf an seinen Verleger Souverain am 11. April bringt ihm ca. 12 000 Francs für 4 Romane ein, unter denen sich auch die *Paysans* befinden.³⁸

³⁵ Sipriot: Balzac sans masque, 1992, p.447

³⁶ zit. nach Pierrot, Roger: Honoré de Balzac, Paris 1994, p.265

³⁷ zit. nach: Pierrot: Honoré de Balzac, 1994, p.5-7

³⁸ zit. nach Pierrot: Honoré de Balzac, 1994, p. 368

Wie man an dieser Entwicklung sieht, zog sich die Veröffentlichung des Romans, der den Bauernstand beschrieb, über einen langen Zeitraum.

Im Herbst, am 16.11. 1842, unterschreibt der Autor einen Vertrag mit einem Bankier aus Lagny, Louis-Fortuné Loquin. (Der Bankier wollte lediglich als Zwischenhändler der Verleger dienen.) Unter dem Titel *La Chaumière et le Château* ist darin – wieder einmal - ein Entwurf der *Paysans* enthalten. Statt des unvollendeten Werks bietet der Schriftsteller schlussendlich *Splendeurs et Misères des courtisanes* und *Esther* zur Veröffentlichung an.³⁹

Nachdem „La Presse“ das Werk aufgrund von Längen abgesetzt hatte, dort war es 1844 in Fortsetzungen erschienen, wird *Les Paysans* zur eintönigen Geschichte des Scheiterns (laut den Angaben von Thierry Bodin).⁴⁰

Das Einstellen der Veröffentlichung löst ein neues Zerwürfnis mit dem Verleger Émile de Girardin aus. Am 14.7.1845 bricht Honoré de Balzac endgültig mit Émile de Girardin. In diesem Moment beherrscht Balzac sein Metier wohl besser als jemals zuvor; lässt sich aber offenkundig vom Pessimismus überwältigen. Das definitive Verwerfen von 2 großen, ambitionierten Projekten innerhalb eines Jahres, *Les Paysans* und *Les Petits Bourgeois* (diese Romane waren lange Zeit überdacht worden), ist kennzeichnend dafür. Im selben Zeitraum träumt der Schriftsteller von der Erschaffung von Dutzenden neuen Werken; alarmierende Symptome von tatsächlicher Müdigkeit und Schwäche gingen zu Lasten der schöpferischen Fähigkeiten.⁴¹

Der Anwalt Balzacs, Sylvain Pierre Bonaventure Gavault, leiht dem Autor für eine Russlandreise 700 Francs; der Jurist kümmert sich mehrere Jahre hindurch mit väterlicher Zuneigung um die Geschäfte Balzacs. Infolgedessen erhält er als Dank eine herzliche Widmung in den *Paysans*.⁴²

Nachdem die Veröffentlichung in „La Presse“ vom 3. – 21.12. 1844 gestoppt wird (dieser 1. Teil besteht aus 13 Kapiteln), erscheint das Buch schließlich posthum. Aufgrund gewandter und diskreter Interventionen der Witwe, Eve de Balzac, wird es in „La Revue de

³⁹ zit. nach Pierrot; Honoré de Balzac, 1994, p. 387-388

⁴⁰ zit. nach Pierrot: Honoré de Balzac, 1994, p.389

⁴¹ zit. nach Pierrot: Honoré de Balzac, 1994, p.391

⁴² zit. nach Pierrot: Honoré de Balzac, 1994, p.401

Paris“ 1855 abgedruckt. Diese Ausgabe umfasst auch 10 bisher unveröffentlichte Kapitel. Die Edition von „La Revue de Paris“ besteht aus 6 Lieferungen; später erscheint der Roman in 5 Bänden beim Verlag „de Potter.“⁴³

Die plakative Absicht des Autors ist es, die Augen zu öffnen für die schreckliche Wahrheit: jene der Situation in ländlichen Gebieten im Frankreich des 19. Jahrhunderts. In diesem Zusammenhang ist zu fragen, wie sich die demonstrative Freiwilligkeit mit der dokumentarischen Neutralität vereinen lässt, die der Schriftsteller für seine Werke beansprucht. In der Widmung des Romans ist 2 Mal das Wort „étudier“ enthalten. Diese „Studie“ ist ein Dokument: Sie „studiert“, um die Ansichten des Verfassers zu beweisen. Falls es einen „Thesenroman“ gibt, oder ideologische Assoziationen, die für diesen Zweck ideal sind, dann bietet sich dieses Werk der *Comédie humaine* für die Kategorie an. Die *Paysans* zeigen von Beginn an die vielen spezifischen Facetten eines literarischen Textes: Einerseits haben es die Rezipienten mit einer Studie zu tun, die auch fiktionale Elemente enthält, andererseits mit Ideologien (oft existieren diese nur auf verborgener Ebene bei den Schriftstellern). Die Analyse einer „erschreckenden Tatsache“ enthüllt die Wahrheit selbst: Sie ist der dokumentarische Aspekt in Romanform.

In der hermeneutisch geprägten Biografie von Troyat wird die Einstellung des Schriftstellers Balzac zu seinen Werken und dem Profit machen daraus in Beziehung gesetzt zum bäuerlichen Erwerb:

«Pour lui, les produits de la plume sont comme les produits de la terre pour un fermier. Il vend le fruit de son cerveau comme le cultivateur vend la récolte de son champ. Il a droit à la même protection, quel que soit le pays où la marchandise est livrée.»⁴⁴

Im letzten zitierten Satz wird auch Bezug genommen auf die Durchsetzung der Urheberrechte, für die sich der Autor Balzac schon zu seiner Zeit stark machte.

Es existieren mehrere Zugangsweisen, um Personen zu charakterisieren. Erstens kann man aus indirekten moralischen Beschreibungen auf das Verhalten der Romanfiguren schließen. Zweitens sind deren Eigenschaften manchmal durch das Äußere ersichtlich. Honoré de Balzac wurde in seiner Figurenzeichnung stark beeinflusst von den Werken Johann Caspar Lavaters, einem Schweizer Physiognomiker, laut dem man die Geheim-

⁴³ zit. nach Pierrot: Honoré de Balzac, 1994, p.409; p.517

⁴⁴ Troyat: Balzac, Paris 1995, p.301

nisse eines Menschen aufgrund seines Aussehens entschlüsseln kann. Im Jahr 1823 stürzt sich Balzac auf dessen Werke.⁴⁵

Der folgende Absatz ist ein Beispiel für diese Art der Charakterisierung durch das Aussehen. Der Journalist Blondet trifft bei einem Spaziergang einen Bauern:

«Il reconnut dans cet humble personnage un des ces vieillards affectionnés par le crayon de Charlet, qui tenait aux troupiers de cet Homère des soldats par la solidité d'une charpente habile à porter le malheur, et à ses immortels balayeurs par une figure rougie, violacée, rugueuse, inhabile à la résignation. Un chapeau de feutre grossier, dont les bords tenaient à la calotte par des reprises, garantissait des intempéries cette tête presque chauve.»⁴⁶

An diesem Zitat ist ersichtlich: Honoré de Balzac nutzt die Annahmen der Physiognomik für die Akteursdarstellung in seinen Werken. Diese Pseudowissenschaft erfreute sich im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit. Die Vertreter dieser Richtung zogen von der äußerlichen Erscheinung eines Menschen Rückschlüsse auf dessen Charaktereigenschaften.

„Hier zeigt sich bereits ein Charakteristikum der Balzacschen Personenbeschreibungen: die Funktionalisierung des Äußeren für die Wesensdarstellung, d.h. Äußeres und Inneres entsprechen sich. Jeder Aspekt der Physis deutet auf die Psyche und umgekehrt.“⁴⁷

Weitere Rückschlüsse auf den Charakter einer Person erlaubt alles Sichtbare, wie zum Beispiel Kleidung, Schmuck, Wohnung oder Einrichtung. Das gesamte soziale Umfeld wird zur Charakterisierung genutzt. Mouche, der 12-jährige Enkel von Père Fourchon, wird mithilfe der Kleidung typisiert.

«Cet enfant, à cheveux crépus, la figure brunie comme celle des anges dans les tableaux du quinzième siècle, paraissait être en culotte, car son pantalon finissait au genou par des déchiquetures ornées d'épines et de feuilles mortes. Ce vêtement nécessaire tenait par deux cordes d'étoupes en guise de bretelles. Une chemise de toile de la même qualité que celle du pantalon du vieillard, mais épaissie par des raccommodages barbus, laissait voir une poitrine hâlée.»⁴⁸

Die Art der Beschreibung von Balzac birgt noch eine weitere Besonderheit:

⁴⁵ zit. nach Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen, Tübingen 1994³, p.101-102

⁴⁶ Balzac, Honoré de: Les Paysans, Paris Acamédia 1998, p.11 (Anm. der Verf: Das elektronische Dokument ist nicht nummeriert. Die im folgenden Text verwendete Seitennummerierung richtet sich nach den Bildschirmseiten.)

⁴⁷ Köhler: Das literarische Porträt, 1991, p.225

⁴⁸ Balzac: Les Paysans, 1998, p.13

„Trotz der Vielfältigkeit der Wesendarstellung in den Porträts wird nicht die Komplexität und Vielschichtigkeit Goriots bzw. der jeweiligen Balzac'schen Figur herausgestellt, sondern sie wird auf einen Hauptcharakterzug, auf die sogenannte ‚passion maîtresse‘ reduziert. Diese Besessenheit von einer Idee kennzeichnet viele Helden der *Comédie humaine*.“⁴⁹

Das folgende Zitat verdeutlicht die Gemeinsamkeiten mit anderen Romanautoren der Epoche:

«Des paysans qui vivent sur des terres âprement disputées et sont aussi féroces que les personnages des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue.»⁵⁰

Generell weisen alle Balzac-Romanfiguren eine lückenhafte Biographie auf. Oft sind die Lebensbeschreibungen in sich widersprüchlich oder erzählen von bemerkenswerten Unmöglichkeiten. Dennoch vermitteln sie im Werk einen geschlossenen Eindruck. Der Schriftsteller Honoré de Balzac bildet eine Epoche im Leben der Figuren ab; der Autor gab nie vor, alles über seine literarischen Figuren zu wissen. Diese Vorgehensweise ist aber - im streng positivistischen und mechanistischen Sinn - kohärent. Im Themenkomplex „Zeit“ transportiert der Romancier Neues, Unerwartetes; die Aktanten nehmen ihren Platz dort ein, wo es die Fiktion ermöglicht, und finden in diesem Zeitabschnitt und an diesem Ort ihre wahre Daseinsberechtigung.⁵¹

Im Verlauf der Romanhandlung taucht noch eine Weise auf, in der Personen charakterisiert werden können. Die Figuren werden durch ihre Handlungen und ihre Reaktionen beschrieben. Darüber hinaus gibt der Schriftsteller einen moralischen Kommentar zu den Situationen ab.

Die Bauern verlieren nicht ihren gesunden Menschenverstand: Sie wissen, an dem Tag, an dem sie über das Land verfügen, sind die Bürger und Regenten gezwungen, die Felder zu pflügen und die Ernte einzubringen.

«Pour ne pas susciter de jalousie, le bourgeois feint d'être toujours accablé d'affaires. Dans le nouvel état social, il sera tout aussi occupé, mais sérieusement cette fois et dans les campagnes. Telle est la révolution culturelle balzacienne.»⁵²

⁴⁹ Köhler: Das literarische Porträt, 1991, p.229

⁵⁰ Sipriot: Balzac sans masque, 1992, p.446

⁵¹ zit. nach Barbéris : Le monde de Balzac, 1999, p.118-119

⁵² Sipriot: Balzac sans masque, 1992, p.451

Signifikante Belege für diese sozialen Konstrukte finden sich unter anderem an den unten angeführten Stellen der Erzählung.

«-Faudra bien que vous obéissiez, dit le vieux Fourchon, car le Tapissier [Montcornet] est allé voir el Parfait [le préfet] et lui demander des troupes pour maintenir l'ordre. On vous tuera comme des chiens... que nous sommes! [...] Cette autre annonce de Fourchon, [...], rendit tous les buveurs pensifs, ils croyaient le gouvernement capable de les massacrer sans pitié.»⁵³

Ein Ziel des Romanautors Balzac ist es offenbar, das Allgemeine, Typische der Menschen darzustellen, und nicht die Individuen. Ein solchermaßen karikiertes Porträt findet sich im 4. Kapitel von *Les Paysans*. Die dekorative Nebenfigur „la mère Vermichel“ [die Ehefrau von Michèl Vert] ist praktisch das weibliche Pendant zu Fourchon. „Père Fourchon“ beschuldigt die Frau von Vermichel, ihn [Fourchon] hintergangen zu haben. In ungehobelten Worten urteilt er:

«[...] ce quintal de vieux lard à deux pattes qu'il n'a pas honte d'appeler sa femme!»⁵⁴

Einige Seiten später zeichnet der Erzähler ein anderes Bild der Frau. Sie wird zu

«[...] une virago à moustaches, large d'un mètre, d'un poids de cent vingt kilogrammes.»⁵⁵

Die Mutter von Monsieur Tonsard wird im Roman vom Pferd der vorhergehenden Passagen zur Sache transformiert. Beide Textstellen vergleichen Romanfiguren mit Tieren.

«un affreux parchemin noir doué de mouvement et dont le pareil ne se voit que dans le tableau des Sabines de David.»⁵⁶

Diese Karikaturen entsprechen einem populären Geschmack für misogyne Darstellungen im 19. Jahrhundert in Frankreich. Das bedeutet aber nicht, dass Männer-Porträts im Roman schmeichelhaft sind. Vermichel besitzt eine Trompetennase, die Ähnlichkeiten hat mit

« un point d'interrogation auquel la bouche, excessivement fendue, paraissait toujours répondre, même

⁵³ Balzac: *Les Paysans*, 1998, p.101

⁵⁴ Balzac, Honoré de: *Les Paysans*, La Comédie humaine, tome IX, Paris 1978, p. 96

⁵⁵ Balzac : *Les Paysans*, 1978, p. 99

⁵⁶ Balzac : *Les Paysans*, 1978, p. 104

quand elle ne s'ouvrait pas.»⁵⁷

Es wird eine Verbindung hergestellt zwischen der Art und Weise, in der Balzac seine Figuren gezeichnet hat, und seinem eigenen Leben:

«Ce peintre de moeurs à la lucidité sans pareille avait des rêves de parvenu. Ce poète est un entrepreneur. Ce faux noble est un chevalier d'industrie. L'auteur de César Birotteau est un homme qui fait faillite. Balzac, en somme, est un personnage de Balzac.»⁵⁸

Der in hermeneutischer Forschungstradition stehenden Balzac-Biografie von Henri Troyat, einem Mitglied der Académie française, ist zu entnehmen:

«Comme d'habitude, il [Balzac] engrange tout, pour servir de matériau à de nouveaux livres. Le monde entier n'est pour lui que prétexte à littérature. Quelles que soient les péripéties de son existence personnelle, il ne perd jamais de vue le monument qu'il a l'ambition de léguer aux générations futures.»⁵⁹

Die Balzac-Romanfiguren lassen sich prinzipiell in zwei Gruppen einteilen: Hauptpersonen und Nebenfiguren (Figuren zweiten Ranges). Eine weitere Unterteilung erfolgt in 1) problematische Figuren und 2) Heldenfiguren.

1) Die problematischen Personen können entweder ein Abbild der Gegenwart sein oder eine Erscheinungsform einer Epoche (gleichzusetzen mit dem Begriff „Idee“). Alle sinnbestimmenden Elemente im Werk beziehen sich auf diese Idee; jede bedeutende Balzac-Figur transportiert eine „Idee“ im fiktiven Roman. Die Schwierigkeit, die thematisiert wird, ist ein hervorstechendes Merkmal einer Hauptfigur. Die 2) Heldenfiguren lassen sich wiederum in drei Kategorien einordnen: a) Auf der erzählerischen Ebene wird aus einem siegreichen Akteur der Held. b) Die Projektionsachse gleicht die Heldenfigur an eine sympathische Figur an. c) Auf der Werteebene manifestiert sich der Held als Träger einer dominanten Ideologie.

Ein Beispiel für eine Heldenfigur, die sich auf der Projektionsachse befindet, ist der Journalist Blondet. Er beurteilt zu Beginn des Romans die Geschehnisse aus der Distanz, wird aber im Laufe der Geschichte zu einer der wenigen sympathischen Trägerfiguren. Eine weitere Besonderheit der Figuren des Schriftstellers Balzac sind die unterschiedlichen Sichtweisen, die eine Person ausmachen und sie beurteilen. Diese Betrachtungen

⁵⁷ Balzac : Les Paysans, 1978, p. 99

⁵⁸ Taillandier: Balzac, 2005, p.21

⁵⁹ Troyat, Henri: Balzac, Paris 1995, p.252 (Anm. der Verf. :Troyat will sich in das Leben des Menschen Balzac hineinversetzen und interpretiert die eigenen Gefühle und Geisteshaltungen mit hinein.)

sind nicht isomorph, das heißt sie haben nicht die gleiche sprachliche Struktur. Das allgemeine Auseinandergehen der Urteile wird zum Gesetz in den Romanen Balzacs.⁶⁰ Die dokumentarische Echtheit in den Bauern begründet sich auf das Werk und Attentat des Schmähchrift-Verfassers Paul-Louis Courier. Die oben bereits genannte Person wird vom Schriftsteller Balzac in einem Satz erwähnt. Im Fragment von *Qui a terre a guerre* ist die genaue Beschreibung der bäuerlichen Wirklichkeit festgelegt. In diesem Zeitraum gab es tatsächlich viele Angriffe von Waldwachposten auf die Grundbesitzer. Der Mord an Courier passierte mitten in der Epoche, im Jahr 1844. Im Balzac-Roman wird gezeigt: Bonnebault lässt den Grafen Montcornet entkommen, indem er den Grundherrn 3 Mal mit der Flinte verfehlt. Die Hauptfrage in diesem Kontext ist: Warum hat Balzac, der einen demonstrativen Roman verfassen wollte, die Erzählung zuerst in der bäuerlichen Welt der Touraine angesiedelt (mit dem Fall Courier), um den Haupthandlungsort dann in die Bourgogne zu verlegen?⁶¹ Der Schriftsteller Balzac hatte eine bildliche Vorstellung vom bäuerlichen Leben. Einige der Hauptfiguren können kurz wie folgt charakterisiert werden:

- 1) Der Wirt François Tonsard ist zusätzlich Weinbauer; er befindet sich meistens in der Schankstube oder beim Wildern. Zuvor war er als Aushilfsgärtner bei Mlle. Laguerre angestellt.
- 2) „Le Père Fourchon“ war Lehrer, Briefträger und Fabrikant. Vor allem aber ist er als Wilderer und Spion bekannt.
- 3) Vermichel wird durch seinen Beruf als Amtsdienstler beschrieben.
- 4) Die Frauen stellen hauptsächlich ihre Männer zufrieden. Ansonst sammeln sie oder stehlen Holz in den Wäldern von Aigues. Ihr Vieh weidet auf den Wiesen der Großgrundbesitzer.

Die Einkünfte der Familie Tonsard stammen zur Hälfte aus geheime Gehalt für tägliche Arbeiten, aus auf eingezäunten Ackerflächen Angebautem, Viehzucht auf Kosten des Schlosses und der Getränkeauschank. Der Rest setzt sich aus kleinen Diebstählen zusammen.⁶²

Die Romanfigur Courtecuisse ist, wie andere Personen zweiten Ranges, ins Wuchertum miteingebunden. An dieser Stelle wird ein allgemeines Prinzip festgehalten: Alle Bauern, auch jene bürgerlicher Abstammung, ganz gleich ob sie wohlhabend oder arm sind, sind

⁶⁰ zit. nach Ebguay, Jacques-David: Un «souvenir dans l'âme». Le personnage balzacien, entre complication et héroïsation. In: L' Année balzacienne, troisième série, 6 (2005), p.7-35, hier: p.28

⁶¹ zit. nach Andréoli, Max: Lectures et mythes. *Les Chouans* et *Les Paysans* d'Honoré de Balzac, Paris 1999, p.228

⁶² zit. nach Andréoli: Lectures et mythes, 1999, p.233

hoch verschuldet. Der Autor Balzac engagiert sich für ein aktuelles Thema in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: die Aufteilung des Bodenbesitzes. Letztendlich ist die Masse der Landwirte der Gewinner der Verkleinerung des Besitzes. Für Abbé Brossette ist die Entwicklung unumkehrbar. Der Journalist Blondet unterbricht den Vortrag des Priesters und merkt an, dass sich die Bauern den Grundbesitz gegenseitig abtreten werden. Um keinen Preis werden die Landwirte den Boden den Bürgern herausgeben, weil die Absichten der Großgrundbesitzer ihren instinktiven Argwohn vergrößern. Der Schriftsteller will die Kleinbürger, wie die Figur des Courtecuisse, „festnageln.“ Daraus folgt: Solange der Bauer arbeitet, wird er von den Bürgerlichen ausgebeutet. In der Zeit, in der Landarbeiter beim Grafen Montcornet angestellt sind, nutzen sie den Grundherrn ebenso auf ihre Art aus: Indem sie ihn am Arbeitsort bestehlen; dieses Verhalten führt Montcornet in den Bankrott und zwingt ihn dazu, an Bürgerliche zu verkaufen.⁶³

Dieser offensichtliche Teufelskreis kann nur durch die Aufteilung des Besitzes unter den Bauern durchbrochen werden; das wiederum führt zu einer geringeren landwirtschaftlichen Produktion. In der romantischen Sozialtheorie stimmte der Historiker Michelet der Aufteilung des Bodens zu. Aus dem gesellschaftlichen Blickwinkel bedeutete das: Der Besitz von Ackerland unterschied die Bauern von den Landarbeitern.⁶⁴

Aus ökonomischer Sicht war die Begeisterung, mit welcher der neue Besitzer die Parzelle bearbeitete, ausschlaggebend und vergrößerte den Ertrag enorm. Honoré de Balzac selbst urteilt die Wirtschaftler hart ab, argumentiert gegen die Kleinkultur, welche Frankreich die Pferde wegnimmt, indem sie Großgrundherrschaft und Viehzucht ruiniert. Aus der Perspektive des Schriftstellers arbeitet der Kleinbauer nicht aus Ehrgeiz, sondern nur, weil er, wie Courtecuisse, vom Geldeintreiber bedroht wird. Die Figur des „Père Fourchon“ ist die geschwätzigste des Romans. Die regionale Authentizität ist schwach ausgeprägt bei den *Paysans*, das Vokabular ist teilweise „argotique“, es werden veraltete Ausdrücke und einige aus dem „parler berrichon“ eingestreut. Honoré de Balzac hält nicht eine Sprache als Ganzes fest; Fourchon verwendet Wörter und Redewendungen aus dem bäuerlichen Umfeld und populäre Redensarten. Der Text bezieht seine Kraft aus der Figur Fourchon. Der alte Bauer ist weder lächerlich noch dumm, vor allem nicht naiv. Seine Aussagen haben eine wichtige unterschwellige Botschaft. Diese Romanfigur kann auf verschiedene Arten interpretiert werden. Sie liefert einen Beweis dafür, dass die bäuerliche Welt keine moralische oder materielle Vorherrschaft inne hat, die zur Verbesserung der Lebensbedingungen führt. Gleichzeitig werden durch Fourchon die einge-

⁶³ zit. nach Andréoli: Lectures et mythes, 1999, p.241

⁶⁴ zit. nach Andréoli: Lectures et mythes, 1999, p.243

schlummerten Grundbesitzer geweckt; die Feudalherren ignorieren bequem die Wirklichkeit. Einer weiteren Personengruppe bestätigt die Figur die Fundiertheit der bäuerlichen Anliegen. Die Argumentation im Roman wird nicht heftig attackiert, vor allem nicht umgehend. Im Gegenteil: Fourchon ist der Sieger der Waffenübergabe, die er entgegengesetzt jedem seiner Gesprächspartner gewährt, Abbé Brossette und der Pariser Journalist Blondet miteingeschlossen.⁶⁵

Hier überkreuzen sich die Hauptargumente des Sozialdiskurses über den Bauernstand: 1) Jene der ideologischen Wortführer im Schoß der herrschenden Schicht (Nicht-Bauern). 2) Jene der herrschenden Klasse, die gegen jede Aufweichung der Gesetze waren. Sie waren sich der großen Gefahr, die sich über ihnen ausbreitete, zu wenig bewusst.

In Zusammenhang mit dem Balzacschen Realismus, ist es vermutlich sinnlos, sich zu fragen, ob die Figuren im Roman die beschriebenen Kleidungsstücke tragen. Dagegen muss man aufdecken, dass Balzac die Aktanten nur darstellen kann, indem er detailliert ihr Aussehen beschreibt, anstatt darauf hinzuweisen, dass Mme Soudry eine lächerliche Provinzbürgerliche ist. Diese Herangehensweise führt zur Reflexion über den Roman und den Realismus des Schriftstellers. Überlegungen zum Geschehen, den Abbildungen des Lebens seiner Zeit: Der Realismus ist folgerichtig eine ästhetische Formel, die Leser von der Genauigkeit der Aussagen überzeugen soll (und eventuell den Verfasser selbst). Die literarischen Figuren des Autors Balzac setzen sich aus folgenden Komponenten zusammen:

«Dans *La Comédie humaine*, Balzac restaure une cohérence, pour un homme à l'identité problématique. Le héros balzacien, doit se fabriquer, lui-même, se saisir, dans l'épaisseur du désordre irrationnel et tumultueux des choses. À l'âge démocratique, l'individu, puisque toute vie est soumise au temps, se décrit en termes énergétiques: le personnage de *La Comédie humaine* devient réservoir de potentiels à mettre en oeuvre, à charge pour lui de se réaliser grâce à ses ressources propres.»⁶⁶

Émile Zola geht mit einem anderen Vorsatz an seinen Romanzyklus heran.

„Dem Szientizismus kommt in Zolas Werk *Les Rougon-Macquart* eine noch größere Bedeutung zu, denn dieser Romanzyklus ist, wie der Untertitel bereits ankündigt, ganz bewusst als wissenschaftliche Studie

⁶⁵ zit. nach Andréoli: *Lectures et mythes*, 1999, p.249

⁶⁶ Adam-Maillet, Maryse: *Étude sur Zola et le roman*, Paris 2000, p.28

konzipiert.“⁶⁷

Der Schriftsteller Emile Zola erfand im Jahr 1865 den Begriff „Naturalismus.“ Dieses Etikett hat einen philosophischen Sinn: In einer atheistischen Welt ist die Natur vorrangig. Die Prinzipien des Romans dieser Zeit sind: Er will neben den Dramen die materiellen Voraussetzungen entdecken. Der Körper, das Milieu, Technik und Wirtschaft beeinflussen das Schicksal des Einzelnen. Der Begriff enthält auch naturwissenschaftliche und ästhetische Anteile. Zola beruft sich auf die wissenschaftliche Konfiguration der Epoche, wie sie in „race, milieu, moment“ von Taine zusammengefasst wird. So kann der naturalistische Autor zwischen innerem und äußerem Milieu vermitteln. Die Gegebenheiten des inneren Milieus (der Verbindung zwischen Erbe und sozialer Umwelt) werden vor allem im 1. Band *La Fortune des Rougon* 1871 entwickelt; im letzten Roman *Le Docteur Pascal* 1893 wird Bilanz gezogen. Das Milieu kann sich verändern: Dies gilt für das innere (inklusive Erbanlagen) ebenso wie für das äußere. Mit der innovativen Erbmasse wird der absolute Determinismus außer Kraft gesetzt und es werden zufällige Entwicklungen hervorgehoben. Das Figurenverhalten wird durch eine dominierende Leidenschaft bestimmt; dieses Kennzeichen verbindet Balzac mit Zola. Beim Naturalisten dienen die „besoins“ der Triebbefriedigung, weiter oben in der Hierarchie folgen die „désirs“ bis zu den „passions.“ Für Zola bleibt das sexuelle Begehren der Grundtrieb, als dessen Abkömmlinge alle anderen zu sehen sind.

Weiters gilt:

„Die der Familie *Rougon-Macquart* angehörenden Figuren handeln vor einem genau definierten, historischen, sozialen und vor allem auch familiären Hintergrund, durch den die Lebensumstände der jeweiligen Person bestimmt werden.“⁶⁸

Das wirkt sich auf die Charaktere im Werk aus. Bei Zola wird die Biographie wegen der diachronen Ausgangssituation des Gesamtromanzklus extrem ausgedehnt. Der naturalistische Autor zeichnet Pläne und Stammbäume von seinen Figuren; die Skizzen überlagern einander in Details. Dieser Aspekt wird an den Romanen Émile Zolas kritisiert.

„Zolas Überzeugung von der Dominanz der erblichen Veranlagungen führt dazu, daß die Person als von bestimmbareren Faktoren abhängiges Ergebnis angesehen wird, der keine Möglichkeit zur freien Entwicklung eingeräumt wird.“⁶⁹

⁶⁷ Köhler: Das literarische Porträt, 1991, p. 243

⁶⁸ Köhler: Das literarische Porträt, 1991, p. 244

⁶⁹ Köhler: Das literarische Porträt, 1991, p. 244

Für den Autor ist „Naturalismus“ der entgegengesetzte Terminus zum „Idealismus- Romantizismus.“ Zola erzwang eine neue ästhetische Auffassung des Naturalismus. Der Romanschriftsteller ist ein anatomisch versierter Chirurg.⁷⁰

Die Notion „Realismus“ kann auf verschiedene Arten interpretiert werden. Ästhetisch gebraucht wurde sie erstmals in den 1840ern, in Zusammenhang mit dem Schaffen von Balzac. In der Folgezeit wurden die Erzählungen zu einem Instrument der literarischen Kritik.

Die Romanserie *Rougon-Macquart* von Zola wird stark geprägt von archaischen gesellschaftlichen Einflüssen. In der heutigen Zeit will man laut Romancier folgende Frage beantworten: Welche Elemente der antiken Tragödie sind in der Gegenwart anwendbar? Die Evolution beginnt mit der formellen Ästhetik des 18. Jahrhunderts (der die Gebrüder Goncourt angehören) und führt über den Psychologismus und den Wirtschaftsglauben des 19. Jahrhunderts zur Postmoderne, die Ideologie und Politik wieder zusammenführt.⁷¹

Kritische Studien bemerken die Reminiszenzen im Romanwerk von Zola, aber die Diskussion über die Tragödie verharrt immer in der Genre-Theorie und Intertextualität. Der Schriftsteller Zola wird von den ursprünglichen, altertümlichen Elementen verfolgt. Die Prämisse gilt vor allem für seine Arbeits- und Volksromane. Diese wurden verurteilt zu ihrer Entstehungszeit und sind manchmal bis heute missverstanden. „Le livre enterré“ will das Essentielle der Zola-Schreibweise herauschälen; es sucht nach dem Ausdruck des Antiken und Modernen unter der mehr oder minder bewussten „Verfolgtheit der Figuren“. Diese Teile werden im elementaren Vorgestellten mehr gesucht als in den theoretischen Polemiken, welche den literarischen Auseinandersetzungen der Zeitgenossen eigen sind. Das Archaische von Zola wird im besprochenen Buch entziffert. Es wird dargestellt als eine Art zu Schaffen, wie ein entfesselter Rückgriff und eine unbewusste Rückkehr zu den primitiven Quellen des Imaginären. Die Überlegungen zu diesem ausgewählten Ort ab ca. 1850 erlaubt den Lesern die expliziten und impliziten Referenzen zu entdecken. Diese Forschungsergebnisse belegen subtile Verbindungen der Zola-Texte mit der archaischen Welt in griechischen Tragödien, das heißt mit der antiken Rhetorik,

⁷⁰ zit. nach Adam-Maillet: *Étude sur Zola et le roman*, 2000, p.43

⁷¹ zit. nach Marin: *Le livre enterré*, 2007, p.26

dem kollektiven Vorgestellten und den Ritualen. Diese 3 großen Richtungen bestimmen den Essai.⁷²

Ein wichtiger Zola-Forscher, Henri Mitterand, bezieht sich auf neue Paradigmen in der Auslegung der griechischen Mythologie. Seine Analyse konzentriert sich auf einen lange vernachlässigten Aspekt der Romankritik von Zola: Das von Grund auf „unbewusste Imaginäre.“ Dieser Aspekt ist allerdings nicht in der antiken Welt von Sokrates und Platon beheimatet, sondern in den großen griechischen Trauerspielen. Der Naturalismus aus der Perspektive von Zola fügt der tragischen Vision der Existenz und der mythologischen Entsprechung eine prinzipielle Gelassenheit vor der Einheit des Todes mit der Fruchtbarkeit hinzu. Es entsteht ein Bild, dass an den Rezipienten überschäumende Lebensfreude vorbeiziehen lässt. Diese Ruhe (vor dem Hintergrund des Lebens und des Todes), welche den Realismus von Zola durchwirkt, ist nur das Resultat eines gewöhnlichen intertextuellen Dialogs. Dieses Gespräch wird von den Lesern durch die Textinterpretation ausgelöst.⁷³

Die Autorin Marin schlägt demnach in ihrem Aufsatz vor, das tragische Phänomen genauso zu lesen, wie die Neuinterpretationen der griechischen Antike: Als Kultur des „Innewohnenden“, der Mündlichkeit und Körperlichkeit. In den Grenzen einer solchen Kultur wird die Tragödie zuerst aufgefasst als Theaterstück; im Text werden ausschließlich die Regeln des Ritualen verhandelt. Die Bedeutungslosigkeit des Textes, von dem man annimmt, dass er universelle Wahrheiten transportiert, unterstreicht die Bedeutung des Stücks. Detaillierte Orte geben als einzige Zugang zu den Eigenheiten der Kultur: Das Alltagsleben wird vom Weingeschmack, dem Duft der Bankette, dem Stimmenklang und dem Geruch der Opfergaben bestimmt. Das Tragische in den naturalistischen Romanen soll daher nicht so sehr im mythologischen Text gesucht werden, sondern vielmehr im spektakulären Charakter der Ereignisse, in der Ausstattung und den Accessoires (Masken, Kostüme, Stimmen, Rituale, ...). Diese Gegenstände greifen die intertextuellen Bedeutungen im Bereich des Theaters wieder auf.⁷⁴

In der folgenden Textstelle wird die moralische Auflösung der an einer Hochzeitsfeier teilnehmenden Personen deutlich:

«Et, dans l'abandon de l'ivresse croissante, les agrafes des corsages défaites, les boucles des pantalons lâchées, on changeait de place, on causait par petits groupes autour de la table, [...]. On était aussi trop peu pour danser, les hommes préféraient vider les litres d'eau-de-vie, en fumant leurs pipes, [...].»⁷⁵

⁷² zit. nach Marin: Le livre enterré, 2007, Klappentext

⁷³ zit. nach Marin: Le livre enterré, 2007, p.27

⁷⁴ zit. nach Marin: Le livre enterré, 2007, p.28

⁷⁵ Zola: La terre, 1889, p.162-63

Das Ehepaar Delhomme wird aus der Sicht des Autors so charakterisiert:

«Et, cependant, assis côte à côte, deux paysans, l'homme et la femme, attendaient, dans une immobilité et une patience pleines de respect. [...] La femme, âgée de trente-quatre ans, très brune, de figure agréable, gâtée par un grand nez, avait croisé ses mains sèches de travailleuse [...] tandis que l'homme, de cinq ans plus âgé, roux et placide en pantalon noir et en longue blouse de toile bleue, [...] sans que l'ombre d'une pensée animât sa large face de terre cuite, rasée soigneusement, trouée de deux gros yeux bleu-faïence, d'une fixité de boeuf au repos.»⁷⁶

Der Mann ist gedankenlos, sein Gesicht ähnelt Tonerde. Der Bauer hat den starren Blick eines Rinds. Zola vergleicht die ländlichen Figuren oft mit Tieren.

Hier geht es vor allem um die äußeren Merkmale der Figuren. Dies weist auf die große Bedeutung von Malerei hin, welche der naturalistische Autor in seine Werke integrierte. Im Artikel „Emile Zola et ses peintres“ legen die Autorinnen Carles und Desgranges die Bilder zu *La Terre* aus. Im Werk von Barbizon liebt Zola die Ausdrucksstärke; sie ist Vorbild für die Abbildungen im ebengenannten Buch.

Jean sät auf den ersten Seiten des Romans mit einem blauen Tuch aus. Der Schriftsteller bezieht sich auf „Le Semeur 1850/51; im Text wird das Licht dramatisiert. Die weibliche Figur Françoise ist ein Ebenbild von „La femme faisant paître sa vache 1859“, sie verkörpert die Wäscherin und Ährenleserin.⁷⁷

Für Zola ist der so beschriebene Mensch offenkundig nur ein menschliches Tier, er ist seinem Erbgut und den Trieben ausgeliefert. Die Fremdbeschreibung, in Form eines inneren Monologs, von „Père Fouan“ in *La Terre* bringt dieses Prinzip klar zum Ausdruck.

«Mais ce qu'il ne disait pas, ce qui sortait de l'émotion refoulée dans sa gorge, c'était la tristesse infinie, la rancune sourde, le déchirement de tout son corps, à se séparer de ces biens si chaudement convoités avant la mort de son père, cultivés plus tard avec un acharnement de rut, augmentées ensuite lopins à lopins, au prix de la plus sordide avarice. [...] Il avait aimé la terre en femme qui tue et pour qui on assassine. Ni épouse, ni enfants, ni personne, rien d'humain: la terre! Et voilà qu'il avait vieilli, qu'il devait céder cette maîtresse à ses fils, comme son père la lui avait cédée à lui-même, enragé de son impuissance.»⁷⁸

⁷⁶ Zola: *La terre*, 1889, p.14

⁷⁷ zit. nach Carles, Patricia/Desgranges, Béatrice: *Emile Zola et ses peintres*, essai de critique génétique, In: Leduc-Adine, Jean-Pierre/Mitterand, Henri: *Lire/dé-lire Zola*, Paris (2004), p. 35-59; hier: p.41

⁷⁸ Zola: *La terre*, 1889, p.18-19

Bei der Aufteilung des Besitzes weigert sich Buteau, den dritten Teil des Bodens zu akzeptieren. Das Ändern seiner Gesinnung wird durch folgende Charakteranalyse dargelegt:

«Enfin, Buteau la tenait donc, [...] cette terre [...], l'idée que sa soeur et son frère étaient volés, [...]. -Tout de même, je les ai fichus dedans!»⁷⁹

Der alte Fouan wird von allen seinen Kindern schlecht behandelt. Im Moment, in dem er diesen inneren Monolog führt, befindet er sich noch bei seinem Sohn Buteau.

«Deux grosses larmes coulaient sur ses joues. Il se rappelait le soir où il avait rompu avec les Delhomme; et c'était ce soir-là qui recommençait, la même honte de n'être plus le maître, [...].»⁸⁰

Am Schluss des Romans definiert Jean Macquart den Charakter von Lise und Buteau folgendermaßen:

«Ces Buteau! des brutes meurtrières, [...]. [Ils] venaient de le [Fouan] griller vif, pour l'empêcher de causer. Françoise, Fouan: de tuer l'une, ça les avait forcés de tuer l'autre.»⁸¹

Im letzten Absatz von *La Terre*, der zum inneren Monolog neigt, macht sich Jean Gedanken über seine Zukunft.

«Il serrait les poings. Ah! bon sang! puisqu'il n'avait plus le coeur à la travailler, il la défendrait, la vieille terre de France!»⁸²

In *La Débâcle* wird die Politik von Napoleon III. kritisiert. Die Freundschaft zwischen zwei Soldaten ist zentral in der Erzählung. Jean Macquart und Maurice Levasseur, der Letztgenannte ist ein bürgerlicher Intellektueller, sind gemeinsam auf dem Schlachtfeld.

Hier werden die wiederkehrenden Figuren bei Zola eingesetzt.

4. Umfeld und Figurenzeichnung

Gegenstände wie Kleidung, Schmuck und Einrichtung werden beim Beschreiben der Figuren genutzt.

4.1 Der Zusammenhang zwischen Umfeld und Aktantenbeschreibung bei Balzac

Eine Schwelle, die als narrativer Schutzschirm betrachtet werden kann, ist die Allwissenheit des Schriftstellers Balzac. Auch und gerade in der modernen Literaturkritik

⁷⁹ Zola : La terre, 1889, p.166

⁸⁰ Zola : La terre, 1889, p.271

⁸¹ Zola : La terre, 1889, p.454

⁸² Zola: La terre, 1889, p.472

funktioniert dieses Klischee wie ein «Vorurteil der Lesart». Die Darstellung Balzacs als allwissenden Autor und typischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts war sehr bequem, um den modernen Roman zu beurteilen. (Die Definition «moderner Roman» ist in der Literaturkritik überholt.)

Honoré de Balzac steht aber keineswegs immer über dem Geschehen, das gilt vor allem für *Les Paysans*. Der Autor wählt die *Scènes de la vie de Campagne* für das Buch, da diese Serie die sozialen Strukturen am Land als Thema hat. Die Wahl lässt sich auch mit dem geringen Umfang dieses Teils der *Scènes de la vie de Campagne* der *Comédie humaine* erklären. Obwohl der Titel das Gegenteil suggeriert, stammen die Hauptpersonen in diesem Werk aus Paris. Balzac befindet sich während des ganzen Romans auf Seiten der Aristokratie. Das Drama behandelt das Thema «Besitz» im Allgemeinen, und nicht eine Grundherrschaft im Speziellen.

Die Auswirkungen des geografischen Umfelds, oder der Nationen, in denen –vorwiegend historische - Romane im 19. Jahrhundert ihre Handlungsorte festlegen, erläutere ich in den nächsten Absätzen.

Bezüglich des Forschungsfeldes der „literarischen Geografie“ lassen sich 2 Unterscheidungen treffen: 1) Die Untersuchung des Raumes in der Literatur. In diesen Werken geht es weitgehend um imaginäre Gegenstände, wie zB um die Stadt Paris in der *Comédie humaine*. 2) Das Thematisieren von Werken, die in einem abgegrenzten geografischen Gebiet spielen oder rezipiert werden. So ist zB die Verbreitung eines einzelnen Romans in Europa (dem wirklichen historischen Raum) der Forschungsgegenstand.⁸³

Romane, die in einem Nationalstaat spielen, sind durch äußere und innere Grenzen definiert. Erstgenannte erleichtern das Erzählen, da sie auf einfache Weise 2 gegensätzliche Lager aufeinanderprallen lassen. Wohingegen innere Abgrenzungen den Fokus auf ein Thema legen, das weniger außergewöhnlich ist als das Abenteuer, aber dafür umso beunruhigender: den Verrat.⁸⁴

An diesen Intrigen lässt sich eine weitere Gemeinsamkeit der literarischen Figuren bei Honoré de Balzac ablesen: Die Balzaschen Helden sind ausnahmslos Verräter. Alle Romanfiguren haben Gründe für ihr Handeln: Manchmal geben sie Wissen unwillkürlich preis, oder unüberlegt aus privaten Gründen, zB aus Liebe bei Balzac. Der stattgefundene Verrat ist nie unverzeihlich; diese Wendung geht in allen klassischen Historienromanen vor sich. Die innere Grenze weist beim Schriftsteller Balzac ein weiteres Merkmal

⁸³ zit. nach Moretti, Franco: Atlas des europäischen Romans. Wo die Literatur spielte, Köln 1999, p.13

⁸⁴ zit. nach Moretti: Atlas des europäischen Romans, 1999, p.53

auf: Sie ist weniger eine politisch-militärische Barriere, sondern vielmehr eine anthropologische Wirklichkeit.⁸⁵

Wälder sind Hindernisse, die sich an den Rändern der großen Zivilisationsströme befinden.

Mit dem Näherkommen der Grenze erhöht sich die Anzahl der Romanfiguren, und sinkt, nachdem die Trennlinie überschritten ist. Die am Anfang aufgestellte Theorie wird somit verifiziert: Im historischen Roman beeinflusst die Geografie den Stil, sie verursacht auffällige Änderungen. Einerseits korrespondiert der Stil mit dem Handlungsort; der Schauplatz andererseits mit den Erzählsträngen: Das Überqueren einer Grenze ist ein wesentlicher Punkt in der Geschichte, es ist der Beginn einer Romanhandlung oder eine entscheidende Wende. Es besteht eine Beziehung zwischen Figuren, Ort des Geschehens und der Handlung: Die Frage taucht auf, warum sprachliche Bilder in der Nähe von Grenzen gehäuft auftreten. Welchen Anlass hat der Registerwechsel in der poetischen Sprache?⁸⁶ Metaphern sind unabdingbar, wenn man ein Referenzfeld erkundet, das nicht zugänglich ist. Laut Paul Ricoeur⁸⁷ existiert ein Netz von Prädikaten, welche in einem bekannten Referenzfeld funktionieren. Der entstandene Sinn wird aus seiner Verankerung im ersten Referenzfeld gelöst und ins neue Feld übertragen, dessen Zusammensetzung jetzt mit seiner Hilfe hervortritt. Der springende Punkt ist: Auf neuem, unbekanntem Gebiet soll man so schnell als möglich eine interimistische „semantische Skizze“ anfertigen, und nur sprachliche Bilder ermöglichen das. Metaphern formulieren das Unbekannte, das uns begegnet, und heben es darin gleichzeitig auf, zB Dämonen, welche sich im Rachen eines Monsters befinden. Die Prädikate wirken eigenartig, sie alarmieren: etwas Seltsames geht vonstatten. Dieser Seins-Zustand muss aufgehoben werden. Die Metapher gebraucht ein vertrautes Referenzfeld, auf diese Art wird dem Neuen, Unbekannten Form verliehen: es erklärt, schränkt ein und kontrolliert.⁸⁸ Aus diesem Grund häufen sich die Metaphern beim Überschreiten einer Grenze, deren Frequenz sinkt wieder, sobald der Held die Trennlinie hinter sich gelassen hat. An dieser Stelle sind sie nicht mehr zwingend nötig, sondern werden durch geeignete analytische Prädikate ersetzt: Diese leiten die „interne Ausdrucksweise“ des neuen Raums ein. In der Mehrzahl der Romane geht die Handlung innerhalb bestimmter Räume vor sich, und

⁸⁵ zit. nach Moretti: Atlas des europäischen Romans, 1999, p.55

⁸⁶ zit. nach Moretti: Atlas des europäischen Romans, 1999, p. 65-66

⁸⁷ zit. nach Ricoeur, Paul: La métaphore vive, Paris 1975

⁸⁸ zit. nach Moretti: Atlas des europäischen Romans, 1999, p. 66-67

nicht an den Trennlinien dazwischen, deshalb tauchen sprachliche Bilder dort selten auf und sind nebensächlich.⁸⁹

Städte und Straßen sind solche typischen Grenzorte in Romanen. Das Zentrum des Geschehens unterscheidet aber die pikareske (schelmenhafte) Erzählung vom Bildungsroman: Im Bildungsroman von Goethe bis Flaubert weicht die Straße langsam zurück, im Mittelpunkt stehen die großen Städte London, Paris, Petersburg, Madrid. Es wird eingestanden, dass, verglichen mit dem restlichen Land, die Hauptstadt eine andere Welt ist, aber die Figuren werden gleichzeitig ein für alle Mal an die Provinz gebunden. Nichtsdestotrotz sind die Metropolen das Ziel jedes talentierten jungen Mannes. Gleichzeitig tritt ein neues, weltgewandtes Thema auf den Plan: die moderne Bildung. Diese steht in enger Verbindung mit der ästhetischen Geografie der „Grand Tour“ des 18. Jahrhunderts: London, Paris, die Schweiz, Rom, der Rhein, die Niederlande sind Zentren der Attraktion. Hierin besteht die neue Artikulation des Raums. Diese Evolution manifestiert sich 1) in den Altersunterschieden: Die Alten bleiben im Dorf; die Jungen ziehen in die Stadt. Diese tatsächlich vorhandene Asymmetrie heißt, dass die jungen Leute die Städte im 18. Jahrhundert bevölkern; hier setzt der Bildungsroman an. Er ist indirekt abwertend, polemisch gegen den historischen Roman gewandt. Die „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ der europäischen Staaten wird als physiologische Gegebenheit betrachtet. Zwischen den Klein- und den Großstädten existiert kein Kulturgefälle mehr.⁹⁰ Die Unterschiede in der Mode und bei den Preisen sind eine auf die Jugend zugeschnittene Erfindung der Metropolen. Die Hauptstädte erfinden sich ständig neu, und lassen die Provinz immer alt, hässlich und rückständig erscheinen. Das 2) Merkmal sind die Sphären Familie und Unbekannte: Im Herkunftsort gibt es das Elternhaus, in dessen Zentrum meistens die Mutter steht. Hier generieren sich auch die restlichen sozialen Bindungen: Die ersten Liebesbeziehungen der Schwestern als Romanfiguren, die ersten Busenfreunde in Romanen sind ältere Brüder. Sobald die Helden des Bildungsromans in der Stadt ankommen, werden aus den Söhnen „junge Männer“, die ihre emotionalen Bindungen nicht länger vertikal zwischen verschiedenen Generationen, sondern zu Generationengenossen (den Unbekannten) knüpfen. Diese lernen sie in Parks und Theatern kennen und fühlen sofort eine Wahlverwandtschaft. Diese Personen werden zu Freunden oder Gegnern, beziehungsweise beidem zugleich.⁹¹

⁸⁹ zit. nach Moretti: Atlas des europäischen Romans, 1999, p.67

⁹⁰ zit. nach Moretti: Atlas des europäischen Romans, 1999, p.89

⁹¹ zit. nach Moretti: Atlas des europäischen Romans, 1999, p.90

Diese sekundäre Sozialisation geht in der Großstadt vor sich. Sie betrifft die Arbeitswelt der Neuankömmlinge. Dort treffen junge Leute auf Unbekannte; Justiz, Politik und Finanz agieren von ihren Zentralen aus; das Kennenlernen von Theater, Kunstwerken, Literatur und Mechanismen des Journalismus eröffnet völlig neue Perspektiven. Grundsätzlich ist schon in Balzacs *Illusions perdues* alles gesagt: In der Provinz wird in einem langwierigen Prozess Papier hergestellt, in der Großstadt werden die weißen Blätter mit Ideen oder Dummheiten beschrieben; intellektuelle Arbeitsteilung kann sich nur die Metropole leisten. Das beflügelt die Fantasie und ermutigt Erfinder. Diese Geisteshaltung wird durch Diskussionen der städtischen Jugend ausgedrückt. Die letzte Kategorie verdeutlicht, wie viele essentielle Handlungsträger an den Schauplätzen des Romans erwähnt werden. Der Unterschied zwischen 5 und 15 Figuren ist nicht nur quantitativ, er zeigt eine morphologische Qualität an. Die 5 Protagonisten umfassen: Mutter; Sohn; Schwester/Geliebte; Bruder/Freund. In diesem Rahmen kann man nur einige soziale Gruppen darstellen (meist nur eine einzige). Demgemäß beruht die Handlung auf 2 antithetischen, stabilen Situationen: 1) Die idyllische Ruhe zB in *Rouge et Noir* von Stendhal ist dem 2) absoluten Despotismus entgegengesetzt. Das soziale Spektrum kann erweitert werden, wenn die Zahl der handlungsbestimmenden Figuren auf 10 bis 20 steigt. In diesem Fall werden weit entfernte, verfeindete Schichten erfasst. Die Stadt vollzieht die Metamorphose zum Glücksspiel: Freunde und Gegner treffen in einem Spielzug aufeinander, dessen Ausgang lange offenbleibt. Die Häufigkeit der Auseinandersetzungen macht eine neue Romanform erst möglich: die komplexe Erzählung.⁹² Die Geographie der Handlung ist damit ein wichtiger Faktor in den Romanen von Balzac und Zola. Die Merkmale des einzelnen Ortes werden bestimmend für das Ereignis; jeder geografische Raum bestimmt einen anderen Typ von Geschichte oder fördert ihn zumindest. An Grenzen gibt es keine schelmenhaften Romane. Im modernen Roman (diese Definition ist veraltet) hängt, was passiert, stark davon ab, wo es passiert zB auf der Straße, in der Großstadt. Die Rezipienten verfolgen das Geschehen, entwerfen im Geiste eine Karte der Orte, aus denen die Romanwelt besteht.⁹³ Das Verknüpfen von Geschehnissen mit dem Handlungsort ist auch die Formel für die Morphologie des Märchens von Vladimir Propp⁹⁴. Die „Topographie der narrativen Funktionen“ besagt, dass die Episoden, in die das Märchen zerlegt wird, immer an bestimmte Orte gebunden sind. (Die Episoden werden bei Propp als „Funktionen“ bezeichnet.) In einem Diagramm wird veranschaulicht, dass sich die Episoden 1-11 nur in der Welt am Romanbeginn abspielen. Die Orte 12-14

⁹² zit. nach Moretti: Atlas des europäischen Romans, 1999, p.92; p.96

⁹³ zit. nach Moretti: Atlas des europäischen Romans, 1999, p.98

⁹⁴ zit. nach Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens, Frankfurt/Main 1982²

sind im Raum des Schenkenden situiert; 15-19 befinden sich in einem anderen Königreich. An der Grenze befinden sich die Stationen 20-22; von 23 bis 31 machen sich die Figuren auf den Rückweg zur Anfangswelt. Gemäß den Hypothesen von Propp ist jede winzige Einheit der Handlung an ihren Raum gebunden. Stärker noch: Das Räumliche selbst ist in den Definitionen der Morphologie eingeschrieben.⁹⁵ Die Entfernung steht am Beginn der Erzählung; die erste Aktion des „vilain“ ist die Nachforschung. Das Verlassen des Ankunftsortes ist die 1. Tat des Helden; dieses Schema schließt die Bewegung im Raum, Rückkehr und die unerkannte Ankunft mit ein. Das Bemerkenswerte an dieser Theorie ist: der Raum hat gerade bei den wichtigsten Aufgaben (eine erzählerische Sequenz eröffnen oder schließen) eine herausragende Stellung. Genauso wie im Schaden, der Schlüsselfunktion der Morphologie. Die Morphologie des Märchens könnte man ebenso als „Topographie“ bezeichnen: zwei verschiedene Welten werden durch eine Trennlinie separiert. Zwei symmetrische und kreisförmige Abläufe ergeben eine geordnete Figur. Die Städte in den Balzac-Erzählungen laufen dieser Logik zuwider: sie sind dicht bevölkert und unstrukturiert. Das Märchen dagegen benötigt eine axiologische Form, ihr Raum hat einen einfachen Zweck: eine nicht widerlegbare Polarität aufzubauen und diese auf die fiktive Welt zu übertragen. Die reale Welt kennt keine deutlich voneinander abgegrenzten „moralischen Königreiche,“ sondern nur eine Geografie. Genau an dieser Stelle, zwischen den beiden Kulturen, ist der Roman auf den Plan getreten: Er dient als Bindeglied zwischen Althergebrachtem und Neuem. Der Roman ist zwischen der Sphäre des modernen Wissens angesiedelt und der mystischen Topographie der Magie.

Diese „neue Geografie“ können wir nicht übergehen, und die alte erzählerische Matrix will die Menschheit nicht vergessen. Das Endprodukt dieser gegensätzlichen Einstellungen ist zwiespältig. Im Roman löst sich die Morphologie keineswegs ganz auf, sie wird von der narrativen Logik verformt: der Übergang von der „Welt zu Beginn“ zum „anderen Königreich“ bleibt, wohingegen der extrem geschrumpfte Zwischenraum sich zum weitesten Schauplatz der gesamten Romanhandlung entwickelt. Die Stadt des Bildungsromans bietet mit ihren unzähligen „Seitengassen“ viele Möglichkeiten.⁹⁶ Paris ist eine Metropole, in der Beweglichkeit nicht selbstverständlich ist, das wird vor allem in Zolas Romanen mit analytischem Blick dokumentiert. Das erdrückend naturalistische Milieu voller Hindernisse nimmt den Rezipienten den Atem und lässt sie nicht mehr los. Auf den Plätzen der Balzacschen Städte bewegen sich unabhängige Einzelwesen mit egoistischen

⁹⁵ zit. nach Moretti: Atlas des europäischen Romans, 1999, p.98

⁹⁶ zit. nach Moretti: Atlas des europäischen Romans, 1999, p.100-101

Absichten. Die rationale Berechnung der Figuren führt dazu, dass sie im wahrsten Sinne des Wortes über Leichen gehen. Das grundlegende Netz der Geschichten des Schriftstellers Balzac besteht aus 2 Spannungspolen und einem erzählerischen Strom, der sich zwischen den Extremen entlädt. In Paris stiften Sehnsucht, Orientierungsmöglichkeiten und Tagträume den fiktiven Zusammenhalt – zumindest bis zum Zeitpunkt, wo der Romanheld ankommt, und die Spannung wieder sinkt.⁹⁷

Verschiedene geografische Räume generieren unterschiedliche Erzählungen. Ausformuliert bedeutet das: Ohne eine bestimmte Art von Schauplatz/Ort ist ein bestimmter Typus von Geschichte unmöglich. Die Balzac-Romane lassen sich auf die Schwierigkeiten einer Stadt wie Paris ein: Sie erkennen die unterschiedlichen Voraussetzungen des urbanen Lebens und damit die Möglichkeiten des modernen Romans, das bedeutet des komplexen Romans. Die morphologische Komponente bezieht sich auf das „Wie“. Neu, augenscheinlich am Balzacschen Paris ist: 1) die gesellschaftliche Auffächerung der Erzählstränge. Alte Aristokraten, Neureiche, kleinbürgerliche Händler, die Halbwelt, Kriminelle, Freiberufliche, Angestellte und Intellektuelle gehören zum Figureninventar in den Geschichten. 2) Alle sozialen Gruppierungen stehen in wechselseitigen Beziehungen zueinander, und zwar in alle Richtungen und in unterschiedlichen Kombinationen. Unabhängig agierende Romanfiguren und komplexe Interaktionen: dies ist das (im Grunde genommen) einfache Muster der komplizierten Erzählung der *Comédie humaine*.⁹⁸ Kleinste Aktionen („Schmetterlingseffekt“) können damit auch für den Handlungsverlauf die größten Auswirkungen haben. Ein Moment der Zerstreutheit, ein achtlos hingeworfener Satz und das Leben der Figuren nimmt eine ganz andere Wendung. Viele fiktive Personen ziehen die Fäden in mehrere Richtungen, damit beginnt ein neuer Abschnitt des Romans. Die grundlegende Frage in diesem Kontext ist: Die *Comédie humaine* findet mit wenigen und einfachen Zutaten ihr Auslangen. Weshalb dachte vorher niemand an dieses Schema? Was war so kompliziert an dieser einfachen Modernisierung? Der entscheidende Punkt der Morphologie ist: Ein binärer Gegensatz ist die Voraussetzung jeder Erzählung. Eine Geschichte ist ein Handlungssystem, und eine Handlung braucht mindestens 2 Personen.⁹⁹

Deutlich voneinander abgrenzbare Räume und ein Gegenspielerpaar sind notwendig und reichen oft auch aus. Zu diesem Zweck wählte die Erzähltheorie eine zweiteilige Struktur. Sie enthält die grundlegenden Komponenten, ohne die keine Geschichte aus-

⁹⁷ zit. nach Moretti: Atlas des europäischen Romans, 1999, p. 124-126

⁹⁸ zit. nach Moretti: Atlas des europäischen Romans, 1999, p. 137

⁹⁹ zit. nach Moretti: Atlas des europäischen Romans, 1999, p. 138-39

kommt. Städte sind zufällige, willkürliche Umgebungen; und Romane möchten im Allgemeinen die dort herrschende Verwirrung reduzieren. Die Verminderung passiert typischerweise in Form eines binären Systems. Nicht vorhersagbare urbane Ereignisse werden in 2 Kategorien eingeordnet, zB 2 verschiedene soziale Sphären (arm-reich). Der Großteil der städtischen Erzählungen vereinfacht die Metropole – sie fügen diese in ein sauberes gegensätzliches Muster ein, das leicht zu entziffern ist. Das passiert aus gutem Grund: Ein sehr kompliziertes Umfeld braucht für die Darstellung eine symbolische Form. Diese Vorgehensweise ist wohlbegründet – mit der Ausnahme Balzac. Der Romanschriftsteller stürzt sich erfreut auf das komplizierte Geflecht von Paris. Aber weshalb gab er eine binäre Struktur auf – zugunsten von unzähligen Agenten? Zweipolige Geschichten gab es jahrtausendlang und sie bewährten sich. Mit der Entwicklung des Romans wurde das Muster geschwächt und verändert, aber es wurde nie durch ein anderes Schema ersetzt. Balzac hingegen änderte alle Komponenten. Folglich stellt sich die Frage: Wie hat er das gemacht, und warum? In Balzacs Erzählungen ist die Tiefenstruktur klar begrenzt: Das Schema ist triangulär – die Handlungsstränge verfügen über einen dritten erzählerischen Pol. Zusätzlich zum Helden und seinem Gegenspieler existiert eine dritte Ebene. Im Laufe der Schwierigkeiten wird die Geschichte immer mehr zur Erzählung des dritten – autonomen - Elements. Wer ist dieser Dritte und welche Narrationen werden durch ihn realisierbar? Wenn man Balzac rezipiert kommt man zur Erkenntnis: Der Dritte ist die Figur der sozialen Überdeterminierung. Dieses Element kreuzt die erzählerische Linie und ändert ihren Verlauf.¹⁰⁰

Die Gestalt dieser dritten Macht wechselt von Roman zu Roman. Im abstrakten Sinn kann der Dritte die Stadt Paris selbst sein, beziehungsweise auch das Geld. Das Äußere des Dritten ändert sich andauernd, seine narrative Aufgabe aber bleibt gleich: Die Vermittlung zwischen unvereinbaren Gegensätzen. Das dritte Element hat zuerst eine „Diplomatenrolle“, später ist es der wahre Protagonist des Balzac-Romans. Diese Evolution geht in 3 unterschiedlichen, dicht beieinanderliegenden Phasen vor sich: 1) In *Peau de Chagrin* aus dem Jahr 1831 existiert der autonome Dritte noch nicht. Ein letztes Mal ist ein mystischer Gegenstand Zentrum der Handlung. 2) 1834 kommt der Dritte erstmals in *Père Goriot* vor. Er wird durch „Verlierer-Figuren“ wie Goriot selbst und Vautrin verkörpert. 3) Im Pariser Teil der *Illusions perdues* 1839 taucht er in der vagen Gestalt gesellschaftlicher Gruppen (Theater, Journalismus) auf – und wird unbesiegbar. Zu dieser Zeit gerät die narrative Hierarchie bei Balzac offensichtlich aus den Fugen und schlägt schlussendlich um: Die melodramatischen Extreme der frühen Romane verschwinden,

¹⁰⁰ zit. nach Moretti: Atlas des europäischen Romans, 1999, p. 140

während das „Dazwischen“ ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt.¹⁰¹ In der geheimen Struktur der Stadt wird das indirekte, trianguläre Wesen gesellschaftlicher Beziehungen unverwechselbar und unausweichlich. Das ist der Auslöser dafür, dass Balzac Propps zweigliedriges Schema anpasst. Der Autor Balzac erzählt die Geschichte des unübersichtlichen Marktes. Person A verkauft an B, um von C etwas erwerben zu können. C wiederum verkauft an A um von D oder E kaufen zu können. Um die Basis-Struktur der Stadt zu erfassen, reicht ein binäres narratives Konzept nicht aus, es verfehlt den Punkt – im Gegensatz zum Kompromiss, dem Merkmal des Dritten. Gemäß Balzac ist der Kompromiss das Zeichen des urbanen Lebens.

Wie auf jedem Markt werden die Helden der urbanen Umgebung reich, aber sie erreichen nie, was sie tatsächlich wollen. In den Triangulationen schwächt sich die Idee des Ziels ab und verliert sich. Die Treffpunkte der Romanfiguren sind gleichzeitig Orte des Ausschlusses, zugänglich für die einen oder für die anderen. Jeder Raum umschließt manche Gruppen - und andere aus. Er sperrt Gruppierungen ein, *weil* er andere ausschließt. Das Balzacsche Pathos verdichtet sich entlang dieser Grenzen zwischen den sozialen Klassen, beim Überwinden der unsichtbaren Barrieren oder beim Zurückweisen der ehrgeizigen Eindringlinge.¹⁰² Bei Balzac ereignen sich die entscheidenden Veränderungen zwischen Wohn- und Arbeitsstätte einerseits, und der ersehnten Welt andererseits. Einer allgemeinen Feststellung zufolge ist das Stadtleben hart, widernatürlich und vielschichtig. Folglich müssen sich die Romanfiguren davon erholen. Die Personen bei Balzac stürzen sich in diesem Moment in den urbanen Strudel: Sie gehen zur Geliebten, ins Theater, zum Abendessen ins Palais Royal oder ins Casino. In den Werken des Autors existiert die Stadt Paris innerhalb der fiktiven Figuren, sie können die Metropole nicht meiden. Die Stadt ist letztlich eine zentrale Zone, in der die erzählerische Bewegung zusammenströmt. Beim Schriftsteller Balzac wechseln die Personen der Geschichte die soziale Klasse, falls die entsprechende Energie vorhanden ist und die Figuren darüberhinaus viel Glück haben. Im französischen Roman spielen hochgesteckte Erwartungen eine essentielle Rolle; diese müssen um jeden Preis realisiert werden, wie am Kleinbürgertum klar ersichtlich ist. Die geographische Situierung wird somit in der *Comédie humaine* zum Dreh- und Angelpunkt der Romanhandlung:

¹⁰¹ zit. nach Moretti: Atlas des europäischen Romans, 1999, p. 141

¹⁰² zit. nach Moretti: Atlas des europäischen Romans, 1999, p. 146

„Wird Geographie zum Fundament der narrativen Form, wird die innere Grenze zur ‚Scheidewand‘ im historischen Roman. Sie markiert den Ort, an dem die ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘ in den europäischen Ländern (und insbesondere dort, wo – wie in Frankreich oder Großbritannien – Handel und Industrie am weitesten vorangeschritten waren) spektakulär zutage tritt: ein paar Meilen die Straße hinunter, und schon war alles wie verwandelt: soziale Beziehungen, geistige Werte, die alltäglichen Gewohnheiten, die Sprache. An der inneren Grenze werden moderne Staaten als Gebilde erkennbar, die aus zahlreichen zeitlichen Schichten zusammengesetzt sind; ‚historische‘ Staaten brauchen dann entsprechend historische Romane.“¹⁰³

Geografische Räume brauchen historische Romane, um ihre Unterschiede darzustellen, sich ihrer bewusst zu werden und diese in der Folge abzuschaffen. In den Werken werden Geschichte weitergegeben, die nicht nur von der Grenze erzählen, sondern vor allem von deren Eliminierung und von der Annexion des Umlandes durch das Zentrum der Nation. In diesem Prozess vermischen sich Zwang und Einverständnis, Liebe und Krieg.

„Die Errichtung des Staates erfordert *Nivellierung*, lautet eine Botschaft des historischen Romans: regionale Grenzen müssen ebenso eingeebnet werden wie die gotischen Schlösser der alten Feudalmächte.“¹⁰⁴

Ernest Gellner sieht Gesellschaft als ein System diskursiver Räume, die in der Moderne in zunehmendem Maße vereinheitlicht werden. Das setzt die Nivellierung der physischen Grenzen ebenso voraus, wie jene von regionalen Dialekten, die schrittweise und unumkehrbar auf eine einzige Sprache eingeschränkt werden. Die unpersönliche, gemeinsame Sprache des Romans trägt mehr dazu bei als alles andere. In diesem Kontext sind Romane die Symbole der Staaten.¹⁰⁵

Der Status der Grundherrschaft Les Aigues wurde von Anfang an – irreversibel – assoziiert mit Zersplitterungen und Teilungen. Bereits in der ersten Beschreibung des Parks im Roman *Les Paysans* ist das „in-4-Stücke-Teilen“ werksimmanent und strukturiert den Raum in der Erzählung. Les Aigues sind „doppelt-polyzentrisch“: Die Überkreuzung von Straßen und Pfaden innerhalb des Parks wiederholt sich außerhalb der Grünfläche; dies wird durch eine Wucherung von Städten und Dörfern versinnbildlicht. Das Resultat: Die Gewalt jener, die versuchen, die Gesamtheit der Grundherrschaft zu zerteilen, ist schlicht ein Abbild der Brutalität, welche bereits im Raum eingeschrieben ist.¹⁰⁶

¹⁰³ Moretti: Atlas des europäischen Romans, 1999, p.56

¹⁰⁴ Moretti: Atlas des europäischen Romans, 1999, p.58

¹⁰⁵ zit. nach Moretti: Atlas des europäischen Romans, 1999, p. 65

¹⁰⁶ zit. nach Heathcote: Balzac and Violence, 2009, p.41

Dieser Zusammenhang wird bestätigt durch den unvollendeten Text selbst: Durch den fragmentarischen Charakter markieren die Bauern in gewisser Weise die Abkehr vom „Befehl der Abgeschlossenheit.“ Die Grundherrschaft Les Aigues als polyzentrische Stätte schützt den Park nicht davor, auch ein privilegiertes Zentrum des Romangeschehens zu sein. (Der Park wird hier in Beziehung zu den anderen ihn umgebenden Zentren gesetzt.).¹⁰⁷ Das Aussehen der Kreuzungspunkte im Park der Grundherrschaft sagt dem Journalisten Émile Blondet, dass Les Aigues durch oder für eine Frau erbaut worden sein muss, da ein Mann nicht solche koketten Einfälle hat.

„This feminisation of Les Aigues is confirmed by its previous owner, Mlle Laguerre, former ‚fille d’opéra‘, whose feckless stewardship of the estate has encouraged the peasants to exploit both her and it. This exploitation has moreover been perpetuated by Mlle Laguerre’s chambermaid, now the lovely – and influential – Mme Soudry.“¹⁰⁸

Die vorhin beschriebene Verweiblichung wird zusätzlich gefestigt, als der Grundbesitz von Général Montcornet übernommen wird: Montcornet wird bei seinen Entschlüssen von seiner Ehefrau gelenkt. Les Aigues stellt sich als besonders anfällig für weibliche Gewalt heraus:

„What explains the vulnerability of Les Aigues to female violence, wheter at the hands of the interestingly named Mlle *Laguerre* or Catherine *Tonsard*, is the fact that the estate has always been a kind of courtesan, available to all-comers. In the same way that the violence of the peasants is passed on from one generation to the next, so is the violation done by and to the courtesan – going from the decadence of the eighteenth century to the bourgeois arrivisme of Mme Soudry and including the violence of the Revolution and the Napoleonic period, represented by General Montcornet.“¹⁰⁹

Die Grundherrschaft repräsentiert und verkörpert eine Gewaltform die Kategorien wie „Kunst und Natur“ oder „Realität und Fantasiewelt“ vermischt.

„Les Aigues thus represent a violated nature which, its virginity restored, can be violated again and again in a series of ever repeated and ever escalating violences.“¹¹⁰

Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass Émile Blondet einer der Hauptzeugen der groben Störung ist. Der Pariser Bürger und Journalist ist von Berufs wegen und durch

¹⁰⁷ zit. nach Heathcote: *Balzac and Violence*, 2009, p. 42

¹⁰⁸ Heathcote: *Balzac and Violence*, 2009, p.43

¹⁰⁹ Heathcote: *Balzac and Violence*, 2009, p. 44

¹¹⁰ Heathcote: *Balzac and Violence*, 2009, p. 44-45

Vorliebe geistreich, kritisch und desillusioniert. Der amerikanische Literaturwissenschaftler Heathcote weist in diesem Kontext auf eine Ähnlichkeit zwischen den Doppelkreuzungen von *Les Aigues* und der Verdoppelung der Sprache, welche zur Beschreibung der Grundherrschaft benutzt wird, hin:

„There is, therefore, a homology between the double crossroads of *Les Aigues* and the duality, indeed the duplicity, of the language used to describe them, not least when it is a matter of the language of a journalist who turns himself into a poet to impress another would-be literary writer, Nathan, the recipient of Blondet's prose.“¹¹¹

Der Besitz *Les Aigues* fokussiert all jene Personen, die versuchen, über die Grundherrschaft Macht zu erlangen. „Cette coalition invisible“¹¹² besteht aus den Bauern, die im „Grand-I-Vert“ zusammentreffen und den Bürgerlichen, welche im „Tivoli“ und im „Café de la Paix“ ihre Intrigen spinnen. Im Gegensatz zu den Usurpatoren und Zerstörern, die das Land bewohnen, werden die Bauern schlussendlich die tatsächlichen Besitzer der Grundherrschaft. *Les Paysans* zeigen einen Krieg der ausgetragen wird aufgrund des Ursprünglichen, Angemessenen, in sprachlichen genauso wie in sexuellen, zeitlichen und territorialen Begriffen.¹¹³

Die endgültigen Überkreuzungen im Landwirtschaftsroman sind nicht nur jene zwischen Eigentum, Aneignung und Enteignung, sondern die noch bedeutsameren zwischen dem Richtigen und dem Unpassenden auf sprachlicher und moralischer Ebene. Charakteristisch für die in den Bauern vorkommende Gewalt ist, dass sie nicht adäquat ist. Genauso wie die Grundherrschaft widersetzt sich die Brutalität - und die Sprache selbst - jeder wirklichen oder andauernden Besitznahme.¹¹⁴

Die Figur des alten Bauern Niseron verkörpert die Ideale der jakobinischen Republikaner nach der Revolutionszeit. Fast alle Landbewohner im Roman sind brutale Egoisten. Sie sind unempfindlich für jedes neue Gefühl oder außergewöhnliche Ideen. Der Begriff „Volk“ beschreibt mehrere politische, soziale und ethnische Gruppierungen. Das Wort „médiocratie“ wurde – wie bereits oben erwähnt – vom Autor Balzac in den *Paysans* erschaffen: „La Médiocratie“ ist eine kleine Nachahmung zB der Aristokratie; eine Parodie, die sich ernst nimmt. Auch der ländliche Adel und das herrschende Großbürgertum können zur Médiocratie gehören. Mlle Laguerre überlässt dem Grafen Montcornet absichtlich den Platz in *Les Aigues*. Montcornet wiederum tritt die Grundherrschaft an Gaubertin

¹¹¹ Heathcote: *Balzac and Violence*, 2009, p. 45

¹¹² Balzac: *Les Paysans*, 1966, p.185

¹¹³ zit. nach Heathcote: *Balzac and Violence*, 2009, p.45-46

¹¹⁴ zit. nach Heathcote: *Balzac and Violence*, 2009, p.46

und Rigou ab. Die Médiocratie zerstört die vorhandene Gesellschaftsordnung: Sie zerfrisst und untergräbt die Religionseinheit und zerstört die Wissenschaft durch engstirnige Analysen. Sie attackiert die politische Macht durch Wahlen und zerstört den Großgrundbesitz durch Bodenaufteilung.

Die Bauern und Hausangestellten nehmen Naturalien und Geld, welches man ihnen ihrer Meinung nach vorenthält. Die Religion ist gemäß dem auktorialen Erzähler Balzac die einzige moralische Instanz, welche solche gewissenlosen Vorgehensweisen eindämmt. «La Religion Catholique a seule le pouvoir d'empêcher de semblables capitulations de conscience; mais depuis 1789, la religion est sans force sur les deux tiers de la population, en France. Aussi les paysans, dont l'intelligence est très-éveillée, et que la misère pousse à l'imitation, étaient-ils, dans la vallée des Aigues, arrivés à un état effrayant de démoralisation. Ils allaient à la messe le dimanche, mais en dehors de l'église, car ils s'y donnaient toujours, par habitude, rendez-vous pour leurs marchés et leurs affaires.»¹¹⁵

Infolgedessen sind die Figuren dieser Textstelle in *Les Paysans* das Gegenstück zu den Frauen in *La Terre*, welche Funktionen des Pfarrers übernehmen. Für beide Gruppen gilt: Ethisches Verhalten ist ausschließlich Schein.

Der Roman beschreibt einen tragischen Todesfall: Olympe Michaud, die Frau des Wächters, stirbt im Kindbett. Diese Szene versinnbildlicht den totalen Erfolg von Kriminellen, die ihre Ziele erreicht haben. Die Widmung der Erzählung kündigt schon ein doppelt schlimmes Drama an.

Der Journalist Blondet (welcher an eine real existierende Person angelehnt ist) wird als faulster Schreiber seiner Zeit definiert. Sein Brief wird durch die Angaben „Aux Aigues, 6 août 1823“ zeitlich zugeordnet. Durch weitere Details erfahren die Rezipienten, dass der Roman im Burgund spielt.

Im Jahr 1844 gehörte die Restauration zur kürzlichen jüngeren Vergangenheit; die Leser von „La Presse“ konnten sich an chronikale Ereignisse erinnern, wie zB das Attentat auf Paul-Louis Courier. Der Schmähchrift-Verfasser wurde – wie oben erwähnt – von einem seiner Jagdwächter am 10.4.1825 niedergeschlagen. Dem Wachposten Michaud widerfährt das gleiche Schicksal an ungefähr diesem Datum. Im Laufe der Romanhandlung kommt es immer wieder zu Brüchen in der utopischen Einheit. Graf Montcornet hat als Sohn eines Pariser Kunsttischlers die typischen Merkmale eines Emporkömmlings. Die Haupteigenschaft des Grafen ist körperliche Kraft. Montcornet heiratete ein 17-jähriges Mädchen, welches auch das Schloss finanzierte.

¹¹⁵ Balzac: *Les Paysans*, 1998, p.51

General Montcornet ist als Herrscher ahnungs- und talentlos, und verfügt nicht einmal über einen noblen Stammbaum. Eine automatische Einschreibung in die Geschichte ist somit für ihn ausgeschlossen; mangels finanzieller Mittel ist er ein deklassierter, moderner Bürgerlicher.¹¹⁶

Der Großgrundbesitz Les Aigues manifestiert sich zunächst als künstliches Paradies; dieses wird allerdings grob gestört durch eine Pariser Opernsängerin, Mlle Laguerre. In den Bauern werden die gewaltsamen, überlappenden Kreuzungen von Natur und Sexualität erschaffen und reflektieren die Gewalt in der Poesie der Balzacschen Romane. Abermals werden Form und Inhalt der Sprache kombiniert, diese linguistische Interpretation bezieht sich auf den gesamten fiktiven Raum. Der Raum ist hier gleichzeitig die Sphäre der Sprache. Auch in diesem Zusammenhang ist die Verstrickung nicht trennbar von Gewalttaten. In *Les Paysans* wird die Darstellung verstärkt durch die Exzesse und die Verzerrung von Sprache.¹¹⁷

Die Alternative wäre, die Einstellung der literarischen Figur Sibilet zu akzeptieren:

“On tue les hommes, on ne tue pas les intérêts.”¹¹⁸

In den fiktionalen Gesellschaften der *Comédie humaine* scheint eine solche äußere Geisteshaltung das Töten von Menschen unmöglich zu machen. Dieser Vorgang wird als Sühne betrachtet oder hat immaterielle Bedeutung. Gewalt in Zeit und Raum bezieht sich in *Les Paysans* von Honoré de Balzac vor allem auf den Bodenbesitz. Die Interessen erscheinen nicht nur wieder an der Oberfläche durch die Gewalt, sie gedeihen tatsächlich durch die Brutalität, welche sie umgibt. Der Großgrundbesitz in Les Aigues ist eine Verbindungsstraße für Durchreisen der ortsansässigen Bauern. Im Roman wird der Schaden angerichtet oder ein Mord begangen von einer einzelnen Person oder einer Gruppe, oder einer Mischung aus beiden. Die für die Tat verantwortlichen literarischen Figuren sind allesamt in einer historischen Zeit und an einem geografischen Ort verankert. Die kommunistische Ausprägung der Literaturwissenschaft sieht die Darstellung von Kleinstädten und Dörfern wie folgt:

«Aussi, sans oublier jamais que les villes balzaciennes sont des constructions de mots et non de pierres, nous ne pouvons passer outre la volonté de ressemblance, qui s'affiche aussi bien dans la richesse de la toponymie que dans la précision des localisations.»¹¹⁹

¹¹⁶ zit. nach Andréoli: *Lectures et mythes*, 1999, p.319-320

¹¹⁷ zit. nach Heathcote: *Balzac and Violence*, 2009, p. 52-53

¹¹⁸ Balzac: *Les Paysans*, 1978, p.160

¹¹⁹ Mozet : *La ville de province*, 1982, p.15-16

Im folgenden Absatz gehe ich auf die Funktion des Dekors und der Accessoires für die Romanhandlung ein: Dinge, die von großer Bedeutung für das Verankern des sozialen Status sind. Ein weitläufiges Wohnhaus und Diener, welche an dessen Tür auf Gäste warten; in gleichem Maße selbstverständlich für den Adel sind eine Zimmerflucht, ein Gewächshaus und ein Boudoir (das elegante, private Zimmer einer Dame). Die Kutsche als Fahrzeug stellt hinreichenden Schutz dar, falls man sich ins Freie wagt. Diese Statussymbole isolieren den Mondänen bewundernswert; durch diese Dinge wird ihm erlaubt, zu vergessen, dass Anderes existiert als er und Seinesgleichen. Somit ist der Wohlhabende nicht gezwungen, seine Lebensform in Frage zu stellen oder gar die Ordnung „seiner Welt“. ¹²⁰ Balzac billigt dem Dekor folgende Funktion zu: jene, den mondänen Geist auszubilden („l’esprit mondain“).

Der Schriftsteller Balzac nähert oft aus dem Gefühl heraus und aus Berechnung die Mondänen und die Figuren der Halb-Welt an („les demi-mondains“), dennoch sieht er keine tatsächliche Annäherung zwischen diesen beiden sozialen Gruppierungen. Die mondänen Damen müssen mit einem bestimmten Grad an Luxus leben. Das Grandiose, welches die Oberschicht umgibt, soll sie als einziges Merkmal daran hindern, in den Volksrang abzugleiten.

Die Leute von Welt („les gens du monde“) bekräftigen ihr unabhängiges Urteil, indem sie Arbeit und Ideen gering schätzen. Im Universum der Freizeitbeschäftigung wertet das Großbürgertum („le grand monde“) die Menschen ab; das gilt sogar für den freiberuflichen Sektor.

In der *Comédie humaine* werden millionenschwere Bankiers dargestellt, denen nichts in der Gesellschaft widersteht, die jedoch keinen Zugang haben zu den Adelskreisen („les cercles de la noblesse“). Diese Personen haben als fixe Idee, dort zugelassen zu werden. ¹²¹

Die Schemata der Deskription von Balzac beruhen auf gängigen Denkweisen des 18. Jahrhunderts. *Les Paysans* gehört in den meisten Punkten zum beschreibenden Genre. Der Titel des 1. Kapitels lautet «Le Château». «La chaumière de Tonsard» kommt in einer langen Beschreibung in Kapitel 3 vor (III. Le Cabaret). Die Hauptidee, die der Hütte zugeschrieben wurde (Armut), wird durch eine andere ersetzt: Jene der losen Sitten der Besucher der Schankstube. Ebendort entspinnt sich auch die Intrige. Dieser Ort wird zum Symbol der ungezügelten Laster, ein richtiges Schlangennest, welches das Gegen-

¹²⁰ zit. nach Fortassier, Rose: *Les Mondains de La Comédie humaine*. Etude historique et psychologique, Paris 1974, p.240-241

¹²¹ zit. nach Fortassier: *Mondains*, 1974, p.379

teil von der heiligen Idee der «armen Familie» versinnbildlicht.¹²² Die Bewohner des „Grand-I-Vert“, des Wirtshauses, sind durch einen unterirdischen Gang mit dem Schloss verbunden. Die gesamte Erzählung hindurch findet ein Ortswechsel zwischen Innen und Außen statt.

Das Werk wirft ein Abbild der neuen Welt in die Epoche der Romantik zurück. In der Romanhandlung werden die rustikalen Idyllen vom Schriftsteller Balzac ins Gegenteil umgedeutet.¹²³

Im Gasthaus leben auch „Père Fourchon“ und sein Enkel Mouche.

Diesbezüglich lässt sich das Haus als „unser Winkel der Welt“ fixieren. Die Werte des bewohnten Raumes werden versinnbildlicht. Im Gebäude, dem „Nicht-Ich“, wird das „Selbst“ behütet. Alles in allem trägt jeder bewohnte Raum das Wesen des Hausbegriffs in sich.¹²⁴

Die Romanfiguren Balzacs verkörpern das Gegenteil der idealen Vorstellungen. Die durchtriebene Familie Tonsard fristet ihr Leben im Wirtshaus und beteiligt sich an Plünderungen.

4.2 Der Zusammenhang zwischen Umfeld und Figurenbeschreibung im Roman von Zola

Die allgemeingültigen Prinzipien des „erzählten Lebens“ in naturalistischen Romanen werden im unten angeführten Zitat beschrieben:

« Au XIX^e siècle le roman réaliste veut représenter tout l'homme, dans une perspective qui, derrière les sentiments, les passions, les évolutions et les drames, découvre des déterminations matérielles. Le corps, la famille, le groupe, le milieu, le moment historique, les institutions, les techniques, l'économie enfin, entrant dans un jeu complexe pour déterminer le devenir de l'individu que le roman nous présente comme un destin. Centré sur le personnage, prenant souvent la forme d'un récit de vie, le roman, au XIX^e siècle, devient nécessairement un roman de société. Il prend en compte les liens inextricables entre l'individuel et le social. »¹²⁵

¹²² zit. nach Swahn, Sigbrit: Le Pourquoi du récit. Étude d'un roman inachevé de Balzac, *Les Paysans*, Uppsala 1999, p.19-22

¹²³ zit. nach Swahn: Le Pourquoi du récit, 1999, p.30

¹²⁴ Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes, Frankfurt/Main, 1987, p.31

¹²⁵ Gomart, Héléne: Les opérations financières dans le roman réaliste. Lectures de Balzac et de Zola, Paris 2004, p.7

Mythische Elemente gehören ebenso zum Wissenschaftsbild des Schriftstellers; diese stellen die Grundprinzipien des menschlichen Lebens besser dar. Das mythische System des Naturalisten speist sich aus archetypischen Erzählmustern wie der Suche, Grundkonstellationen von Figuren wie man sie aus Märchen und Sagen kennt, ethnologischen Erkenntnissen, Gestalten aus der antiken Götterwelt und –vor allem christlichen - religiösen Bildern. Der Mythos von Tod und Auferstehung kann mit Metaphern aus dem Christentum erklärt werden.

Ein seit Generationen abgehaltenes Ritual, das abendliche Zusammentreffen, findet im Stall statt. Es wird am Anfang von Kapitel 5 ausführlich beschrieben:

«Aussi, l'hiver, veillait-on là, sur la terre battue, bien à l'aise, au chaud, sans autre dérangement que d'y transporter une petite table ronde et une douzaine de vieilles chaises. Chaque voisin apportait la chandelle à son tour; de grandes ombres dansaient le long des murailles nues, noires de poussière, jusqu'aux toiles d'araignée des charpentes; et l'on avait dans le dos les souffles tièdes des vaches, qui, couchées, rumaient.»¹²⁶

Der Tisch und die darum gruppierten Sessel symbolisieren den ewigen Kreislauf. Die anwesenden Familien tratschen und erzählen alte Sagen, zB jene des schwarzen Schweins oder jene der gefräßigen Wölfe, welche über Jahrhunderte die Landschaft vernichtet hatten.

Zola inszeniert die bäuerliche Gesellschaft auch in zeithistorischen Massenszenen.

«En effet, le mélange des voix, des sons, des bruits, l'économie de leur mise en exposition et de leur distribution à travers la matière narrative du roman révèlent un Zola scénographe, attentif à tous les lieux de manifestation sonore et de circulation de la parole.»¹²⁷

Der alte Fouan hat einen revolutionären Doppelgänger im Roman: Canon, mit echtem Namen heißt dieser Leroi. Canon hält eine enthusiastische Rede vor den versammelten Bauern und Grundherren; alle Anwesenden lauschen ergriffen. Prophetisch kündigt der Vortragende die Vorteile der maschinellen Landwirtschaft an, und malt das Leben in den schönsten Farben aus:

«[...] avec le moins de travail possible! Les machines travailleront pour nous, la journée de simple surveillance ne sera plus que de quatre heures; peut-être même qu'on arrivera à se croiser complètement les bras. Et partout des plaisirs, tous les besoins cultivés et contentés, oui! de la viande, du

¹²⁶ Zola: La Terre, 1889, p.56, 58

¹²⁷ Marin: Le livre enterré, 2007, p.40

vin, des femmes, trois fois davantage qu'on n'en peut prendre aujourd'hui, parce qu'on se portera mieux. Plus de pauvres, plus de malades, plus de vieux, à cause de l'organisation meilleure, de la vie moins dure, des bons hôpitaux, des bonnes maisons de retraite. Un paradis! toute la science mise à se la couler douce! la vraie jouissance enfin d'être vivant!»¹²⁸

Beim Verlassen der Veranstaltung fürchtet Jean die negativen Konsequenzen des Fortschritts.

«Figures de rois déchus, de carnaval, sans terre et sans pouvoir, Jean Macquart, Leroi-Canon et Hyacinthe Fouan, surnommé Jésus-Christ, échouent dans l'exercice de leurs tâches, à l'exception peut-être de celle de semer la panique dans la communauté, en interprétant d'une manière incohérente et chaotique les rumeurs du passé ou les prévisions du futur. On notera une fois de plus que, dans leur effort de messagers, ces personnages tournent mal car au lieu de délivrer la communauté ils la sombrent dans ses angoisses et ses phobies, pareil à la Pythie ou à la tragique Cassandre, leurs doubles mythologiques.»¹²⁹

Das Werk des Schriftstellers Zola bindet verschiedene Quellen ein:

«Le texte zolien réussit de cette manière à incorporer, par intermédiaire de l'oralité du parler populaire, des matières aussi diverses que l'héritage folklorique traditionnel, les rumeurs et les commentaires populaires créés autour des événements historiques postrévolutionnaires, ainsi que le langage de la propagande idéologique de l'époque de Zola.»¹³⁰

Die Schublade, in der neben dem kränklichen, greisen Vater nach Bargeld gesucht wird, repräsentiert die durch einen Gegenstand ausgedrückte Intimität. Die darin verborgenen privaten Geheimnisse verbünden sich mit den Akteuren.

«[...]elle [Lise] aperçut en plein milieu d'une planche, lui crevant les yeux, un petit paquet de papiers. Elle en eut une crampe au cœur: le magot! le magot tant guetté depuis un mois, cherché dans des endroits extraordinaires, et qui se présentait là, ouvertement, sous sa main! C'était donc que le vieux voulait le changer de cachette, quand le mal l'avait culbuté? [...] D'ailleurs, reprit-elle, on ne pourra pas nous accuser d'avoir fouillé, car Dieu m'est témoin que je n'y songeais guère, à son argent! Il m'a sauté dans la main... Voyons voir.»¹³¹

¹²⁸ Zola: La Terre, 1889, p.326

¹²⁹ Marin: Le livre enterré, 2007 p.49

¹³⁰ Marin: Le livre enterré, 2007, p.45

¹³¹ Zola: La Terre, 1889, p.357-358

Das Kästchen als intelligentes Versteck deckt auch beim wissenschaftlich-nüchternen Erzählstil Zolas das Verlangen nach Mystischem; daher stellt sich die Frage, ob dieser Absatz ein beabsichtigter, erzählerischer Kunstgriff ist.¹³²

Im Werk des naturalistischen Autors sind weibliche, aggressive Handlungen ein entscheidendes Element. Frauen sind ebenso brutal wie Männer; sie gehen im Gegensatz zu diesen überlegter vor.

Im folgenden Abschnitt gehe ich auf die Unterschiede ein, welche es in Bezug auf die Figurendefinition bei Zola gibt.

In *La Fortune des Rougon*, dem ersten Roman des Zyklus des Schriftstellers Zola, wird im 2. Kapitel beschrieben, wie sich das Verhalten der Bauern auf ihre Persönlichkeit auswirkt.¹³³ Verschiedene Bevölkerungsgruppen werden nach bestimmten Schemata kategorisiert. Das Bürgertum hat sich seinen Reichtum Sous für Sous angeeignet. Arbeiter und Händler zählen zum ärmlichen Teil des Volks. Die Bewohner von Plassans teilen sich in 3 gesellschaftliche Gruppen auf: Es gibt im Ort genauso viele Viertel wie soziale Welten nebeneinander. Hervorgehoben werden hier der Unter-Präfekt, der Steuereintreiber und der Hypothekar; alle genannten Personen sind Fremde und werden wenig gemocht. Die autochthonen Einwohner sind fest entschlossen, auch hier zu sterben. Letztgenannte halten sich sehr genau an Trennlinien und überlieferte Bräuche. Der Adel schließt sich hermetisch ab. Seit dem Fall von Charles X. verlassen sie ihre Häuser fast nie, und falls doch, beeilen sie sich, wieder in ihre großen stillen Anwesen zurückzukehren. Die Aristokraten gehen niemanden besuchen und empfangen einander nicht einmal gegenseitig. Im Sommer bewohnen sie die Schlösser, die sie im Umland besitzen; im Winter bleiben sie beim städtischen Kamin. Nach der Ansicht des Autors Zola sind es „lebendige Tote“, die sich langweilen.

Das Bürgertum setzt sich zusammen aus pensionierten Händlern, Rechtsanwälten und Notaren. Diese kleine, wohlhabende, ehrgeizige Welt bewohnt den neuen Stadtteil. Die Menschen haben die Aufgabe, den Ort Plassans mit Leben zu erfüllen. Die Bürger geben sich volksnah und unterhalten sich mit Arbeitern und Bauern. Dennoch sind die Skeptischen unter ihnen erfreut, wenn sie von einem Grafen oder Marquis begrüßt werden. Alle bürgerlichen Bewohner des neuen Stadtteils träumen vom Zutritt zu einem der

¹³² zit. nach Bachelard: *Poetik des Raumes*, 1987, p. 90; 97

¹³³ zit. nach Zola, Émile: *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, La Fortune des Rougon*, tome I, Paris 1960

Salons. Sie wissen gut, dass dieser Traum unrealistisch ist, und betonen infolgedessen ihren Status als Freidenker.¹³⁴

Im Gegensatz dazu vegetiert das arbeitende Volk vor sich hin, und wird vom Schriftsteller Zola nicht klar umrissen. Die Arbeiter stellen in diesem Viertel die Bevölkerungsmehrheit dar, aber es wohnen auch einige Einzelhändler und sogar Großhändler dort. Diese kleine, abgeschlossene Welt des Handels und der Industrie stattet dem Bürgertum an hohen Feiertagen einen Besuch ab.

In diesem besonderen Umfeld lebt seit 1848 eine wenig geschätzte Familie, deren Oberhaupt eine besondere Rolle spielen wird – Pierre Rougon. Dieser ist ein Bauernsohn, dessen Familie mütterlicherseits, les Fouque, ein weitläufiges Grundstück in der Vorstadt besaß. Les Fouque waren die wohlhabendsten Gemüsegärtner des Gebiets. Der Familienname erlosch einige Jahre vor der Revolution, eine Tochter blieb. Adélaïde war von großer Statur, dünn, bleich, mit verwirrtem Blick und mit einem einzigartigen Benehmen, welches man für Wildheit halten konnte. Aber als sie älter wurde, wurde sie noch bizarrer: Ihre Taten konnten sich die aufsässigen Leute in der Stadt nicht erklären, und von da an ging das Gerücht um, sie sei nicht ganz richtig im Oberstübchen, wie ihr Vater. Das Erbe, das sie erhalten hatte, machte aus ihr eine begehrte Heiratskandidatin. Kurz nach dem Tod ihres Vaters heiratete sie einen Gärtnergehilfen namens Rougon. Der ungehobelte Bauer hatte für les Fouque als Leiharbeiter gearbeitet; vom bezahlten Dienstpersonal stieg er unerwartet rasch zum begehrten Ehemann auf. Für die Öffentlichkeit war diese Heirat sehr verwunderlich, niemand konnte verstehen, warum Adélaïde diesen armen Teufel bevorzugte. Rougon hatte einen gedrungene Körper, war gewöhnlich und sprach kaum französisch.¹³⁵ Pierre Rougon starb mehr als 1 Jahr nach der Heirat an einem Sonnenstich, den er sich beim Jäten geholthatte. Kaum 12 Monate später war die junge Witwe Anlass für einen unerhörten Skandal. Die Klatschweiber waren sich sicher, dass Adélaïde einen Liebhaber hatte. Die Frau versteckte das nicht; mehrere Personen konnten bestätigen, dass sie öffentlich den Nachfolger des armen Rougon duzte. Ein solches Missachten der Konventionen erschien den Bewohnern außerhalb des gesunden Menschenverstandes.

Am Ende einer Sackgasse, in einem auffälligen Haus, wohnte ein Mann mit zweifelhaftem Ruf, den man als „Bettler Macquart“ bezeichnete. Macquart verschwand wochenlang, und tauchte eines schönen Abends wieder auf; die Hände in den Hosentaschen, ging er pfeifend spazieren. Die Wahrheit war, dass Macquart keine Renten hatte, wäh-

¹³⁴ zit. nach Zola: La Fortune des Rougon, 1960, p.39-40

¹³⁵ zit. nach Zola: La Fortune des Rougon, 1960, p.41

rend seiner kurzen Aufenthalte in der Stadt lebte er als glücklicher Nichtstuer. Er trank mit einer unbeugsamen Starrköpfigkeit an einem einsamen Tisch mitten in der Schankstube. Jeden Abend starrte er sinnentleert auf sein Glas, ohne sich jemals umzuschauen oder – zuhören. Wenn der Weinhändler seine Pforten schloss, zog sich Macquart mit entschlossenem Schritt zurück. Er trug den Kopf höher, wie wieder aufgerichtet durch die Trunkenheit. Üblicherweise, im nüchternen Zustand, ging er in leichten Schlangenlinien und vermied neugierige Blicke der Umstehenden. Die Nachbarschaft zu den Wäldern machte aus diesem faulen und einmaligen Mann einen Wilderer, gepaart mit den Eigenschaften eines Schmugglers. Groß, bärtig, mit magerem Gesicht, war Macquart der Schrecken der ehrbaren Frauen der Vorstadt; sie beschuldigten ihn, Kleinkinder roh zu verspeisen.

Obwohl man keine seiner Straftaten genau benennen konnte, gab es keinen Diebstahl oder kein Attentat im Land, ohne dass der erste Verdacht auf den Vagabunden fiel. Und es war dieses Ungeheuer, dieser Betrüger Macquart, den Adélaïde gewählt hatte. Innerhalb von 20 Monaten hatte das Paar 2 Kinder, einen Buben und ein Mädchen. Eine Heirat kam in keinem Moment in Frage. Niemals zuvor hatten die Bewohner von Plassans eine solche Waghalsigkeit gesehen. Das Erstaunen über die Idee, dass Macquart eine junge und reiche Geliebte finden konnte, erschütterte den Glauben der Klatschweiber in seinen Grundfesten. Da diese Frauen Adélaïde für verrückt hielten, waren sie fast nett zu ihr. Macquart bezichtigte man, die Willensschwäche seiner Geliebten auszunutzen, um an deren Geld zu gelangen. Der eheliche Sohn, Pierre Rougon, wuchs mit den Kindern seiner Mutter aus der aktuellen Beziehung, Antoine und Ursule, auf. Adélaïde behandelte alle Kinder gleich, als ob sie sich der tatsächlichen Situation nicht bewusst wäre. Sie nahm die sehr unterschiedliche Art nicht wahr, mit der man die beiden Buben betrachtete.¹³⁶

Fast 20 Jahre hindurch lebte jeder in dem Haus auf seine Art. In Adélaïdes Körper herrschte ein Ungleichgewicht zwischen Blut und Nerven, eine Art Aussetzen von Gehirn und Herz, deshalb lebte sie außerhalb der üblichen Normen. Die Obengenannte empfand sich als sehr natürlich und logisch. Aus der Sicht der Nachbarn sabotierte sie alles, bis es noch schlimmer wurde; die Frau folgte sehr naiv ihrem Temperament. Seit der Geburt ihres ersten Sohnes litt Adélaïde unter nervösen Attacken, diese Krisen kehrten in regelmäßigen Abständen wieder. Die Mediziner konnten nichts dagegen tun, sie meinten, im Alter würden sich die Krankheitsschübe beruhigen. Wenn Macquart unterwegs war, verbrachte seine Geliebte ihre Tage untätig, nachdenklich und spielte nur mit den Kindern. Hinter dem Hüttchen von Macquart war ein Hof, der nur durch eine

¹³⁶ zit. nach Zola: La Fortune des Rougon, 1960, p.43-44

Mauer vom Besitz der Fouque getrennt wurde. Eines Morgens war eine Tür in der Wand; innerhalb einer Stunde befand sich das ganze Städtchen an den benachbarten Fenstern. Das Liebespaar hatte die ganze Nacht gearbeitet, um die Öffnung zu schaffen und eine Tür anzubringen. Der Skandal begann von Neuem, man war weniger nachsichtig mit Adélaïde. Dieser Durchgang, das ruhige und brutale Eingeständnis des gemeinsamen Lebens, wurde ihr unerbittlicher vorgeworfen als ihre beiden unehelichen Kinder. Die Geliebte war sehr stolz auf ihr Werk; sie selbst war Macquart dabei behilflich gewesen, die Steine der Mauer zu entfernen.

Die Bewohner wussten niemals genau, wie das Leben des Liebespaares ablief, während der wenigen Tage, die Macquart in der Stadt verbrachte. Die Vorstadt hatte entschieden, dass der Betrüger Adélaïde verführt hatte, um an ihr Erbe zu gelangen. Die Unterkunft in der Sackgasse Saint-Mittre blieb hermetisch verschlossen und bewahrte ihre Geheimnisse. Man mutmaßte, dass der Mann seine Frau misshandelte, obwohl niemals eine Auseinandersetzung zu hören war. Mehrere Male erschien Adélaïde mit zerschlagenem Gesicht und ausgerissenen Haaren. Zweifellos ließ sie sich, ohne ein Wort zu sagen, benommen machen. Dieser Zustand dauerte mehr als 15 Jahre an. Wenn das Gewaltopfer zurückkehrte, war das Haus geplündert. Adélaïde regte sich darüber nicht auf, sie hatte absolut keinen Sinn für das praktische Leben. Sie ließ ihre Kinder aufwachsen wie Bäume am Straßenrand, niemals wuchsen kleine Wesen mehr nach ihren Instinkten auf. Ihre Sprösslinge bekämpften sich, stahlen Haushaltsvorräte und vernichteten die wenigen Obstbäume des Gartens. Wenn die Mutter der Schreihäse tagelang verschwand, herrschte Radau.¹³⁷ Adélaïde kümmerten diese Ausschreitungen nicht. Sobald die Mutter anwesend und der Nachwuchs weniger unausstehlich war, hielt diese ihre Sprösslinge für die Opfer. Die Kinder fehlten meistens in der Schule. Das weibliche Familienoberhaupt schlug die Nachkommen nie, noch war sie aufbrausend. Die Frau hatte sich mit dem Lärm arrangiert; sie war weich, ruhig und geistesabwesend. Auf lange Sicht wurde das Spektakel ihrer Schlingel notwendig, um die Leere in ihrem Kopf auszufüllen. Adélaïde kümmerte sich um ihren Besitz noch weniger als um ihre Kinder. Die junge Frau überließ den Gemüseanbau auf ihrem Stückchen Land einem fähigen Gärtnergehilfen. Dieser Mann teilte nicht nur die Gewinne mit ihr, sondern bestahl sie auch unverschämt; diese Tatsache nahm die Arbeitgeberin nie wahr. Pierre, das eheliche Kind, war instinktiv gewarnt, und beherrschte von klein auf seine Halbgeschwister.¹³⁸

¹³⁷ zit. nach Zola: La Fortune des Rougon, 1960, p.45-46

¹³⁸ zit. nach Zola: La Fortune des Rougon, 1960, p.47

Im Alter von 16 Jahren war Antoine ein grobschlächtiger Kerl, in dem sich die Unzulänglichkeiten von Macquart und Adélaïde vereinten. Väterlicherseits hatten die Liebe zum Vagabundentum, die Trunkenheit und die brutalen Einsprengsel durchgeschlagen, und unter dem nervösen Einfluss mütterlicherseits waren die Charaktermerkmale beim Sohn hinterhältig, scheinheilig und von Feigheit gekennzeichnet. Antoine war willenlos an seine Mutter gebunden; das ließ ihn alle infamen Unterfangen akzeptieren; vorausgesetzt, der Spross hatte von seinem Benehmen nur Vorteile.

Nur die fleischigen Lippen von Antoine glichen jenen seiner Mutter. Die restlichen Wesenszüge waren die eines Schwindlers, aber weicher, fliehend und beweglicher. Bei Ursule war die äußerliche mit der moralischen Erscheinung gleichgesetzt. Die Zweitgeborene kam zur Welt, als die Zärtlichkeit von Adélaïde die Liebe zu Macquart dominierte. Ursule hatte das Temperament ihrer Mutter. Sie war wunderlich, wild und traurig, bei manchen Gelegenheiten galt sie schier als verrückt.

Im Vergleich zu den anderen (unehelichen) Kindern erschien Pierre fremdartig. Er verfügte über Charaktereigenschaften beider Elternteile in ausgeglichener Form; dieser Sohn befand sich genau in der Mitte zwischen dem Bauern Rougon und dem nervösen Mädchen Adélaïde. Pierre war ein weniger brutaler Landwirt, intelligenter und weicher. Der Bub war schlecht erzogen, hatte aber eine überlegte Weisheit, welche ihn immer an einer größeren Dummheit hinderte. Seine Laster und die Genusssucht hatten nicht den instinktiven Elan von Antoine, Pierre verstand es, sie zu kultivieren und an Festtagen auszuleben. Pierre war von unersetzter Statur und durchschnittlich groß, das längliche, bleiche, feingeschnittene Gesicht hatte Merkmale seiner Mutter.

Beobachter konnten darin den hinterhältigen und gewieften Ehrgeiz erkennen, ein unstillbares Verlangen, das harte Herz und den hasserfüllten Neid eines Bauernsohnes. Das Glück hatte aus dieser Person einen Bürger gemacht.¹³⁹ Als Kind wurde Pierre von einem Tag auf den anderen ein ökonomisch denkender, egoistischer Bub. Das Gemüse, welches der Gärtner plünderte, und die Nahrung, die die Bastarde seiner Mutter konsumierten, gehörten eigentlich ihm. Ebenso beanspruchte Pierre das Haus und allen Reichtum. In seiner bäuerlichen Logik war er als legitimer Sohn als einziger erbberechtigt. Alle erhoben Anspruch auf das zukünftige Erbe, folglich plante er, Familie und Angestellte zu verjagen und sofort sein Erbe anzutreten.

Im grausamen Kampf wollte Pierre vor allem seine Mutter verletzen. Zuallererst entledigte sich der junge Mann seiner ungeliebten Geschwister durch Wehrpflicht und Heirat. Er wollte durch Psychoterror seine Mutter dazu bringen, das Haus freiwillig zu räumen. Adélaïde zog kurz darauf ins Haus ihres mittlerweile verstorbenen Liebhabers Macquart.

¹³⁹ zit. nach Zola: La Fortune des Rougon, 1960, p.48-49

Pierre heiratete Félicité Puech, die Tochter eines Ölhandlers. Das Ehepaar machte in 30 Jahren wenig Gewinn. Die beiden hatten 5 Kinder. Félicité schickte ihre 3 Söhne gegen den Willen ihres Mannes in die Schule: 2 davon wurden Juristen, ein Sohn Mediziner. Der gebildete Nachwuchs kehrte bald darauf bankrott in die Provinz zurück.

Mit über 50 Jahren traten Pierre und Félicité in den Ruhestand. Der Mann war dick, und er sann immer noch auf Rache. Er war ein respektierter Bürger geworden, dem nur die Rücklagen fehlten, um würdig zu erscheinen. Sein aufgedunsenes, bleiches Gesicht, die einschläfernde Ausstrahlung – all dies schien Geld zu schwitzen. Der auf diese Weise porträtierte Pierre Rougon hörte eines Tages einen Bauern, der ihn nicht kannte sagen, dass dieser Dicke ein Reicher und nicht um sein Abendessen besorgt sei. Diese Äußerung versetzte Rougon einen Stich ins Herz; er hielt es für ein sich-lustig-machen über die Tatsache, dass er ein armer Teufel geblieben war, obwohl er gleichzeitig das Körperfett und die zufriedene Schwere eines Millionärs hatte. Der ehemalige Bauernsohn war blass geworden durch die Sorgen des Handelsbetriebs, und hatte an Gewicht zugenommen vom sesshaften Leben. Es gelang Rougon, seine Rachegeleüste unter seinen einheitlichen Gesichtszügen zu verstecken; diese erweckten zugleich einen nichtigen und feierlichen Anschein. Diese Art dümmlichen Aussehens beförderte einen Mann in einen offiziellen Salon.

Die Leute in der Stadt nahmen an, dass er von seiner Frau herumkommandiert wurde, aber darin täuschten sie sich. Der Emporkömmling war von brutaler Sturheit, er benahm sich auf eine eigenartige Weise grob. Der Händler schlug Leute, und Félicité, seine Frau, war zu weich, um ihm Einhalt zu gebieten. Diese lebhafteste, kleine Frau wollte nirgends anecken. Falls sie ihren Ehemann in die von ihr gewünschte Richtung lenken wollte, stichelte sie von allen Seiten und fiel unzählige Male zur Last, bis er einwilligte, ohne dass es ihm selbst auffiel. Pierre Rougon sah seine Ehefrau darüberhinaus als intelligenter als er selbst an, und tolerierte geduldig ihre Ratschläge. Als eines von wenigen Paaren warfen sich die Eheleute ihre Misserfolge fast nie an den Kopf, nur die Frage über die Ausbildung der Kinder löste Streit im Haushalt aus.

In dieser Weise werden Leute aus dem bäuerlichen Milieu charakterisiert. Émile Zola entwirft in *La Fortune des Rougon* ein erstes Bild des Landlebens. Die Lebenswelt der Bauern und Bürger, welche skizziert wird, entspricht den gängigen Schemata. Landwirte und deren Familien werden als roh und ungehobelt beschrieben. Anhand dieser Auszüge sieht man, dass sie wie Pierre Rougon nur darauf bedacht sind, den sozialen Aufstieg zu schaffen. In den Darstellungen am Beginn des Kapitels 3 trennt die Prachtstraße die bürgerliche Schicht von den Bauern während ihres Sonntagsspaziergangs. Die Bourgeoisie wird sonst nur als bigott und als „Staffage“ der Salons beschrieben. Der Adel ist

laut Zola eine „abgestorbene Masse.“ Abgesehen davon liegt das Hauptaugenmerk dieses Abschnitts auf der Abbildung der ländlichen Bevölkerung.

In *La Terre* wird die bäuerliche Schicht schon klar erkennbar nach naturwissenschaftlichen Gesetzen charakterisiert. Sie ist das böse Element in der damaligen Sozialordnung; vor allem die weiblichen Romanfiguren werden als durchtrieben und listig dargestellt. Am Ende des Bauernromans ist Jean Macquart davon überzeugt, dass er in dieser Gesellschaftsschicht deplatziert ist. Der Naturalismus zeigt sich auch darin, dass die Menschen ausschließlich von ihren Instinkten geleitet werden. *La Terre* ist ein historischer Roman, der im modernen Bauernmilieu spielt. Die Bodenparzellierung während der französischen Kaiserzeit ist einer der bestimmenden Handlungsstränge.

Im folgenden Absatz beschreibe ich Hauptmerkmale im Romanschaffen von Émile Zola: Kein Einzelteil von Rougon-Macquart erklärt das ganze Familienepos. Das Werk ist wie ein Labyrinth gebaut. Jeder Band kann einzeln gelesen werden; dessen Bedeutung vertieft sich aber durch die Konfrontation mit den anderen Werken.

1) Der „arbre“ bei Zola ist die Matrix für das gesamte System. Jeder Zweig bildet die Charakteristiken des Baumes ab, jeder Band jene der Serie. Eine Figur genügt, um die ganze Familie zu beschreiben. Das Baummotiv erlaubt dem naturalistischen Roman, den Bibelmythos der Erbsünde und des Sündenfalls wiederzuschreiben. Durch diese Vorgehensweise wird auch eine Aufhebung der beiden Ereignisse möglich. Zola erbaut die Erzählung von Rougon-Macquart, indem er Elemente der Menschheitsgeschichte verwendet. Diese Welt ist zwar zerstört, aber es wird die Wiedergutmachung versprochen.¹⁴⁰

2) Das „désastre“ weist auf die Unordnung des Kosmos hin. Die Katastrophe ist das perfekte Symbol des Umbruchs und der Transzendenz. Den historischen Hintergrund bildet der Untergang des Kaiserreichs in Sedan. Die zerstörte Welt ist leer, ohne Anfang und Ende, wie das flache Land in *La Terre*. Der Roman im Naturalismus konfrontiert den Menschen mit seinen wirklichen Lebensbedingungen: Er ist körperlich, sterblich, einsam und ohne Gott. Diese tragische Erkenntnis ist der Preis für das Überleben der Gesellschaft.

Die „méthode de travail“ des Autors wird folgendermaßen beschrieben:

«Avant tout rédaction de roman, il confectionne méthodiquement un épais dossier préparatoire, comportant l'Ebauche (soit l'idée directrice et le personnage central), des fiches sur les personnages, des

¹⁴⁰ zit. nach Adam-Maillet: *Étude sur Zola et le roman*, 2000, p.99-101

plans détaillés des espaces romanesques, souvent repris plusieurs fois. Il comprend aussi l'enquête sur le milieu, qui peut croiser coupures de presse, notes de lecture, calepins noircis, lors des reportages menés directement par l'écrivain, croquis, plans, etc.»¹⁴¹

Diese Unterlagen wurden nach dem Tod von Zola seiner Ehefrau vermacht; die Manuskripte sind heute in der französischen Nationalbibliothek für wissenschaftliche Zwecke einsehbar.

Im Vorwort von „Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt“ fasst der Literaturwissenschaftler Henri Mitterand die Charakteristiken der Bücher des Naturalisten folgendermaßen zusammen:

«Toutes questions de technique romanesque évoquées par un professionnel du récit qui voudrait bien dissimuler sa nature et son génie propres de conteur, au profit d'une image survalorisée du savant, mais qui met en œuvre une compétence très moderne en matière d'analyse narrative, dans un instructif retour du refoulé.»¹⁴²

Der nächste Abschnitt geht näher auf die Begleitumstände der Veröffentlichung des Romans des Schriftstellers Zola ein.

Ein wichtiger Moment im Kontext von *La Terre* ist die Publikation des Pamphlets, das 5 unbekannte junge Künstler der naturalistischen Bewegung unterschrieben: J.-H. Rosny, Paul Bonnetain, Gustave Guiches, Paul Margueritte und Lucien Descaves. Im Jahr 1887 erschien das *Manifeste des Cinq* in der Zeitung „Le Figaro.“ Das Kollektiv wurde von Edmond de Goncourt und Daudet zur Ablehnung des Landwirtschaftsromans ermutigt. (Die Brüder Jules und Edmond de Goncourt waren Pioniere einer neuen Romanform. Sie sahen in Zola zu Beginn einen Schüler und Verteidiger, bevor er zu ihrem Rivalen wurde.) Die aufrührerischen Jungautoren waren der Meinung, dass der Begriff Naturalismus ihren Arbeiten nicht mehr entsprach. Sie lehnten es ab, an einem unvermeidlichen Verfall teilzunehmen. Émile Zola entschied, diesen Anschuldigungen nicht entgegenzutreten.¹⁴³

Ein Jahr nach dem Tod des Schriftstellers veröffentlicht Descaves einen Artikel, in welchem er sein früheres Verhalten bereut und die Relevanz des naturalistischen Werks hervorhebt:

¹⁴¹ Adam-Maillet: Étude sur Zola et le roman, 2000, p.112

¹⁴² Zola, Émile: Du Roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt, Bruxelles 1989, p.23

¹⁴³ zit. nach Adam-Maillet: Étude sur Zola et le roman, 2000, p.13; p.19

«Au lendemain de sa mort, en effet, on a rappelé perfidement, pour souligner des contradictions censément flagrantes, d'anciens jugements d'Anatole France sur l'écrivain naturaliste; le manifeste des Cinq, dont je fus (au temps où j'avais, moi aussi, la faiblesse d'enfermer mes admirations et mes haines dans le cercle étroit de l'Art) [...]. [...] Voilà pourquoi notre devoir, auquel nous n'avons pas manqué, était d'honorer l'homme de conviction et de labeur qui, malgré les lacunes et les variations de son génie investigateur, n'en a pas moins le relief héroïque d'un éducateur, aimant d'autant plus le peuple qu'il l'a moins flagorné.»¹⁴⁴

Die geografische Inspiration holt sich der naturalistische Autor in der Landebene von Beauce. Die Figuren der Erzählung sind im bäuerlichen Milieu zu finden; diese Aktanten sind leidenschaftlich mit ihrem Bodenbesitz verbunden.

Vererbung spielt im Roman eine dominante Rolle: Jean Macquart, einer der männlichen Handlungsträger, ist der Liebling der Mutter, aber ähnelt äußerlich seinem Vater. Die Bedeutung des Titels lässt sich aus dem Vorbereitungsdossier erschließen. Hierin beschreibt der Schriftsteller akribisch die Erde als Heldin seines Buches. Der nährende Boden spendet Leben und nimmt es auch, in einem unausweichlichen Kreislauf. Diese riesige Person ist allgegenwärtig und füllt das Buch aus.¹⁴⁵

Die Elemente der Erzählung sind unterschiedlichen Literaturgattungen entnommen. Es gibt ebenso Versatzstücke aus dem Bauernroman, wie es eine alternative Fassung der Tragödie *König Lear* in 5 Akten ist.

Geometrie spielt eine entscheidende Rolle in den Vorbereitungsdossiers von Zola. Die Beschreibung des Dorfes Rognes hängt zusammen mit der Situation des alten Fouan:

«Plus tard, dans les plans détaillés, lorsque Zola réalise la carte du village de Rognes, la géométrie apparaît pour structurer un échiquier, réalisé du point de vue du vieux Fouan, ce roi Lear paysan. Il habite successivement chez ses enfants, répartis dans les quatre directions cardinales du village, avant de finir à la rue. La géométrie fixe une structure, tandis que les ratures sur le dessin ajustent la place des lieux et la toponymie, afin de bâtir le territoire qui accueillera l'itinéraire brisé du vieillard titubant.»¹⁴⁶

Die tödliche Tragik wird in dieser Version durch soziale Bestimmung ersetzt. Die Intrige ist eng verbunden mit der Erforschung eines Milieus durch eine fremde Figur, welche abgelehnt wird mangels genauer Kenntnis der Gegend.

¹⁴⁴ Descaves, Lucien: «Emile Zola.» Almanach de la Révolution, 1903 In: Frigerio, Vittorio: Émile Zola au pays de l'anarchie, Grenoble (2006), p.118-120, hier: p.118; 120

¹⁴⁵ zit. nach Adam-Maillet: Étude sur Zola et le roman, 2000, p.81

¹⁴⁶ Lombroso, Olivier: Zola, acrobate des figures, In: Leduc-Adine, Jean-Pierre/Mitterand, Henri: Lire/dé-lire Zola, Paris (2004), p.213-227; hier: p.219-220

Die bäuerlichen Charaktere im Zolaschen Werk werden von ihren Familien verstoßen, sobald sie alt und unnötig geworden sind.

5. Die Antinomien in der Figurenzeichnung der Großgrundbesitzer und der Städter

Als Einleitung zum Thema „Balzac und die soziale Herkunft seiner Romanfiguren“ reicht es aus, die häufig wiederkehrenden literarischen Personen zu zählen: Die Großbürgerlichen (Oberschicht) verfestigen die Struktur der *Comédie humaine*. Die wiederkehrenden Figuren stammen zum größten Teil aus der mondänen Gesellschaftsschicht.¹⁴⁷

Zu Beginn von *Les Paysans* hat Blondet die Rolle des Erzählers inne. Der Romancier Balzac transformiert ihn in die literarische Figur eines „Homme de lettres“ und Journalisten. In den Romanen von 1839-1844 lieben 5 der Oberschicht angehörende Frauen einen Schriftsteller, unter ihnen befindet sich auch die Comtesse de Montcornet. Honoré de Balzac flicht darin Aspekte seines Privatlebens ein: Er ist zu diesem Zeitpunkt entschlossen, als Autor die Gräfin Eve Hanska zu heiraten.

Fünf Schriftsteller, darunter auch die Hauptfigur Blondet und der manchmal erwähnte Nathan aus *Les Paysans*, reflektieren 5 Abbilder von Balzac in verzerrten Spiegeln. Jedes der Bilder schickt Mme. Hanska eine eindeutige Botschaft: Das Genie ist einfach und vertrauenswürdig; Balzac könnte verzweifeln, falls man ihn verliese; eine liebende Frau ist gezwungen, das immense Arbeitspensum eines Autors zu verstehen; eine mondäne Frau kann ihr Glück unbesorgt einem „Homme de lettres“ anvertrauen.¹⁴⁸

Blondet ist verliebt in die Frau des Grafen, Mme. Montcornet. Als Pariser Journalist brilliert er vor allem durch seine Faulheit. Nathan, der Adressat, erfährt in dem Brief zuallererst, dass, dieser nur so ausführlich ist, weil der Verfasser Blondet pro Zeile bezahlt wird. Der Erzähler weist Blondet ein bestimmtes Maß an Langeweile im Paradies zu.

Die Romanfigur des Émile Blondet ist zweifellos ein Stern, welcher sich am Himmel der *Comédie humaine* erhebt. Im Jahr 1839 ist Blondet noch ein Schriftsteller, der das Präfekten-Amt anstrebt. Am Ende von *Les Paysans* wird er Präfekt. Im *Cabinet des Antiques*, *Une Fille d'Ève* und *Les Secrets de la de Cadignan* wird er offiziell zum Liebhaber der Mme de Montcornet (geborene Castéran). Es handelt sich um eine beständige Liebe, die bis in deren gemeinsame Jugend in der Normandie zurückreicht. Die Gräfin be-

¹⁴⁷ zit. nach Fortassier: *Mondains*, 1974, p.148

¹⁴⁸ zit. nach Fortassier: *Mondains*, 1974, p.145

kommt in der Nähe des Schriftstellers Blondet die Rolle des Schutzengels zugeteilt.¹⁴⁹ Im Roman *Les Paysans* stirbt der Graf gegen Ende der Erzählung; die Gräfin kann folglich den Autor heiraten.

In Bezug auf die geografische Herkunft der literarischen Personen ist festzuhalten, dass die Emigration nach Frankreich gemischte Heiraten begünstigte. Eine zum Figureninventar der *Comédie humaine* gehörende Halbrussin ist aus dieser Perspektive nicht weiter erstaunlich. Mme de Montcornet, deren Mutter eine geborene Sherbelloff ist, begegnet Rigou mit dem Standesdünkel einer reichen, russischen Prinzessin gegenüber den Muschiken (den historischen russischen Bauern).

Die Romane aus dem Jahre 1839 künden das Ende der prächtigen Wohnsitze, der mondänen Empfänge und des ausschweifenden Lebens an. Die Schlösser mit Gipsarbeiten und Verzierungen aus Papierstück werden ersetzt. Diese Epoche verfügt über keine nennenswerte Architektur, da der Adel nicht mehr federführend ist. Verwalter, die es ihren Frauen erlaubten, deren ganze Zeit karitativen Zwecken zu widmen, sind verschwunden. Eine reiche, adelige Frau muss zu dieser Zeit die Ausgaben ihres Hauses selbst überwachen, ebenso wie eine Bürgerliche.¹⁵⁰

Blondet hat sich als Schriftsteller eine opportunistische Einstellung zu Eigen gemacht. Höchstwahrscheinlich bewegt er sich weiterhin in der illustren Welt der Journalisten und Lebemänner. Die Liebe einer Gräfin verschafft ihm Zugang zu diesen Kreisen. Die persönliche Perspektive des Romanautors durchwirkt dessen Darstellungen der großen Welt: Ein Großteil seiner eigenen Interessen wird von den literarischen Figuren ausgelebt. Balzac erreicht sein 40. Lebensjahr, das korrespondiert mit dem 30. Geburtstag seiner männlichen Figuren. Die Romanheldinnen sind davon getrieben, so schnell als möglich Reichtümer zu besitzen, und einen „Mann von Weltrang“ zu heiraten; dies wiederum sind die 2 sehnlichsten Wünsche des 20-jährigen Schriftstellers Balzac. Alle mondänen Szenen spiegeln dieses Verlangen wieder, besonders ab dem Jahresanfang 1842, wo der Tod von M. Hanski die Umsetzung der Balzacschen Ziele erlaubt.¹⁵¹

Im ökonomisch organisierten Werk Balzacs wird der wohlhabenden Schicht nicht erlaubt, die Verstandesschärfe zu verlieren, obwohl das Dahinplätschern des Landlebens den Geist ermüdet. Den Autor interessierte bis zuletzt die Funktionsweise der Welt, er wollte

¹⁴⁹ zit. nach Fortassier: *Mondains*, 1974, p.145

¹⁵⁰ zit. nach Fortassier: *Mondains*, 1974, p. 138

¹⁵¹ zit. nach Fortassier: *Mondains*, 1974, p.144-145

deren versteckte Mechanismen ans Tageslicht bringen und verlangte eine Darstellungsweise, die dem Wichtigsten Platz gibt und das Accessoire in den Hintergrund stellt.¹⁵²

Fast alle städtischen Figuren in den *Paysans* sind skrupellose Arrivisten. Notare, Mediziner, Beamte können niemals Personen ersten Ranges sein, sondern eher ein Teil des Dekors (gemäß dem historischen Materialismus).¹⁵³

Die bedeutungstragenden, ländlichen Figuren der *Comédie humaine* sind weiblich: Mme. de Montcornet, die Frauen der Familie Tonsard,...

In einem Zeitabschnitt, in dem es so viele Hochstapler und Emporkömmlinge gab, versteht es sich von selbst, dass die hochwohlgeborene Oberschicht („les mondains bien nés“) versuchte, Merkmale ihrer Authentizität zu erschaffen. Der Adel gehörte zu den ersten Verfechtern der wissenschaftlichen Morphologie und den Schülern („les disciples nés“) von Gall und Lavater.¹⁵⁴ Die Aristokratie bestand immer mehr auf den morphologischen Merkmalen, welche den Adel von Bürgern und Volk unterschieden. Für die Aristokraten ist in dieser Vorstellung Schönheit ein natürliches Zeichen der blaublütigen Abstammung und der essentielle Faktor für ein erfolgreiches Leben in der Oberschicht.

Balzac besitzt Weitblick: Die Ausdauer und Kälte, die sich im Allgemeinen hinter einem liebenswürdigen Äußeren verstecken, sind notwendig in der Welt. Der Schriftsteller errät diese Charaktereigenschaften in einem knöchernen Aussehen. Die hartherzigen mondänen Figuren verschleiern besser ihre knöchernen Verbindungen und ihre Grausamkeit. Eine Erziehung im Sinne der Oberschicht besteht darin, zu wissen, wie man seine Kleidung richtig auswählt. Diese Art von Wissen erwirbt man nur, indem man sich über alle Maßen verschuldet und ungeschickte Fehler begeht. Keine der männlichen Balzac-Heldenfiguren entflieht diesem schmerzhaften Stadium („la seconde éducation“).¹⁵⁵

Der Schriftsteller Honoré de Balzac knüpft die Verbindungen seiner hohen Gesellschaft immer enger. Verstärkt widmet er sich der normannischen Unterstützung des Provinzadels. In der Folge wird die Adelpolitik, die wiederum die hauptstädtische (Pariser) Aristokratie als Vorbild hat, gefördert. In diesem Sinne helfen „les Troisville“ einem ihrer Verwandten, Général de Montcornet.

Der Brief Blondets an seinen Freund Nathan ist folglich eine ausgefeilte Parodie, die den modernen Stil der Pariser Journalisten attackiert. Der Schriftsteller Balzac bedient sich

¹⁵² zit. nach Fortassier: *Mondains*, 1974, p. 179

¹⁵³ zit. nach Mozet: *La ville de province*, 1982, p.117

¹⁵⁴ zit. nach Fortassier: *Mondains*, 1974, p.193

¹⁵⁵ zit. nach Fortassier: *Mondains*, 1974, p.223

dieses Stils oft selbst; dieser Abschnitt kann als Selbstironie klassifiziert werden.¹⁵⁶

Mlle. Laguerre spielt eine passive Rolle in der Geschichte, ist aber dennoch omnipräsent. Ihre Biographie wird in der Reihenfolge Tod 1815-der Erwerb des Schlosses 1790-Geburt 1740 und ihrer beruflichen Glanzzeit 1760 im Roman aufgefächert. Anhand dieses Beispiels lässt sich das klassische chronologische Zickzack-Muster einer Balzac-Figur belegen. Darüber hinaus gilt sie als Sinnbild für Großzügigkeit und den „Laissez-faire Stil“, die dem neuen Besitzer des Schlosses, Général Montcornet, fehlen. Graf de Montcornet entstammt kaiserlichem Adel und wird dem Comte de Soulanges entgegengesetzt. Letztgenannter stammt aus alteingesessenem Adel der Gegend. Der Graf von Soulanges lebt nach der Devise „Je soule agir“ („J’ai l’habitude d’agir“: übersetzt von Thierry Bodin).¹⁵⁷ Die alte freidenkerische Idee des Kriegers/Soldaten, der im Grunde genommen ein Held ist, wird verkörpert von Général de Montcornet. Mut hat in diesem Kontext etwas Schönes, und ist das Gegenteil der bürgerlichen Vorsicht. Balzac erschuf in der *Comédie humaine* eine sehr komplexe Welt. In diesem literarischen Raum ist es sehr schwierig, Grenzen zu ziehen. Der Schriftsteller hatte den Ehrgeiz, eine wissenschaftliche Studie zu verfassen. Das komplizierte Geflecht in seinen Werken ist sowohl auf psychologische und historische Gründe als auch auf vielfältige Beziehungen zurückzuführen, welche die Mondänen mit der Aristokratie, den Bürgern und dem Volk verbinden.¹⁵⁸

Der Romanautor Honoré de Balzac lehnt das Malerische der Chronik und seine flüchtigen Aspekte ab. Die Originale seiner Fiktion entstammen dem ländlichen Raum oder befinden sich zumindest außerhalb des Pariser Großbürgertums. Das Schlossleben macht in der Wirklichkeit, ebenso wie in den mondänen Romanen, einen beträchtlichen Teil des Gesellschaftslebens („haute vie“) aus. Im Gegensatz dazu beansprucht es wenig Platz in der *Comédie humaine*. Das herrschaftliche Gebäude erscheint dort entweder als Zuflucht der verwundeten Herzen („cœurs meurtris“) oder als Rückzugsort der verheirateten Liebenden („epoux-amants“). Das Schloss dient auch als Festung („place-forte assiégée“) eines Großgrundbesitzers, in diesem Fall Général de Montcornet aus den *Paysans*. Weiters ist es die Dekoration eines glänzenden Festes. Während der Feierlichkeiten hat die Pariser Oberschicht weder Zeit noch Gelegenheit, ihre Nerven zu beruhigen und die Seele baumeln zu lassen. Nur die Figur des Journalisten Blondet öffnet sei-

¹⁵⁶ zit. nach Swahn: *Le Pourquoi du récit*, 1999, p.39

¹⁵⁷ zit. nach Swahn: *Le Pourquoi du récit*, 1999, p.41

¹⁵⁸ zit. nach Fortassier: *Mondains*, 1974, p. 167

ne Seele der Natur, und fühlt die Landschaft auf sich einwirken. In der Grundherrschaft Aigues wirkt das Grüne wie eine Art Wahrheitsserum auf den Großstädter.¹⁵⁹

In der «Postlude en trois chapitres: originalité, profondeur et retentissement des idées de Balzac sur le monde»¹⁶⁰, einem Zwischenteil, fasst Rose Fortassier die bisherigen Forschungsergebnisse zusammen: Nun ist feststellbar, was Balzacs Werke besonders reich und fruchtbar macht (von den positiven Aspekten im künstlerischen Bereich abgesehen.). Die Vorstellung des Autors von der gesellschaftlichen Oberschicht ist einzigartig zum Zeitpunkt des Entstehens des Romanzyklus. Herausragend daran ist die Originalität der Visionen des Schriftstellers. Honoré de Balzac ist einer der Wenigen, der trotz allem die gute Seite der Welt anerkennt. Der Romancier versucht, aus einer objektiven Perspektive zu erzählen; er ist immer darum bemüht, die Realität in ihrer Gesamtheit wahrzunehmen. Aus der Position des Beobachters neigen Personen dazu, die Korruptierbarkeit des Menschen durch die Welt zu bedauern, und ebendiese Korruption als irreversibel anzusehen.

«Balzac nous apprend que l'on peut aussi remonter du plomb vil à l'or pur. Refusant de s'en tenir à l'habituel anathème, il fonde donc aussi le monde en valeur. Mais l'originalité ne serait rien sans la profondeur. À suivre Balzac, on dépasse décidément les oppositions les plus incontestables en apparence, pour pénétrer au coeur du réel. Le regard balzacien saisit le rapport entre Nature et Société, fondant aussi le monde non plus seulement en valeur, mais en nature.»¹⁶¹

Die nächste Feststellung macht die Relevanz des Romanschriftstellers Balzac für die folgenden Generationen deutlich:

«On s'explique le retentissement de positions aussi hardies et révélatrices. Désormais, tous ceux qui chercheront à comprendre le grand monde tiendront compte de ce qu'en dit Balzac. Et même ceux qui voudront contester ses idées se placeront dans son sillage.»¹⁶²

Die urbanen, bürgerlichen Figuren sind bei Zola ebenso maskenhaft ausgeformt wie die Bauern. Ein Beispiel dafür ist M. Badeuil:

¹⁵⁹ zit. nach Fortassier: Mondains, 1974, p.178-179

¹⁶⁰ zit. nach Fortassier: Mondains, 1974, p. 475 (Anm. der Verf. : Der Zwischenteil ist nicht nummeriert ; die Seitenangaben sind fortlaufend aufzufassen.)

¹⁶¹ Fortassier: Mondains, 1974, p. 475

¹⁶²Fortassier: Mondains, 1974, p. 475

«C'était un bel homme de soixante-cinq ans, rasé, aux lourdes paupières sur des yeux éteints, à la face digne et jaune de magistrat retiré. Vêtu de molleton gros bleu, il avait des chaussons fourrés et une calotte ecclésiastique, qu'il portait dignement, en gaillard dont la vie s'était passée dans des fonctions délicates, remplies avec autorité.»¹⁶³

Der letzte angegebene Satz steht im Widerspruch zu seinem würdigen Erscheinungsbild; auch sein Äußeres ist gelblich wie jenes der ländlichen Bevölkerung.

Beim Doppelporträt seiner Frau Laure und der Enkeltochter Élodie 3 Seiten später wird das Wort „masque“ explizit zur Definition des Gesichts genutzt:

«[...]Mme. Charles parut, une dame de soixante-deux ans, à l'air respectable, aux bandeaux d'un blanc de neige, qui avait le masque épais et à gros nez des Fouan, mais d'une pâleur rosée, d'une paix et d'une douceur de cloître, une chair de vieille religieuse ayant vécu à l'ombre. Et, se serrant contre elle, sa petite fille Élodie, [...], la suivait, dans son effarement de timidité gauche. Mangée de chlorose, trop grande pour ses douze ans, elle avait la laideur molle et bouffie, les cheveux rares et décolorés de son sang pauvre, si comprimée, d'ailleurs, par son éducation de vierge innocente, qu'elle en était imbécile.»¹⁶⁴

Die Großmutter ist eine geborene Fouan, und hat deren dicke Nase; hier kommt die Genetik von Zola wieder zum Tragen. Das Aussehen des 12-jährigen Mädchens deutet auf eine Erkrankung hin: Es ist hässlich, mit wenigen Haaren, die Haut ist chlorbleich.

An dieser äußeren Erscheinung lässt sich ein Konzept festmachen:

«Ce n'est pas un hasard si dans *Germinal*, *La Terre* ou *L'Assommoir* – les grands romans du travail physique – Zola insiste sur les caractéristiques de la facialité et qu'il excelle dans la peinture des portraits. On en compte des dizaines dans ces romans et, [...], leur qualité descriptive, leur valeur symbolique, ainsi que leur fonctionnement dans l'ensemble du récit sont essentiellement différents. Car les masques des personnages de *Germinal* et de *La Terre* s'imposent *au regard* du lecteur à travers une récurrence difficile à ignorer. Semblable en quelque sorte à une métaphore filée, cette récurrence rappelle en fait les caractéristiques purement théâtrales du masque, à savoir, une intériorité mystérieuse qu'ils dissimulent ou une apparence non moins inquiétante qu'ils exhibent.»¹⁶⁵

Der finanzielle Erfolg des Ehepaars Badeuil stellte sich erst durch den Unternehmergeist von M. Charles ein:

¹⁶³ Zola: *La Terre*, 1889, p.36

¹⁶⁴ Zola: *La Terre*, 1889, p.39

¹⁶⁵ Marin: *Le livre enterré*, 2007, p.29

«D'un coup d'œil, il avait jugé la situation, les besoins de Chartres, la lacune à combler dans un chef-lieu qui manquait d'un établissement honorable, où la sécurité et le confort fussent à la hauteur du progrès moderne. Dès la seconde année, en effet, le 19, réstauré, orné de rideau et de glaces, pourvu d'un personnel choisi avec goût, se fit si avantageusement connaître, qu'il fallut porter à six le nombre des femmes. Messieurs les officiers, messieurs les fonctionnaires, enfin toute la société n'alla plus autre part. Et ce succès se maintint, grâce au bras d'acier de M. Charles, à son administration paternelle et forte; tandis que Mme. Charles se montrait d'une activité extraordinaire, l'œil ouvert partout, ne laissant rien se perdre, tout en sachant tolérer, quand il le fallait, les petits vols des clients riches.»¹⁶⁶

In dieser Textstelle wird ein Bild entworfen, welches das soziale Verhalten der wohlhabenden Bürger einer Provinzstadt spiegelt. Die höflich-distanzierte Anrede als „M. und Mme. Charles“ im Gegensatz zu jener der bäuerlichen Bevölkerung und eine ausgefeilte Form von Korruption belegen die hierarchischen Strukturen. Die ablehnende, geringschätzige Haltung der gebildeten Schicht gegenüber den Bauern kommt im Roman klar zum Ausdruck. Dahingehend sind die Reaktionen der „unmaskierten Figuren“ erhellend. Der Lehrer Lequeu kann seine Schüler nicht leiden und quält sie:

«C'était le maître d'école, un fils de paysan, qui avait sucé la haine de sa classe avec l'instruction. Ils violentait ses élèves, les traitait de brutes et cachait des idées avancées, sous sa raideur correcte à l'égard du curé et du maire. Il chantait bien au lutrin, il prenait même soin des livres sacrés; mais il avait formellement refusé de sonner la cloche, malgré l'usage, une telle besogne étant indigne d'un homme libre.»¹⁶⁷

Diese bigotte Einstellung – der Pädagoge ist selbst ein Bauernsohn - hebt den städtischen Blick hervor, welcher in dieser Epoche weitverbreitet war. Lequeu zählt zum freiberuflichen Sektor und weigert sich infolgedessen, als Messdiener die Glocke zu läuten.

In der erschreckenden Welt des Romans existieren Werte wie familiäre Solidarität nicht. Die unerbittliche La Grande misshandelt ihre Enkelkinder und verstößt den eigenen Bruder.

«Sur cette terre où la capacité d'empathie naturelle est exclue, où les êtres ne sont nullement des miroirs les uns pour les autres, domine une pure extériorité, faisant de *La Terre* un monde sans autrui, sans conscience ni intersubjectivité possibles (cette intersubjectivité étant seulement représentée par

¹⁶⁶ Zola: *La Terre*, 1889, p.37

¹⁶⁷ Zola: *La Terre*, 1889, p.45

le curé du village et Jean Macquart, personnages qui, venus d'ailleurs, ne survivent pas dans cette contrée désaffectée).»¹⁶⁸

Nur Außenstehende können die Vorgänge objektiv betrachten. Émile Zola stellt eine emotionslose Welt dar:

«En cela Zola est effectivement un auteur terrifiant, parce qu'il a été capable de figurer dans ses fictions et ses personnages les plus délirants (la Grande mais pensons aussi à Nana, incapable, par exemple de comprendre la détresse de Philippe Hugon) un monde déserté par l'empathie, où les émotions ne circulent plus, comme le disent tant de ces froides et impénétrables figures de Sphinx, qui reviennent sans cesse dans son œuvre et sur lesquelles butent le lecteur et les personnages.»¹⁶⁹

Die prinzipiellen Merkmale der Figurendarstellung beim naturalistischen Autor Zola werden in diesem Zitat zusammengefasst.

6. Die Intrige als ästhetisches Stilmittel in der Literatur

Als Einstieg in das Kapitel gebe ich einen treffenden Textabschnitt von Peter von Matt wieder:

«Die Schöpfung lügt. Der Kosmos des Lebendigen, an dem wir uns freuen, weil er alles enthält, was schön ist, und weil er uns alle am Leben erhält, ist ein unabsehbarer Zusammenhang von Lüge, Täuschung und todbringender Hinterlist. Jahrmillionen vor dem ersten Menschen gab es auf dem blauen Planeten schon die praktizierte Falschheit in allen denkbaren Variationen. Die Geschöpfe brauchen sie, um sich von anderen Geschöpfen zu ernähren und um sich fortzupflanzen. Was lebt, muss Leben töten.

Daher ist, was lebt, selbst immer in Gefahr, getötet zu werden, und sucht sich zu schützen. Das Töten wird dadurch schwieriger. Also muß, was lebt, Wege finden, das lebenserhaltende Töten einfacher zu machen. [...] Der (Anm. der Verf.: Go-between) macht das nicht freiwillig; denn nichts, was lebt, ist von Natur aus hilfreich. Kuppeldienste werden nur geleistet im Gefolge einer Verlockung, einer Bestechung, einer Falle, einer List. [...] Wie bei den Menschen erscheinen Lüge, List und Täuschung in der Natur auf zweifache Weise, bald als Simulation, bald als Dissimulation. Die Simulation spiegelt etwas vor, was nicht der Fall ist. [...] Die Dissimulation wiederum spielt nichts vor, sondern verbirgt und verheimlicht die wahre Beschaffenheit. Sie entzieht so das mögliche Opfer den gierigen Blicken. [...] So simuliert in der Menschenwelt der Hochstapler den reichen Mann, mit allen Zeichen der Vornehmheit

¹⁶⁸ PIERRE, Chantal: Zola, auteur empathique? In: Barjonet, Aurélie/Macke, Jean-Sébastien: Lire Zola au XXI^e siècle, Paris (2018), p.433-447 hier: p. 441

¹⁶⁹ PIERRE: Zola, auteur empathique? In: Barjonet, Aurélie/Macke, Jean-Sébastien: Lire Zola au XXI^e siècle, Paris (2018), p.433-447, hier: p.442-443

und der begüterten Lebensführung. So dissimuliert der Spion oder der 'schlafende' Terrorist seine wahre Beschaffenheit, indem er unauffällig und freundlich unter freundlichen Nachbarn lebt, bis seine Stunde kommt.»¹⁷⁰

Der Schweizer Literaturwissenschaftler beschreibt die Funktion von spannenden Elementen in Erzählungen wie folgt:

„Spannung kann es nur geben in Hinsicht auf ein Kommendes, von dem man weiß, daß es kommt, nicht aber wie es kommt, Rein dramatechnisch betrachtet, offeriert die Intrige die reichsten und effektivsten Möglichkeiten solcher Spannungsbildung. Sobald in der Handlung eine Maske da ist, eine zielgerichtete Verstellung betrieben wird, wissen wir, daß es vor dem Fallen des Vorhangs zum Fallen der Maske kommen wird. Wir hoffen, wir fürchten, wir warten auf das Ende, warten darauf, daß die Wahrheit eintritt und die Welt verändert, auf immer.“¹⁷¹

Das Mechanema (die List oder Intrige¹⁷²) besteht aus eng verflochtenen, vielschichtigen Vorgängen. Dieses Intrigenmodell von Peter von Matt erklärt wesentlich mehr als die hinterlistigen Handlungen selbst: nämlich den Menschen in der Realität und in der Romanwelt. Der Literaturwissenschaftler und Leser von Matt untersucht in seinem Buch diese menschliche Ur-Erscheinung.¹⁷³ Man erfährt etwas über Verkleidung und Verstellung, von der Geld- und Machtgier der Frauen, und der sexuellen Leidenschaft der Männer, vom Sich-Verlieben und vom Zusammenbruch der Vernunft. Durch das Beobachten der Aktionen, der Täterinnen und Täter, der Helfer und Opfer, ihrer Siege und ihrem Scheitern, ihrem skrupellosen Handeln und dem schlechten Gewissen nähert sich der Autor dem Kern der Intrige. In diesem Prozess werden verschiedene Szenarien entwickelt: Von der Notsituation ausgehend über die Zielvorstellung und die Planszene bis zum Zeitpunkt der Aufdeckung (Anagnorisis). Die feudale Größe betreffend hat das bürgerliche Denken nur 2 Möglichkeiten: Entweder es spricht sie allen, auch den Monarchen, ab, oder es gesteht sie allen, auch den Bürgern, zu. Die zweitgenannte Variante verwirklicht am Besten Balzac. Bei ihm hat die Figur des Händlers die Statur eines Königs, und sofort tauchen auch Laster und Verbrechen im großen Stil wieder auf.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Matt, Peter von: Ästhetik der Hinterlist. Zu Theorie und Praxis der Intrige in der Literatur, München 2002, p. 7-9

¹⁷¹ Matt: Ästhetik der Hinterlist, 2002, p.15

¹⁷² zit. nach Matt, Peter von: Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist, München 2006

¹⁷³ zit. nach Matt: Die Intrige, 2006

¹⁷⁴ zit. nach Matt: Die Intrige, 2006, p.377

Im Folgenden gehe ich näher auf die Planszene eines Attentats ein. In der Planung liegt der erste Unterschied zur Verstellung in der Natur. Zu diesem Zeitpunkt gibt es erste Hinweise auf eine Geschlechterdifferenz: Frauen sind listiger. Literarisch gesehen ist diese Phase nur ein Teilchen von vielen. Die zielgerichtete Verstellung ist der kategoriale Unterschied zwischen Täuschungen der Menschen und der Natur. Für alle Vorgänge, die künftig als Intrige bezeichnet werden, ist die Planszene das dramaturgische Schlüsselereignis. Die Planung kann entfaltet sein, wie in der Zusammenkunft der an der Verschwörung teilnehmenden Personen. Weiters kann sie kammerenspielartig leise stattfinden, wie im Gespräch zwischen Anstiftern und Helfern. Die letzte Möglichkeit geht bis zur Lautlosigkeit: Sie ist der Monolog und das entwerfende Denken von Einzeltätern. Dieses erste Element in der Struktur der Intrige ist anthropologisch und moralisch bedeutsam. Der Mensch kann – im Gegensatz zur Natur- die Tat raffiniert, auf diese oder jene Weise durchführen. Er kalkuliert zB die Abwehr des Gegners mit ein, und kann sie in sein Vorhaben integrieren. Peter von Matt äußert sich zu den Bedingungen des Komplots folgendermaßen:

„In der Intrige als einem elementaren literarischen Geschehen ist die Planszene der Moment, wo die intellektuelle Kapazität des Intriganten zugleich mit seinem sittlichen Profil zum ersten Mal in Erscheinung tritt. Dahinter zeigt sich stets auch das sittliche Profil des Autors. Den dieser qualifiziert ja das von ihm erzählte Geschehen direkt oder indirekt. Er stützt den Intriganten moralisch, oder er verwirft ihn. Er zeigt ihn als Helden oder Schurken. Und falls er sich neutral verhält, was ebenfalls möglich ist, stellt dies für die Untersuchung eine nicht minder wichtige Tatsache dar. Auf welche Art das moralische Urteil des Autors den Lesern übermittelt wird, welche Kanäle es für solche Botschaften überhaupt gibt, das ist hier noch nicht zu fragen.“¹⁷⁵

Die Intrigen-Phasen sind Teil eines abstrakten Schemas: die Erfahrung eines Mangels geht der Planszene voraus. Das erreichte Ziel rettet aus der Notsituation. Die Abschnitte der Planung sind moralisch und anthropologisch aufschlussreich, sie bringen auch das Überdenken der Geschlechterverhältnisse und ein geschlechtsspezifisches Verhalten bei der Durchführung mit sich. Jede Gesellschaft und Epoche hat ihre ethischen Spielregeln und Theorien über die Eigenschaften von Frauen und Männern. Diese Annahmen sind meist eng verbunden mit den moralischen Normen. In den Geschichten Balzacs nehmen Romanfiguren in einzelnen Fällen mit Hilfe von chemischen Mitteln die Identität Verstorbener an, um ihre Ziele zu erreichen. Die Darstellung dieser Vorgänge ist naturwissenschaftlich sicher noch nicht so genau, dass sie auch bis ins letzte Detail überzeugen würde. Balzac verfügt nicht über die Präzision von Zola. Balzacs Romanfigur Vautrin

¹⁷⁵ Matt: Die Intrige, 2006, p.34

ist der geheime Chef der Pariser Verbrecherwelt und leitet ein Netz von Helfern und Handlangern. Dieser Kriminelle beherrscht alle Techniken der Verschwörung und Täuschung. Von Vautrin stammt die Aussage, dass Verkleidung und Verstellung eine Wissenschaft an sich sind („la science profonde du déguisement“). Der Literaturwissenschaftler Matt fasst die Merkmale von intrigierenden Romanfiguren wie folgt zusammen:

„Das Fürchterliche dieses Stolzes deutet nicht nur auf den Genuss der Macht hin, der zum Selbstbewusstsein des Intriganten gehört, es steckt auch noch ein Reflex des alten luziferischen Aufstandes darin, der ersten Apostasie (Abfall eines Christen vom Glauben).“¹⁷⁶

Die Bezeichnung des Intriganten als Teufel ist in vielen Anagnorisis-Szenen (das Wiedererkennen als dramatisches Element in der antiken Tragödie) zu einem rhetorischen Stereotyp geworden, aber selbst dieses Vorurteil bewahrt noch eine zivilisationsgeschichtliche Verwandtschaft des Verschwörers mit dem abtrünnigen Satan.

Die Täterfiguren sind nicht immer die Intriganten, ein Intrigant ist aber auch immer Täter. Wenn literarische Figuren einander täuschen, betrügen, verraten, zerstören ist ihr Handeln zugleich symbolisch. Dieses Zeichen ist ein Charakteristikum des Denkens, Fühlens und Urteilens eines Zeitabschnitts. Balzac schreibt einer Romanfigur die Kraft einer unbezwingbaren Passion zu. Das ist ein Hinweis darauf, dass in seinen Romanen die feudalen Leidenschaften zu den Beweggründen bürgerlicher Aktionen wurden und auch den bürgerlichen Machtgewinn und das Scheitern abbildeten. Damit in Zusammenhang steht das Konzept des autonomen Subjekts, welches noch während des Untergangs weiß und will, was es tut.¹⁷⁷

Der folgende Abschnitt setzt sich mit den erzählerischen Formen und der Bedeutung der Gabe auseinander. In der fiktionalen Literatur kommen oft unvollständige, listige, demütigende, zerstörerische oder berechnende Gaben vor. Gute Gaben können sich schnell in schlechte verwandeln – sie sind fast immer zweideutig. Das „Gift“ in der Gabe ist alles, was einer selbstlosen Gabe zuwiderläuft, die dankbar angenommen und mit einer Gegengabe belohnt wird. Diese berechnende Art der Weitergabe schafft Asymmetrien, Abhängigkeiten und Konkurrenz; die negative Konnotation liefert den Stoff für Erzählungen. Ein extremes Beispiel dafür ist der halbe Mantel, den der Heilige Martin dem Bettler überlässt. Das Kleidungsstück ist zwar paradigmatisch uneigennützig, der Zweck wird

¹⁷⁶ Matt: Die Intrige, 2006, p. 210

¹⁷⁷ zit. nach Matt: Die Intrige, 2006, p.436

aber gestört, wenn Marie von Ebner-Eschenbach und Ilse Aichinger fragen, weshalb der Samariter nur die halbe Oberbekleidung verschenkte.¹⁷⁸

Nach Marcel Mauss ist das Geben von 3 prinzipiellen Aktionen geprägt: 1) Das mit Pflichten verbundene Geben, Empfangen und Wiedergeben. 2) Man benötigt mindestens 2 Personen, deren Absichten und Charakter wichtig sind. Durch die Gaben werden große Gefühle ausgedrückt: Großzügigkeit, Selbstlosigkeit, Dankbarkeit oder Berechnung, Undank und Täuschung. 3) Durch die Zeit, einem Aufschub zwischen Geben und Erwidern, tritt durch Unsicherheit und Offenheit der Situation Spannung ein. Der erzählerische Gewinn entsteht durch die Figurengestaltung im Wechselspiel mit den Leserwartungen. Die verschiedenen Lösungen für Fragen nach Moral und Sinn in der Gesellschaft lassen Platz für Unerwartetes oder enthüllen verborgene wirtschaftliche und persönliche Interessen. In diesem Zusammenhang ist auch die ethische Wertung der Rezipienten ausschlaggebend.

Hier folgt ein kurzer etymologischer Einschub. Das Wortspiel von „Gift“ und „Gabe“ funktioniert in 2 Sprachen. Es bindet das englische „gift/Gabe, Geschenk“ an das deutsche „Gift/poison.“ Die ursprüngliche Doppelbedeutung drückt gleichzeitig einen Zweifel aus: Sind Geschenke gut oder böse?¹⁷⁹ Alle Gabenaspekte sind uneigennützig und fordernd. Es existieren mit Pflichten verbundene Gaben und Gaben als Belohnung, vom Gastgeber an die Gäste überreichte Gaben und schließlich die medizinische Gabe (auch im Sinn von Gift). In den Gesellschaftsromanen des 19. Jahrhunderts maskieren sich viele Taten als Gabe und Gegengabe. Im Vorwort zur *Comédie humaine* weist Balzac explizit darauf hin, dass er das System der Moral seiner Zeit und deren Sinn in seinem Werk festhalten will. In Bezug auf Geschenke oder Gaben gibt es 3 große Zweideutigkeiten: 1) Die Freiheit der Gabe und der Bindung 2) lustvolle Generativität oder unproduktive Verausgabung und 3) den Widerspruch zwischen Darstellbarkeit und Unrepräsentierbarkeit der Gabe. Die Ambivalenz kann in der Unentschiedenheit liegen oder daran, dass die Gabe mehrere Ziele gleichzeitig verfolgt, beziehungsweise ihre Auswirkungen nicht genau einzuschätzen sind.

Asymmetrische Gaben dienen von vornherein dem Ansehens- und Machtgewinn, denn sie verpflichten und unterwerfen. „Böse“ Gaben leben von ihrer Zweideutigkeit: dem vorsätzlichen Betrug, dem Unterschied zwischen gewolltem und erzieltm Effekt, dem Um-

¹⁷⁸ zit. nach Ecker, Gisela: „Giftige“ Gaben. Über Tauschprozesse in der Literatur, München 2008, p.9 (Anm. der Verf.: Meiner Meinung nach gibt es einen praktischen Grund dafür, dass der Heilige dem Bettler nur die Hälfte seiner Bekleidung überlässt. Bei dieser Witterung (die Handlung spielt im Winter) wollte der Samariter selbst nicht erfrieren. Alles andere sind für mich zu stark literaturtheoretische Ansätze.)

¹⁷⁹ zit. nach Ecker: „Giftige“ Gaben, 2008, p.12

schlagen der Bedeutung durch das Überschreiten einer Grenze. Eine eindeutige Zuordnung der jeweiligen Transaktion als Geschenk, Gabe im Sinn von reziprokem Tausch oder als Warenhandel ist unmöglich. Jede Sache verkörpert fast jeden der Aspekte in einem unterschiedlichen Maße.

In Kapitel 6 von *La Terre* des Autors Zola findet sich ein Beleg für diese Mehrdeutigkeit. La Grande stiftet genüsslich Unfrieden unter den Nachkommen durch besondere Klauseln in ihrem Testament:

«Agée de quatre-vingt-huit ans, elle ne se préoccupait de sa mort que pour laisser à ses héritiers, avec sa fortune, le tracas de procès sans fin: une complication de testament extraordinaire, embrouillée par plaisir, où sous le prétexte de ne faire du tort à personne, elle les forçait de se dévorer tous; une idée à elle, puisqu'elle ne pouvait emporter ses biens, de s'en aller au moins avec la consolation qu'ils empoisonneraient les autres.»¹⁸⁰

Die erzählerische Gestaltung von Verhaltensformen beim Schriftsteller Balzac wird im Folgenden erläutert. Die Figur des Geizigen ist im anthropologischen Geflecht der Typen und Leidenschaften diejenige, welche nicht gibt und die innerhalb des westlichen Wertekanons ein ganzes Spektrum von der Verschwenderfigur bis zum Wohltäter gegenüberstellen hat. Die Erzählstimme bei Balzac gestaltet narrativ das Verhalten der Romanfiguren: Damit wird aufgezeigt, wie gewinnsüchtig und skrupellos geizig zB M. Grandet ist. In den detaillierten Narrationen werden typische Aktanten mit Wiedererkennungswert zeitgenössisch beschrieben und moralische Urteile vermittelt.¹⁸¹

Der königliche Hof als Ort im Roman steht immer wieder exemplarisch für das Erschaffen von Ordnung im menschlichen Sozialgefüge. Machtverhältnisse und Hierarchie sind dort geklärt. In den Städten und Dörfern hingegen wird das System aufrechterhalten durch Überwachung und Strafe, Polizei, Richter und Gefängniswärter. Zivilisation bedeutet außerdem das Verlangsamen des Übergangs zwischen Fühlen und Handeln. Der Schriftsteller Balzac ist der Meinung, dass beim „wildem Menschen“ jedes Gefühl sofort in die Tat umgesetzt wird. Die Kultur verlangsamt und transformiert diesen Prozess.

Im Schaffen Balzacs kommt zum Ausdruck, dass er Aufsteiger-Figuren ablehnt. Unternehmer und Bankiers, die nach dem Vorbild Napoleons aus einer entlegenen Gegend stammen und hohes soziales Ansehen in Paris erlangen, sind ihm zuwider. Diese Aktan-

¹⁸⁰ Zola: *La Terre*, 1889, p.330

¹⁸¹ zit. nach Ecker: „Giftige“ Gaben, 2008, p.93

ten sind erfüllt davon, ein Vermögen erwirtschaftet zu haben; zu dieser Zeit, in diesem Kontext bedeutet das: sie sind zu Menschen geworden. Dieser Einwurf muss ironisch interpretiert werden: Der Autor verachtet Parvenus. Er stellt die Figuren bloß, wo es ihm möglich ist. Aber als Romanschriftsteller, der die Chronik seiner Epoche verfasst, räumt er ihnen notgedrungen die Position ein, die sie erreicht haben.

6.1 Das Komplott bei Balzac

Der erste Hinweis auf die Bedeutung von Auseinandersetzungen für die Romanhandlung ist der ursprüngliche Titel des Werks: *Qui terre a, guerre a*. Nach der Rohfassung wurde dieses Sprichwort meist als Untertitel geführt. Die Aussage bedeutet

«la possession des biens matériels est génératrice de conflits (Richelet). La forme archaïque assonancée témoigne d'une origine ancienne, sûrement antérieure au XVIIe siècle.»¹⁸²

Owen Heathcote führt in seinem Werk „Balzac and Violence“ die Bedeutung von Konflikten und Aggressionen für die Romanhandlung aus.

“Violence is one of the main themes in the novels of Honoré de Balzac. Executions, murders, savagery and death accompany the conspiracies and the turbulence that characterize his post-Revolutionary times, from the Terror to the Napoleonic campaigns and then to the upheavals of 1830 and 1848.”¹⁸³

Die Intention des Werks wird vom Autor Heathcote folgendermaßen beschrieben:

„The book begins by tracing the links between violence and Balzac’s approach to the novel, not merely in terms of violent content, but, equally importantly, in terms of the form associated with that content. Form and content combine to perpetuate and naturalize violence and suffering. [...] the book moves on to the links between violence and history (Cathérine de Médicis ; the Terror) between violence and place (from his native Touraine to sickness in Paris) and between violence and gender/sexuality. It also examines the representation of violence in the form of spoken or written death. Throughout the analysis, the book asks the following question: do Balzac’s novels reinforce or counteract the literary text’s apparent love-affair with violence?“¹⁸⁴

¹⁸² «Guerre» In: Rey, Alain/Chantreau, Sophie: Dictionnaire des Expressions et Locutions. Le trésor des manières de dire anciennes et nouvelles. Paris (1989), p. 625

¹⁸³ Heathcote: Balzac and Violence, 2009, Klappentext

¹⁸⁴ Heathcote: Balzac and Violence, 2009, Klappentext

Die Gewalt als Aspekt der Intrige setzt sich gemäß dem amerikanischen Literaturwissenschaftler Heathcote aus 2 Komponenten zusammen:

„However inseparable violent content and violent form in the institutionalization of violence in Revolutionary politics, there are nevertheless moments where such violence can be measured and thus possibly controlled.“¹⁸⁵

In *Les Paysans* ist die Intrige, welche sich um die Ermordung von Garde Michaud entspinnt, ein zentrales Element der Handlung:

«Tuer pour tuer, dit Vaudoier, il vaudrait mieux n'en tuer qu'un; [...], et de manière à dégoûter tous les Arminacs du pays. [...]

-Michaud, dit Courtecuisse; il a raison, Vaudoier, [...]. Vous verrez que quand un garde aura été mis à l'ombre, on n'en trouvera pas facilement d'autres qui resteront au soleil à surveiller. [...].»¹⁸⁶

Durch diese Textstelle wird für die Rezipienten nochmals hervorgehoben, wie unmoralisch die in diesem Roman beschriebenen Bauern sind. Zusätzlich werden, eine für Honoré de Balzac typische Vorgehensweise, die Figuren mit dem Nimbus des Geheimnisvollen umgeben.

„In der Intrige entzieht sich der Held dem über ihm waltenden Schicksal. Er tut so, als gäbe es das nicht und fabriziert es selbst. Frei von aller Furcht, von allem Glauben an das über ihn Verhängte, frei von Furcht und Glauben an die Moira, das Fatum, die Vorsehung, an Fluch oder Segen der Götter, an die regierende Gewalt der Gestirne, vertauscht er die Frömmigkeit mit der Intelligenz. Er setzt nicht länger auf Gebete und Orakel, sondern auf den eigenen hellen Kopf, auf Schlaueheit und Logik. Er wagt es, sich seines eigenen Verstandes zu bedienen.“¹⁸⁷

Owen Heathcote ist der Meinung, dass eine direkte Verbindung zwischen der Art der Verbrechen, den Tätern und ihren Zielen existiert:

„After fratricide comes the threat of genocide. For the most violent groups of the *Comédie humaine* are indeed those who threaten to eliminate difference in a whole society: les paysans.“¹⁸⁸

¹⁸⁵ Heathcote: Balzac and Violence, 2009, p.18-19

¹⁸⁶ Balzac: Les Paysans, 1998, p.149
(Anm. der Verf.: Der Begriff „Arminacs“ entstand während einer Auseinandersetzung im 15. Jahrhundert. Die Pariser („Arminacs“) waren Gegner des „duc de Bourgogne“. Die Bezeichnung blieb als Schimpfwort erhalten.)

¹⁸⁷ Matt: Ästhetik der Hinterlist, 2002, p.28-29

¹⁸⁸ Heathcote: Balzac and Violence, 2009, p.35

Der Stammtisch der Bauern befindet sich im „Grand-I-Vert“, die Zusammenkünfte der Bürger finden im „Tivoli“ oder im „Café de la Paix“ statt. Der ursprüngliche Zweck der Erholung wird transformiert ins Schmieden von Komplotten und Gegenintrigen, wie zB jene gegen Michaud und „la Péchina“. Diese Stätten sind darüberhinaus durch die Präsenz von jungen Frauen charakterisiert, wie jene der Tonsards, deren Pendeln zwischen „Grand-I-Vert“ und „Tivoli“ die beiden Zentren der potentiellen Gewalt und Korruption verbindet. Die Gaststätte „Grand-I-Vert“ wiederum ist mit dem Großgrundbesitz Les Aigues verknüpft:

«Les domestiques du général eux-mêmes ne dédaignaient pas ce bouchon, que les filles à Tonsard rendaient attrayant, en sorte que le Grand-I-Vert communiquait souterrainement avec le château par les gens et pouvait en savoir tout ce qu'ils en savaient.»¹⁸⁹

Der amerikanische Literaturwissenschaftler Heathcote erklärt diese Handlungsstränge folgendermaßen:

„What characterizes these intersections or crossroads of violence – and here Balzac anticipates *Germinal* and *Nana* – is that the violence generated is essentially associated with women. In particular, this female violence is embodied in the character of Catherine Tonsard, a degraded model of Liberty and of the French people, who is the first to attack La Péchina by hurling her to the ground: [...]“¹⁹⁰

Die aggressive Frau Catherine Tonsard und das Mädchen la Péchina werden beim Realisten auf diese Art charakterisiert:

„Avec une rapidité foudroyante, Catherine Tonsard, [...], saisit la Péchina par la taille, la renversa sur l'herbe, la priva de toute sa force en la mettant à plat, et la maintient dans cette dangereuse position. En apercevant son odieux persécuteur, l'enfant se mit à crier à pleins poumons, et envoya Nicolas à cinq pas de là, d'un coup de pied donné dans le ventre; puis elle se renversa sur elle-même comme un acrobate avec une dextérité qui trompa les calculs de Catherine, et se releva pour fuir.“¹⁹¹

Nicolas richtet sich wieder auf und möchte sein Opfer fassen. Das Kind erwischt den jungen Mann an der Kehle und drückt diese mit eiserner Hand zu.

Tatsächlich greifen die weiblichen Romanfiguren jeden mit solcher Gewalt an, dass „le père Socquard“ die Figur Rigou fragt:

¹⁸⁹ Balzac: Les Paysans, 1978, p.93

¹⁹⁰ Heathcote: Balzac and Violence, 2009, p.42

¹⁹¹ Balzac: Les Paysans, 1998, p.91

«Quel diable ces filles ont-elles au corps?»¹⁹²

Abschließend definiert Heathcote die im Balzac-Roman allgegenwärtige, von Frauen ausgehende, Gewalt:

„It follows that one of the main sites of violence in *Les Paysans* is indeed the female body, whose violence is both natural and plural: the so-called woman of the people is as violent as she is promiscuous and as promiscuous as she is violent. Embodying the new 'Liberty' she exploits the absence of the father who, as has been seen, has been killed or demeaned by the Revolution.“¹⁹³

In *Les Paysans* von Balzac verschwinden die Hierarchien. Gemäß einer Aussage von „Père Fourchon“ wird das Leben der Eltern von deren Kindern zerstört:

«Les enfants, c'est la ruine des pères.»¹⁹⁴

Wohingegen, ausgedehnt über eine längere Zeitspanne und den Raum, «mère Tonsard» die Fäden der Brutalität in der Hand hält. Der bezeichnenderweise „Prince“ genannte Windhund des Grafen Montcornet wird getötet. Bei einem Waldspaziergang nehmen Mme. de Moncornet und der Journalist Emile Blondet ungewöhnliche Geräusche wahr. Ängstlich flüchtet die Gräfin. Die Liebenden werden vom Ehepaar Michaud aufgehalten. Kurz später entdecken die beiden Männer das tote Tier:

«En ce moment, Michaud aperçut à quelques pas une tache rouge et la tête de son lévrier. Il poussa un soupir: -Les gredins! madame avait raison!... Blondet et Michaud allèrent voir le corps, et trouvèrent que, selon les observations de la comtesse, on avait tranché le cou à Prince, et pour l'empêcher d'aboyer, on l'avait amorcé avec un peu de petit salé qu'il tenait entre sa langue et le voile du palais.»¹⁹⁵

Durch das Wachsen und Gedeihen von Gewalt an dem Vergnügen gewidmeten Orten – wie zB dem „Grand-I-Vert“ – repräsentiert der weibliche Körper eines der wichtigsten

¹⁹² Balzac: *Les Paysans*, 1978, p.294

¹⁹³ Heathcote: *Balzac and Violence*, 2009, p.42-43

¹⁹⁴ Balzac: *Les Paysans*, 1978, p. 106

¹⁹⁵ Balzac : *Les Paysans*, 1998, p.160

Zentren von Gewalt im Romanwerk Balzacs.¹⁹⁶ Die wörtlich angeführten Zitate belegen: Die weiblichen Romanfiguren sind durchtriebener und greifen ihre Opfer auf der emotionalen Ebene an.

6.2 Die Intrige im Roman von Zola

Promiskuität in beiden literarischen Werken bezieht sich nicht ausschließlich auf Prostitution, sondern auch auf das Thema „Inzest.“

Komplote beim naturalistischen Schriftsteller sind im analysierten Roman oft mit inzestuösem Verhalten verbunden. Im Band *La Terre* des Monumentalwerks von Zola gibt es mehrere Beispiele dafür. Der Roman beschreibt ein Verhältnis zwischen Bruder und Schwester, und eine damit in Zusammenhang stehende Vergewaltigung der Ziehgroßmutter. Der Enkel Hilarion wirft sich auf sie:

«[...] il avait trop jeûné depuis la mort de sa sœur Palmyre, sa colère se tournait en une rage de mâle, n'ayant conscience ni de la parenté ni de l'âge, à peine du sexe. La brute la violait, cette aïeule de quatre-vingt-neuf ans, au corps de bâton séché, où seule demeurait la carcasse fendue de la femelle. Et, solide encore, inexpugnable, la vieille ne le laissa pas faire, put saisir la cognée, lui ouvrit la crâne, d'un coup.»¹⁹⁷

Hilarion stirbt am darauffolgenden Tag.

Im naturalistischen Roman wird eine der Hauptfiguren, Françoise, von ihrem Schwager vergewaltigt und heißt gleichzeitig dieses Verbrechen gut. Die spätere Tötung der Frau von Jean Macquart wird als Unfall mit einer Sense getarnt. Der alte Fouan beobachtet die Tat und ist zum Schweigen verpflichtet.¹⁹⁸

An diesen Zitaten ist eine weitere Gemeinsamkeit der Schriftsteller Balzac und Zola erkennbar: Sexuelle Übergriffe sind Thema in den Erzählungen; die Frauenfiguren wehren sich. „La Péchina“ in *Les Paysans* verteidigt sich ebenso.

Die folgende Textstelle verbindet die Sphäre der Bauern mit der Bürgerschicht.

Die bäuerliche Figur Nénesse Delhomme beabsichtigt, das Bordell der Familie Badeuil zu kaufen. Gemeinsam mit seinem Vater trifft er sich zu Beratungen am Mittagstisch der

¹⁹⁶ zit. nach Heathcote: Balzac and Violence, 2009, p.43

¹⁹⁷ Zola: La Terre, 1889, p.371

¹⁹⁸ zit. nach Zola: La Terre, 1889, p.396

Bürger. Am Tag der Beerdigung von Françoise ist auch Jean zugegen, um nach einer Stelle als Gärtner zu fragen; Charles Badeuil ist der Cousin von Jean Macquart. Hier ist das typische, extreme Ausdehnen der Biografie beim naturalistischen Schriftsteller gut erkennbar. Im beschriebenen Esszimmer ist die gesamte (zukünftige) Verwandtschaft versammelt. Dieses Überstrapazieren des genealogischen Rahmens wird an Zola oft kritisiert.

Im Laufe der Unterhaltung spinnt der junge Mann Nénesse sein Komplott weiter. Nach dem Erwerb des Etablissements will er die erbberechtigte Enkelin Élodie heiraten:

«Le matin, Nénesse, en finaud, n'avait risqué que la moitié de l'affaire. Depuis l'enterrement, où il avait aperçu Élodie, son plan s'était élargi tout d'un coup: non seulement il aurait le 19, mais il voulait aussi la jeune fille. L'opération était simple. D'abord, rien à déboursier, il ne la prendrait qu'avec la maison en dot; ensuite, si elle ne lui apportait actuellement que cette dot compromise, plus tard elle hériterait des Charles, une vraie fortune. Et c'était pourquoi il avait amené son père, résolu à faire immédiatement sa demande.»¹⁹⁹

Ein von den weiblichen Romanfiguren geschmiedetes Komplott betrifft die religiösen Gepflogenheiten im Dorf. Beim Einbrechen der Dunkelheit verlässt der als luxuriös bezeichnete Pfarrer die Kirche. Diesbezügliche Gerüchte verstummen gerade deshalb nicht, weil die Geschichte bedeutungslos ist. Monatelang lehnt es Abbé Godard ab, wieder einen Fuß in den Ort Rognes zu setzen; der Priester hält seine Zeremonien nur für jene ab, welche ihn in Bazoches-le-Doyen aufsuchen. Nach einiger Zeit bemerken die Bewohner, dass sie keine Nachteile – zB Ernteeinbußen – haben. Im Herbst erhält die Gemeinde einen neuen Pfarrer. Hinter seinem Rücken machen sich Mädchen und Frauen über Abbé Madeline lustig; sie finden ihn höflich und schwach.²⁰⁰

Suzanne Lengaigne kehrt nach 3 Jahren ausschweifenden Lebens in Paris zurück:

«Ce qu'on remarqua surtout, ce furent les politesses de l'abbé Madeline et de Suzanne: il la croyait sans doute une dame, à la voir la mieux habillée; si bien qu'ils marchaient côte à côte, lui rempli d'égards, elle faisant la sucrée, demandant l'heure de la messe, le dimanche.»²⁰¹

¹⁹⁹ Zola: La Terre, 1889; p.440

²⁰⁰ zit. nach Zola: La Terre, 1889, p.298-299; p.304

²⁰¹ Zola:La Terre, 1889, p.307

Die ausgeklügelten Strategien der Handlungsträgerinnen zeigen Wirkung. Nach zweieinhalb Jahren in dieser Pfarrgemeinde verfällt der Priester zusehends:

«[...] ce nouveau pays gâté par l'irréligion, respectueux des seules pratiques extérieures, le bouleversait dans la timidité inquiète de son âme. Les femmes l'étourdissaient de cris et de querelles, abusaient de sa faiblesse, au point de diriger le culte à sa place, ce dont il restait effaré, plein de scrupules, toujours sous la crainte de pécher, sans le vouloir.»²⁰²

Eine entscheidende Intrige entspinnt sich um „le Père Fouan“. Der Sohn und die Schwiegertochter Lise beratschlagen, wie sie den alten Mann umbringen sollen:

«D'un regard, elle lui avait montré l'oreiller: allons donc! qu'attendait-il? [...] Alors, Buteau se rua, pesa de tout le poids de son corps, pendant qu'elle, montée sur le lit, s'asseyait, enfonçait sa croupe nue de jument hydropique.»²⁰³

Dieser Satz vergleicht den Hintern der Frau mit dem einer wassersüchtigen Stute. Es ist ein weiteres tierisches Attribut für Romanfiguren und eine misogynie Repräsentation. Als der Vater tot ist, stecken die Erwachsenen das Gebäude in Brand, um den Mord zu vertuschen. Somit ist das Komplott vollendet.

Die oben genannten Beispiele belegen: Im Zola-Roman sind die Frauenfiguren ebenfalls intriganter als ihre männlichen Pendants.

7. Die Bewertung der Romane in der Literaturwissenschaft

Die Forschungen im historischen Materialismus konzentrieren sich auf die politischen Aspekte in den Werken. *Les Paysans* von Honoré de Balzac wird als ideales Beispiel angesehen. Das Buch *La Terre* des Naturalisten Zola wird vorerst abgelehnt.

7.1 Der Stellenwert in der marxistischen Literaturtheorie

In der marxistischen Literaturwissenschaft existieren keine individuellen Romanfiguren. Rare Ausnahmen von diesem Prinzip sind jene Beispiele, die durch ihre jugendliche Frische oder Tugend hervorstechen. Diese literarischen Figuren gehören nicht mehr dem

²⁰² Zola: *La Terre*, 1889, p.408

²⁰³ Zola: *La Terre*, 1889, p. 448;451

Volk an, und ihre Bestimmung in der Erzählung beweist das. Die Aktanten werden nur deshalb handlungstragend, weil sie die soziale Klasse wechseln. Die Gesamtheit des Volkes selbst bleibt zahlreich und nicht zu fassen.

Der Literaturwissenschaftler par excellence des historischen Materialismus war der Ungar Georg Lukács, daher folgt ein Zitat aus „Balzac und der französische Realismus“. Wie im Vorwort angeführt, wurden die Artikel dieses Werkes ca. 1937 verfasst. In der Einleitung hebt Lukács die Bedeutung seines „Säulenheiligen“ Balzac für den Roman des 19. Jahrhunderts hervor, obwohl es scheint, als ob er die wichtigsten Autoren dieser Epoche und deren Prämissen zusammenfassend vorstellt.

„Wenn wir die Frage literaturgeschichtlich formulieren, dann heißt sie etwa: ist Balzac oder Flaubert die Spitzenerscheinung, der typische Klassiker des 19. Jahrhunderts? Dieses Urteil ist nicht nur eine Sache des Geschmacks, sondern führt zu allen zentralen Problemen der Ästhetik des Romans. Es taucht die Frage auf, ob die Einheit oder das Auseinanderklaffen von äußerer und innerer Welt die gesellschaftliche Grundlage der künstlerischen Größe, der allumfassenden Kraft des Romans ist; ob der bürgerliche Roman in Gide, Proust und Joyce kulminiert, oder aber schon viel früher – in Balzac, Stendhal und Tolstoi – seinen ideellen und künstlerischen Gipfel erreicht hat, dem heute nur einzelne, gegen den Strom ankämpfende große Künstler, wie Thomas Mann, nahekommen.“²⁰⁴

Weiters erläutert Lukács im Vorwort die Aufgaben und Ziele des historischen Materialismus, welche auf die Literaturwissenschaft übertragen werden.

„Die marxistische Geschichtstheorie analysiert den ganzen Menschen, seine Entwicklungsgeschichte, die teilweise Verwirklichung seiner Vervollkommnung respektive seine Zerstückelung in den verschiedenen Perioden, und untersucht, die verborgene Gesetzmäßigkeit dieser Beziehungen festzustellen; das Ziel des proletarischen Humanismus ist der Mensch in seiner Ganzheit, die Wiederherstellung der menschlichen Existenz in ihrer Totalität im Leben selbst, die praktische, wirkliche Aufhebung der durch die Klassengesellschaft bewirkte Verkrüppelung und Zerstückelung eben dieser Existenz. Diese theoretischen und praktischen Perspektiven bestimmen jene Kriterien, auf deren Grundlage die marxistische Ästhetik zu den Klassikern zurückgreift und zugleich inmitten der gegenwärtigen literarischen Kämpfe neue Klassiker auffindet.“²⁰⁵

Später folgt eine Definition des Realismus durch den marxistischen Literaturwissenschaftler.

²⁰⁴ Lukács, Georg: Balzac und der französische Realismus, Berlin (-Ost) 1952, p.5

²⁰⁵ Lukács: Balzac und der französische Realismus, 1952, p.7

„Der wirklich große Realismus stellt also den Menschen und die Gesellschaft nicht von einem bloß abstrakt-subjektiven Aspekt aus gesehen dar, sondern gestaltet sie in ihrer bewegten, objektiven Totalität. [...] Der Realismus bedeutet dagegen die Plastizität, das Herumgehen-Können um die Gestalt, das selbständige Leben der Menschen und der Beziehungen zwischen ihnen; er bezeichnet durchaus nicht ein einfaches Verwerfen des sich zusammen mit dem modernen Leben entwickelnden Kolorismus, des stimmungshaften und seelischen Dynamismus.“²⁰⁶

Die pauschalierende Balzac-Rezeption der Marxisten legt großen Wert auf die *Illusions perdues* und *Les Paysans*.²⁰⁷ Im folgenden Textabschnitt gehe ich näher auf die Interpretationen des historischen Materialismus, bezogen auf *Les Paysans*, ein.

„Balzac geht nun an die Gestaltung dieser Tragödie des aristokratischen Großgrundbesitzes mit dem ganzen Reichtum seiner schriftstellerischen Mittel heran. [...] Der Reichtum und die Richtigkeit der Gestaltung Balzacs zeigt sich gleich darin, daß er den Kampf um den aristokratischen Großgrundbesitz von Anfang an nicht nur als den Kampf zwischen Großgrundbesitzer und Bauern darstellt, sondern drei gegeneinander kämpfende Lager gestaltet: neben Großgrundbesitzer und Bauer treten die ländlichen und kleinstädtischen Wucherkapitalisten.“²⁰⁸

Ein weiterer Vertreter der marxistischen Literaturwissenschaft ist Pierre Barbéris, dessen Dissertation „Le monde de Balzac“ 1999 in überarbeiteter Form wiederveröffentlicht wurde.²⁰⁹ Barbéris stellt in der Einleitung zum Buch die Frage nach der aktuellen Relevanz des Schaffens von Honoré de Balzac:

«Comment et pourquoi ce qui est dans Balzac, qui vient du réel et que Balzac n'a pas inventé, l'est-il de cette manière? Comment ce réel, qui nous est transmis par Balzac selon un mode balzacien et non autre, que l'on n'aurait même pas imaginé si Balzac n'avait pas écrit ses romans, est-il encore comme plus réel? Comment Balzac, qui faisait lui-même partie d'un réel, en donne-t-il une image plus riche et plus signifiante que ce qui défilait au fil des jours par ses contemporains et serait finalement sans doute un peu perdu pour nous s'il n'y avait pas *la Comédie humaine*?»²¹⁰

Die in diesem Abschnitt gegebene Einschätzung ist neutral, an anderen Stellen hingegen ist erkennbar, in welcher Tradition der französische Literaturwissenschaftler steht.

²⁰⁶ Lukács: Balzac und der französische Realismus, 1952, p. 9

²⁰⁷ Dällenbach, Lucien: Un texte «écrit avant notre modernité.» In: Vachon, Stéphane: Balzac. Une poétique du roman, Paris (1996), p.447-454, hier p.449

²⁰⁸ Lukács: Balzac und der französische Realismus, 1952, p. 26

²⁰⁹ zit. nach Barbéris, Pierre: Le monde de Balzac. Post-face 2000, Paris 1999 (1^{ère} édition 1973)

²¹⁰ Barbéris: Le monde de Balzac, 1999, p. 9

Was schlussendlich in den Balzacschen Werken, ein längst vergangenes Frankreich thematisierend, betrifft die gegenwärtigen Rezipienten noch stark? In einer Periode, in der es noch keine Eisenbahnen und eine nur gering ausgebildete Industrialisierung gab, in welcher der Zentralismus erst im Entstehen begriffen war, und langsame Kommunikationsformen die Norm bedeuteten, liefert der Romancier ein historisch-soziologisches, „modernes“ Bild der Gesellschaft. Aus diesen Gründen ist Balzac auch für Leser des 21. Jahrhunderts interessant.

„Le monde de Balzac“ möchte zukunftsorientierte Forschungspositionen vorschlagen, die sich sowohl auf das 19. Jahrhundert als auch auf die Gegenwart anwenden lassen; dieses Ziel wird im Vorwort festgelegt. In den einzelnen Kapiteln wird das Verhältnis der Aristokratie zu den Grundeigentümern und deren wirtschaftliche und gesellschaftliche Ausgangsposition beleuchtet; das Ganze immer unter dem Gesichtspunkt des Kommunismus. Die Grundherrschaften sind beim Schriftsteller willentliche Symbole von Größe und Stärke (auf jeden Fall laut materialistischer Interpretation).²¹¹

Die Bürgerschicht, verkörpert von den Großgrundbesitzern, wird in dieser Geschichtsauffassung folgendermaßen definiert und abgewertet:

„Cette sorte d’invulnérabilité, cette pérennité des hommes d’argent, alors que se brisent les êtres de coeur et de passion, elles traduisent à merveille la force du capital qui survit aux bouleversements politiques comme aux catastrophes privées.»²¹²

Der historische Materialismus geht soweit, zu behaupten, alle seien – in verschiedenen Abstufungen – Kapitalisten: Menschen besitzen Kapital und bedienen sich dessen, um wiederum Geld zu verdienen. Viele bürgerliche Figuren der *Comédie humaine* investieren ihr Vermögen in Liegenschaften; den Edelmann zu spielen und sich mit einem Titel zu schmücken, ist nicht deren Hauptmotivation. Da der Grundbesitz lange Zeit Gewinne abwirft, ist er das essentielle Moment.²¹³ Einen Teil der wichtigen „bourgeoisie balzacienne“ bilden die grundbesitzenden Bürger, welche durch den andauernden revolutionären Elan angespornt wurden. In der Vergangenheit war diese Gesellschaftsschicht aufreuerisch, wurde aber aus freien Stücken konservativ- konformistisch und schloss sich bereitwillig den jeweiligen Machthabern an. Die von wohlhabenden Bürgern verwalteten Parks und Schlösser hielten das Land lebendig und stellten eine Quelle des Reichtums

²¹¹ zit. nach Barbéris: Le monde de Balzac, 1999, p.171

²¹² Barbéris: Le monde de Balzac, 1999, p.232

²¹³ zit. nach Barbéris: Le monde de Balzac, 1999, p.238

dar. Die Meute in den *Paysans* zeigt: Die Bauern sind bereit, die Grundherrschaft von Aigues in Stücke zu zerlegen. Daraus kann man schließen: Der Boden wäre nicht so sehr das Objekt der Begierde, wenn es nur um Stolz ginge. Gemäß Pierre Barbéris haben die Balzac-Romane den sozialen Kampf im Frankreich der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts als Basis. Zu dieser Zeit ringen 2 Klassen miteinander: die Aristokratie verteidigt ihre letzten Stellungen, wohingegen das Bürgertum im Aufstreben ist. Das Volk entspricht noch nicht den Prämissen des historischen Materialismus und ist demgemäß nicht als „Proletariat“ zu bezeichnen. Die Masse spielt nur eine unbedeutende Rolle; ihr pittoresker Alltag ist das Hauptthema in den Romanen. Historisch betrachtet verfügt das Volk zu dieser Zeit über keinerlei Macht. Aus diesem Grund gehört keine der großen Figuren der *Comédie humaine* dieser Gesellschaftsschicht an; alle populären Personen sind von niederem Rang. Nichtsdestotrotz ist das Volk in den Erzählungen allgegenwärtig.²¹⁴

In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage, ob das Volk eine Klasse im streng marxistischen Wortsinn ist. Hat es eine positive Rolle im wirtschaftlichen Zusammenspiel inne? Verfügt es über ein Bewusstsein und Handlungsmöglichkeiten? (Die Masse der Arbeiter hatte sich noch nicht in den Industriestädten konzentriert. In der Stadt entwickelte sich zuerst das Bürgertum; sie ist also der Ort des sozialen Aufstiegs.) In den Balzac-Romanen wird die Kontinuität einer Bewegung aufgezeigt, die schon vor 1789 begann: Die Aneignung des Grundbesitzes durch den 3. Stand. Eine kleinstädtische Bürgerschicht zog seinen Reichtum aus dem nahegelegenen Boden. Die Revolution leistete einen wesentlichen Beitrag zu dieser Entwicklung. Dadurch entglitt der Boden dem Adel stückweise und wurde in Parzellen aufgeteilt. Diese urbaren Flächen konnten von der Mittelschicht erworben werden. Über einen langen Zeitraum hinweg musste man Grundeigentümer sein, um wählen zu dürfen und genauso lange war „Besitz“ selbstverständlich mit „Boden“ gleichgesetzt. Für die einzelnen Bauern änderte sich dadurch wenig: Ihre Herren wohnten weiterhin in der Großstadt und verschwendeten dort die Einkünfte der Grundherrschaften. Die exemplarischen, nicht individuellen Figuren in den *Paysans* kategorisiert der historische Materialismus folgendermaßen:

«Balzac a vu tout cela. Il en a fait l'arrière-plan monstrueux de *la Comédie humaine*. Tout en montrant comment, dans le monde plus heureux, on devient député, ministre, évêque ou pair de France, comment on fait son chemin, comment se fondent les dynasties de l'argent, comment, enfin, on 'réussit', il a fait deviner qu'il y avait autre chose, et ce coup de bistouri dans le paysage social, cette clairvoyance sans lyrisme vont incontestablement plus loin que le populisme de George Sand, plus loin que les stériles lucidités de

²¹⁴ zit. nach Barbéris: *Le monde de Balzac*, 1999, p.327

Baudelaire sur Paris, 'vieillard labourieux'. Certes, le peuple n'est souvent pour Balzac qu'un immense vivier à bourgeois d'où sortent les plus décidés, les plus cyniques, les plus forts.»²¹⁵

Falls das Volk in der *Comédie humaine* überhaupt in Erscheinung tritt, ist es bedeutungslos. In den Romanen hat die Menschen-Masse noch keine Funktion, da ihre Berufung noch nicht feststeht. Deshalb haben die individualisierten Schicksale kaum Gewicht. Der soziale Aufstieg einer Einzelperson hat keinen wirklichen Sinn, es existiert kein objektives Interesse daran. Nur in Zusammenhang mit der Erhebung einer Gruppierung (sozialen Klasse) ist er für den Marxismus in der Literaturwissenschaft von Bedeutung. Infolgedessen hat das anonyme Leben, welches noch nicht als tatsächliches Leben bezeichnet werden kann, keine Geschichte.

Im wissenschaftlichen Kontext stürzen sich nur die Marxisten auf den Roman *Les Paysans*, und hier im Besonderen Rita Schober²¹⁶ in der DDR (Die Zola-Übersetzerin vergleicht die Erzählung mit „Die Erde“ (*La Terre*) des Naturalisten.), Georg Lukács für Ungarn und Pierre Barbéris in Frankreich. Die Forscherin und die beiden Forscher entdecken in der Erzählung eine perfekte Analyse, welche konform geht mit der Klassentheorie in der Restaurationszeit und der Julimonarchie. Unter dem Gesichtspunkt des Mythos bzw. der Ideologie unterscheidet sich diese Lesart kaum von den vorhergehenden: Es geht um eine wirkliche, sinnhafte Welt, die der marxistische Wissenschaftler verstehen und vor allem verändern kann.²¹⁷ Die Widersprüche, welche sich durch das gesamte Werk ziehen, bestätigen gemäß Engels die historische Bedeutung des Autors Balzac. Der Meinung der Marxisten nach stellt das konservative Ansinnen von Honoré de Balzac den revolutionären Kontext nicht in den Schatten. Lukács bezeichnet es als „literarische Ehrlichkeit.“ Er sieht im Werk die politische Überzeugung des realistischen Schriftstellers. Die geschichtsträchtige Größe hängt vom Konflikt zwischen subjektivem Vorhaben und der Fähigkeit Balzacs ab, die Realität objektiv wiederzugeben. Kurz gesagt: Der Royalist Balzac sieht nicht, was der Romanschriftsteller Balzac errät. Die Figuren in den *Paysans* werden von Georg Lukács als typisch angesehen und ihre Revolte zeigt eine historische Bewegung. Pierre Barbéris schließt sich in dieser Hinsicht der Meinung seines Kollegen an.

Im Landwirtschaftsroman ist der „doppelte Kampf der 3 Seiten“ abgebildet. Die 3 Sozialakteure werden vereint und gegeneinander aufgebracht: 1) Die Aristokratie des Groß-

²¹⁵ Barbéris: *Le monde de Balzac*, 1999, p.330-331

²¹⁶ zit. nach Barjonet, Aurélie: *Zola d'Ouest en Est. Le naturalisme en France et dans les deux Allemagnes*, Rennes 2010, p. 194

²¹⁷ zit. nach Andréoli: *Lectures et mythes*, 1999, p.255

grundbesitzes mit den Verwaltern von Les Aigues 2) Das Bürgertum mit den angesehenen Persönlichkeiten von Soulanges und La-Ville-aux-Fayes 3) Der Bauernstand mit den Gästen des Wirtshauses „Grand-I-Vert.“²¹⁸ Die oben genannten Gruppierungen haben sich verbündet gegen den Großgrundbesitz für die Bürgerschicht. Der Autor Balzac hat als Ziel, die schreckliche Bedrohung durch das Volk aufzudecken. Die Bauern haben im Roman Einfluss auf das Eigentum und die gesellschaftliche Rangordnung. Diese „volksfeindliche“ Interpretation wird im historischen Materialismus aus der Literatur getilgt. Barbéris stellt die Gefahr, welche von den städtischen und ländlichen Massen ausgeht, in einem globalen Zusammenhang dar. Das erklärte Ziel von Lukaćs hingegen ist es, die Wahrheit herauszufinden. Der Ungar will das französische Landleben mit den wirklichen – enttäuschenden – Kämpfen beschreiben, welche die Bauernschaft in 2 Lager spalten. Lukaćs und Barbéris sind auf unterschiedliche Weise davon überzeugt, dass der Autor Balzac den Prozess im Verlauf zeigt. Der Motor der Intrige hat politische Wirkung: Die Bauernschaft führt einen Kampf gegen die Großgrundbesitzer, die Bürger haben die Vermittlerrolle inne. Diese Auseinandersetzung wird von Lukaćs als „doppelter Kampf von 3 Seiten“ bezeichnet. Der leise vonstatten gehende Konflikt wird im Laufe der Romanhandlung immer komplizierter und gewalttätiger.

Die (Re-)Konstruktion des Werkes stellt ein Netz dar. Beim Lesen hängt die Perspektive vom Zusammenhang zwischen Ideologie und Sprache ab. Die isotopische Textur kann sein: Ruhe, Elend, Kriminalität oder Zerstörung. Balzac wählte als Titel für seinen Landwirtschaftsroman die geringschätzigste Bezeichnung seiner Epoche. Anstelle von „agriculteur, cultivateur“ entschied er sich für die im Französischen unhöfliche Bezeichnung „paysans.“ Der Begriff „paysans“ hat einen mehrfachen politisch-literarischen Nutzen: 1) Die wirklichen Akteure (Bauern) werden hervorgehoben. 2) Er spielt mit der Ambiguität. Das Nicht-Romanhafte ist ein wichtiger Teil der Erzählung. Dies gilt zumindest für die aus Paris stammende Zielgruppe der aristokratischen oder großbürgerlichen Leser um 1840. 3) Der Schriftsteller will den Eindruck einer objektiven, dokumentarischen Darstellung erwecken.²¹⁹

Gemäß dem historischen Materialismus deckt die Literatur die psychologischen und affektiven Verbindungen zwischen den Landbewohnern und ihrem Bodenbesitz auf. Zola

²¹⁸ zit. nach Andréoli: Lectures et mythes, 1999, p.261

²¹⁹ zit. nach Andréoli: Lectures et mythes, 1999, p.301-302

ist (ebenso wie Balzac) einer der ersten französischen Schriftsteller, der einen Roman zu diesem Thema verfasst. Zola gibt den Bauern eine tiefe Persönlichkeit.

Die Gleichsetzung von Natur und Gesellschaft im Naturalismus lehnt die Übersetzerin in der DDR, Rita Schober, als historische Materialistin ab. Der Grund für diese falschen Auffassungen Zolas ist aus der Sicht des ungarischen Forschers Georg Lukács' das Streben nach Wissenschaftlichkeit. Aus dieser Perspektive verringert der Kapitalismus die Entfaltung des Einzelnen; er schließt auch die Autoren von der Gestaltung der Gesellschaft aus. Nach 1960 schwindet der Einfluss von Lukács zusehends: Im Nachwort von „Die Erde“ (der materialistischen Fassung im Jahr 1963) muss selbstverständlich auf Balzacs *Les Paysans* hingewiesen werden; aber das fehlende Abbilden der bäuerlichen Arbeiten bei Balzac wird kritisiert. Zolas Roman wird somit aufgewertet. Ein von Schober 1977 veröffentlichter Aufsatz stellt fest, dass Zolas Werk im Spannungsfeld von Historizität und Aktualität als ein Teil des kritisch-realistischen weltliterarischen Erbes verstanden wird (in der marxistischen Kritik). Eine realistische Lesart muss gemäß der materialistischen Gelehrten erlaubt sein, da Zola in seinem Monumentalwerk die Wahrheit über die Menschheit und eine Epoche festhält.

Die Menschen mit Bodenbesitz verfügen über viele Privilegien. An den sozialen Nahtstellen zwischen Aktanten und Klassen zeigt sich der Reichtum. Die Abdankung der Grundherrschaft führt zu korruptem Verhalten im Volk. Diese Reichen sind eine gesellschaftliche Klasse, welche die Bezeichnung „Herrscher“ nicht verdient. Die Bauern von Balzac sind nicht konservativ oder revolutionär, sondern nur rebellisch.²²⁰ In der Grundherrschaft *Les Aigues* fehlen die herrschenden Monarchen und die Religion. Man rechnet nicht mit einem durchsetzungsfähigen Grafen Montcornet und Abbé Brossette ist ein Berater, dem man nur abwesend zuhört. Die Familie Tonsard ist typisch für den Bauernstand und andere folgen ihrem schlechten Beispiel.

Die Menschenmasse ist grundlegend für viele Vorgänge im Roman und bleibt erschreckend präsent. Gemäß Barbéris hat sich das Volk noch nicht zum Proletariat entwickelt: Es campiert nicht in der Stadt und ist sich seines Wertes und seiner Kraft noch nicht be-

²²⁰ zit. nach Andréoli: *Lectures et mythes*, 1999, p.326

wusst. Dennoch sind die Massen präsent: Sie warten und leben.²²¹ Im folgenden Abschnitt gehe ich näher auf das Bild ein, welches sich der historische Materialist Barbéris von der Aristokratie macht. Der Adel nimmt nach und nach einen immer bedeutsameren Platz im Romanwerk Balzacs ein. Der Schriftsteller Balzac wird in diesem Zusammenhang vollständig in Besitz genommen von seinen eigenen Trugbildern und Illusionen; er wollte die soziale Schicht des Adels mit aller Kraft wiederherstellen. Der Adel in der *Comédie humaine* ist eine abgeschlossene, elitäre Gesellschaft, wohingegen die Bourgeoisie diffuser und sozial durchlässiger ist. In Bezug auf die Bürger spiegelt der Roman die Wirklichkeit: Diese Schicht ist im Rang abgesunken, verfügt aber noch über einigen Glanz. Dank der Restauration hat die Bourgeoisie Anteil an der Macht. Es ist aber noch nicht möglich, den Status der Bürgerschicht auszurufen. Zu diesem Zeitpunkt ist der Adel schon erstarrt und dem Untergang geweiht.²²²

Honoré de Balzac zeigt die Aristokratie mit ihren Hauptmerkmalen: leicht typisierte Figuren, die weniger menschlich und leidenschaftlich sind als die Ehrgeizigen. Der Autor hatte eine übergeordnete Wahrheit und Symbolik inne, die nur durch eine visionäre Einstellung möglich ist. Die Eigenschaften der Romanfiguren des Adels sind von den persönlichen Erfahrungen des Schriftstellers geprägt. Handlungsträger, zB Grafen und Herzoginnen, sind meisterlich dargestellt. Gesetzt der Fall, diese Figuren leben lange, ist ihr Dasein von Leid bestimmt: entweder weil sie in einer veränderten Welt zurechtkommen müssen, oder weil Herzensangelegenheiten oder die Natur die fragile Kruste ihres Stolzes zerbrechen lassen. Der Schriftsteller Balzac beschreibt die Adelsschicht im einzigen Moment, in dem ihr die gesellschaftliche Stellung genug Härte zubilligt, um die Leser besser die Passionen der Romanfiguren erkennen und fühlen zu lassen. Die Familie Rothschild gehört zu den bedeutenden Adelsfamilien des 19. Jahrhunderts. Der Baron James de Rothschild und andere einflussreiche Personen begleichen die Schulden des Schriftstellers Balzac im Jahr 1846.²²³

Der folgende Absatz befasst sich näher mit den wirtschaftlichen und sozialen Grundlagen, welche der historische Materialismus in *Les Paysans* erkennen will.

Der Provinzadel ist, nach Ansicht von Pierre Barbéris, die ursprüngliche und reine Form davon. Alle Angehörigen des Adelsgeschlechts haben eine monarchische Vergangenheit, falls ihre Linie nicht ausstirbt, besteht die Verpflichtung auch weiter. Es lasten viele Bür-

²²¹ zit.nach Barbéris: Le monde de Balzac, 1999, p.332

²²² zit.nach Barbéris: Le monde de Balzac, 1999, p.167

²²³ zit. nach Troyat, Henri: Balzac, Paris 1995, p.444

den auf dem Adel; seine Existenz wird vom Treueeid geprägt, die vornehmen Leute können sich nicht restlos den Versuchungen des Lebens hingeben. Seit langer Zeit bewohnen Großgrundbesitzer ihr Land nicht mehr, dennoch bleibt der Boden ihre Haupteinkommensquelle. In der *Comédie humaine* lebt eine ganze Klasse noch immer den Adelsstatus, dank der Arbeit der Bauern und Landpächter.²²⁴ Honoré de Balzac beschreibt oftmals eine märchenhafte Grundherrschaft, die als Verbindungs- und Vergnügungsland dient. Die Wälder, Bauernhöfe und Parks verkörperten früher die Kraft einer Klasse. Der Schriftsteller zwingt dem modernen Beobachter diese Vision noch auf, als ein Exempel von Erfolg und Verwurzelung; aber schlussendlich zerfällt das Modell „Großgrundbesitz“ in Stücke.

Pierre Barbéris beschreibt in einem seiner Werke die Romanfiguren aus der Perspektive der „Mythes balzaciens.“²²⁵ Nach der Aussage dieses historischen Materialisten wirken Ideen, Bilder und Märchen-Elemente zusammen, und kreieren einen realen Moment. Diese Konstrukte arbeiten Leitlinien aus und schlagen Lösungen vor. Das Interessante am Werk Balzacs sind seine Beobachtungen und welchen Ausschnitt davon er die Rezipienten sehen lässt. Die Beschreibungen des Romanschriftstellers leiten das Urteilsvermögen und greifen Entwicklungsmöglichkeiten der Handlung auf. Die Regierungsform „Kaisertum“ lebt noch in den Köpfen der Aktanten im Roman weiter; sie hat auch deren Reichtum begründet. Figuren wie Gaubertin und Montcornet zeigen, dass es keinen sozialen Aufstieg der gesamten Menschheit gab, aber neue Herrscherpersönlichkeiten eingesetzt wurden. Die bäuerliche Bevölkerung von Couches weiß das nur zu gut, und sagt folgerichtig, dass die Bürger schlimmer als die Grundherrschaften seien.²²⁶ Für den Bauern Niseron war die Republik ein Anhängsel des Kaiserreichs. Graf Montcornet oder der Verwalter Gaubertin dagegen machten in der Kaiserzeit ihr Glück. Gaubertin und Rigou führen einen unerbittlichen Kampf gegen die Großgrundherrschaft; sie rekrutieren ihre Truppen unter anderem aus den Familien Tonsard und Fourchon. Bei Reichen wie Gaubertin und Rigou heiligt der Zweck die Mittel. Die demokratische Republik grenzt sich gegen das Geld und die effizienteste demokratische Bevölkerungsschicht ab: das Bürgertum. Die aus Paris stammende Hauptfigur Émile Blondet ist ein „self-made-man“ der Großstadt und Produkt der journalistischen Sphäre; der Zeitungsjournalist wurde geadelt, indem er zum Geliebten von Mme. de Montcornet wurde. Blondet ist nur Botschafter seiner selbst. Er stellt im Verlauf der Geschichte fest, dass die gekrönten Häupter von bürgerlichen

²²⁴ zit. nach Barbéris: *Le monde de Balzac*, 1999, p.170-171

²²⁵ zit. nach Barbéris, Pierre: *Mythes balzaciens*, Paris 1972

²²⁶ zit. nach Barbéris: *Mythes balzaciens*, 1972, p.59

Dummköpfen ersetzt wurden. Der Meinung von Blondet folgend bildet sich wieder eine unfähige Regierung wie vor 1830. Die Figur im Roman ist ein Mann ohne Grundsätze, ein Opportunist, der Sohn eines Unbekannten. Der Liebhaber von Mme de Montcornet heiratet diese nach dem Tod des Grafen und sichert somit seinen gesellschaftlichen Aufstieg.

Die reale Person Paul-Louis Courier war das Vorbild für den Wachposten Michaud. Das Attentat im Roman bezieht sich auf den Mord an dem Grundherrschaft Courrier. Der Großgrundbesitzer Courier hatte Landarbeiter und Hausangestellte; er machte sich für eine Landwirtschaft mit Kleinbesitz stark. Dieser Boden wird von den Bauern selbst verwaltet. Seit dem Mordanschlag auf ihn ist Courier der Nationalheld des Liberalismus.²²⁷

Die Personen, welche sich anfeinden in Les Aigues, sind keine, die darauf erpicht sind, eine ungerechte und absurde Organisation durch eine vernünftige Verbindung zu ersetzen. Die „Mère Tonsard“ sagt, dass sie nur ihren gerechten Anteil will, und nichts anderes. Die Begierden der Landwirte sind zwar erklärbar, sie enthalten aber keine Begründung für deren Verhalten und auch keine Zukunftsvision. Die Geschichte zeigte: Untergebene können keine Revolution starten, weil sie die Gesellschaft nicht besser zusammenfassen können als ihre Herren. Im Jahr 1789 wurden die adeligen Großgrundbesitzer und die Kirche in Frankreich enteignet. Laut Balzac war das der Todesstoß für die Industrie. Alle Franzosen konnten von jetzt an Boden besitzen. Gemäß dem historischen Materialismus geht der Schriftsteller mit der Erde hart ins Gericht. Sie verschlingt Geld und Energie und der aufgeteilte Boden wirft nur wenig ab. Der Besitz gibt dem Bauern das Gefühl der Verankerung und vor allem der Unabhängigkeit. Die Leidenschaft für den Boden hat Folgen: Oft treibt sie die Bauern in den Ruin, weil die Hypotheken mit den landwirtschaftlichen Erzeugnissen nicht abzahlbar sind. An dieser Stelle taucht ein nagendes, ländliches Ungeheuer auf, das nichts mit den traditionellen Grundherrschaft zu tun hat: der Wucherer.²²⁸

Die bezeichnendste Geschichte in diesem Zusammenhang ist jene von Courtecuisse: Er erwarb die Grundherrschaft La Bâchellerie und wollte dadurch als Bürger auftreten und prahlte mit seinem Besitz. Seine Frau sammelte Dung auf. Sie und ihr Mann standen am frühen Morgen auf, und arbeiteten ihren reichhaltig gedüngten Garten um. Der Garten bringt mehrere Ernten ein, dennoch kann das Ehepaar damit nur die Zinsen zahlen, welche es Rigou noch schuldet. Ihre Tochter, eine Dienstbotin in Auxerre, schickt ihnen ihr Gehalt. Aber trotz der Anstrengungen und Hilfe stehen sie am Ende der Rückerstattung

²²⁷ zit. nach Barbéris: *Mythes balzaciens*, 1972, p.137

²²⁸ zit. nach Barbéris: *Mythes balzaciens*, 1972, p.162

ohne Geld da. Mme. Courtecuisse, die sich einstmal manchmal eine Flasche Wein und Braten gönnte, trinkt nur noch Wasser. Ihr Mann betritt die Schankstube nicht mehr, aus Angst, dort 3 Sous auszugeben. Courtecuisse hatte die Bodenqualität verbessert und die kleine Fläche fruchtbar gemacht; er befürchtete enteignet zu werden.

Die angesehenen Bürger von La-Ville-aux-Fayes in *Le Grand Propriétaire* (der Rohfassung von 1838) fügten ihren unterschiedlichen Geschäften auch den Geldverleih an Bauern hinzu. Die Wucherer vom Land erfanden eine Steuer auf die Arbeitsgeräte und die Produktion selbst. Sie wollten, dass der Boden aufgeteilt wird, und man kleine Teile käuflich erwerben kann. Er sollte von den Kleinbesitzern gekauft werden, die auch Geld beim Wucherer entlehnen mussten. Am Gipfel seiner Macht ist Gaubertin Industrieller und Holzhändler. Er investiert sein Kapital in eine wirkliche Tätigkeit. Ein Teil dieses Geldes stammt aus kleinen ländlichen Einkünften: Er verlangt den Bauern unberechtigt regelmäßig Geld ab, das wiederum führt zum Nicht-Investieren in wichtige Arbeitsgeräte. Courier war wirtschaftlich naiv und sah die Dinge nicht aus der Distanz. Seiner Meinung nach erwarteten sich Landwirte früher nichts von der Welt. Nach der Revolution fühlten sie sich als Eigentümer frei. Die Perspektive Balzacs ist weitblickender und vollständiger: Die Bürger erwerben Großgrundbesitz, auf dem der Bauer nicht arbeiten darf. Nach der Bodenaufteilung liefert der Detailverkauf die Grundherren an die Bauern aus.²²⁹

Industrielle ebenso wie durchschnittliche Figuren stehen in Kontakt mit den Wucherern. Den Romanfiguren in *Les Paysans* ergeht es genauso: Die Kleinbesitzer, für die Courtecuisse typisch ist, waren die Lehensmänner des Avonne-Tals. In Soulanges ist der einzige Fremde im Avonnaiser Kreis der Ingenieur für Straßen- und Wasserbauwesen. Die Bevölkerung verlangte nachdrücklich einen Wechsel zugunsten von M. Sarcus (dem Sohn von Sarcus-le-Riche). von der Zentralmacht gesendete Person war die einzige, welche man akzeptieren musste. Diese Romanfigur allein könnte an der Logik etwas ändern, falls sie sich an das Gesetz hält. (Das besagt jedenfalls die materialistische Sichtweise.)

Das Kapitel „Vers un monde nouveau“ aus den „Mythes balzaciens“ von Barbéris setzt ein dem Kommunismus entsprechendes Zitat aufs Deckblatt:

„Des sectes se sont émues et crient par toutes leur plumes: Levez-vous, travailleurs! comme on a dit au Tiers Etat: Lève-toi!“²³⁰

²²⁹ zit. nach Barbéris: *Mythes balzaciens*, 1972, p.163

²³⁰ Balzac: *Les Paysans*, 1978, p. 49 (Anm. der Verf.: Es ist die Widmung von Balzac im analysierten Roman.)

Das Entstehungsdatum ist wichtig für das Bewusstwerden einer neuen Realität durch den Schriftsteller. Er verfasste 1844 einen Restaurationsroman, dessen Geschichte 1823 beginnt, aber die darin enthaltene Problematik, das Verhältnis zwischen dem Volk, der Bürgerschicht und dem Adel überschreitet die Grenzen des Wirklichen. Die in der Erzählung besprochenen Themen stammen vom Ende der Juli-Monarchie. Historisch bedeutende Ereignisse beschäftigen sich nicht mehr ausschließlich mit den Herrschern. Die *Paysans* des Jahres 1844 bilden eine neue Klasse der Bodenbesitzer, welche aus dem Bürgertum entstand. In einer ersten Version aus dem Jahr 1838 ist der von den Nachbarn gehasste Großgrundbesitzer noch der Comte de Granlieu. 6 Jahre später ist der wirkliche Adel ein M. le Ronquerolles, von dem man redet, aber ihn nie zu Gesicht bekommt.²³¹

Die Problematik in der Erzählung über die französischen Landwirte ist neu. Der traditionelle Konflikt „Volk und Bürgertum gegen die Aristokratie“ wird ersetzt durch einen neuen Typus. Das neue Feindbild ist der Bürgerliche, Nichtadelige welcher Bodenbesitzer wurde.

Das erste Romanfragment des Schriftstellers stammt von 1834; Balzac verfasste es, um einer Anfrage von Mme. Hanska Folge zu leisten. Damals lautete der Titel *Le Grand Propriétaire*: dieser Besitzer war ein Emigrant, der 1814 nach Frankreich zurückkehrte. Die Figur versuchte, der Grundherrschaft ihren einstmaligen, aristokratischen Glanz zurückzugeben. Mit diesem Unterfangen löste sie Eifersucht und Hass der Bürger von La-Ville-aux-Fayes aus.

Der Autor Balzac nahm sein Projekt erst 1838 wieder auf, und beendete es 1844. In dieser Fassung war der Großgrundbesitzer ein General des Kaiserreichs, reich geworden durch Plünderungen; Montcornet verfügte über wirksame polizeiliche, politische und administrative Mittel. Nicht nur die gierigen Bürger begehren gegen ihn auf, sondern auch das bäuerliche Proletariat, welches bereits den grundherrschaftlichen Besitz plündert, aber erwartet, eines Tages den gerechten Anteil bei der Bodenaufteilung zu erhalten. Die Edelmänner existieren nicht mehr in den *Paysans*, die Auseinandersetzung findet auf brutale Art im Inneren der Bürgerschicht statt. Das neue Element ist das großflächige Einwirken des Volks auf die Verwüstung.

Die Vertreter des historischen Materialismus sind der Überzeugung, dass die Bedrohung von der Arbeiterklasse ausgeht, und diese deshalb revoltieren müsste; darum ist Barbéris verwundert, dass Balzac die Bauern zum Gegenstand des Romans machte. Der Großteil der französischen Bevölkerung jedoch blieb bäuerlichen Ursprungs. Im 19.

²³¹ zit. nach Barbéris: *Mythes balzaciens*, 1972, p.253

Jahrhundert sprach man noch nicht vom „Grand Soir Ouvrier“ (Aufstand der Arbeiterbewegung), aber „la jacquerie“ (Bauernaufstand) und die daraus resultierende Angst waren ein Thema.

Über lange Zeit hinweg ist „Volk“ im französischen Sprachgebrauch gleichbedeutend mit „Bauern“. Der Autor Balzac fühlt, dass neue Kräfte jenseits vom Bürgertum die politische Entwicklung vorantreiben. Honoré de Balzac wählt den Umweg über die *Paysans*; er stellt fest, dass trotz des bürgerlichen Triumphs die Geschichte im Begriff ist, einen neuen Anfang zu nehmen.

Die neue soziale Auseinandersetzung im Roman verfestigt sich auf einer ersten Ebene: Es gilt nicht mehr Verdienst gegen Geburtsrecht oder Industrie gegen Adel, sondern Nicht-Eigentümer gegen Besitzer. Montcornet ist kein Beispiel für reformerische Einfälle; der Graf ist der stolze, bewaffnete Besitzer in Person. Für ihn und Seinesgleichen gibt es unleugbare Tatsachen.

Gegenüber diesem Besitzer-Schicksal, verkörpert durch neue Feudalherren, befindet sich das Volk. Die Bevölkerung ist sich ihrer Autonomie bewusst, sie hat ihre eigenen Anforderungen und Möglichkeiten. Diese Menschen müssen nicht mehr beschrieben werden durch Bilder, Erinnerungen oder napoleonische Mythen. Die wütende Menge hat von da an ihre eigene Sprache.²³²

Der Romancier Balzac lässt an einigen Stellen das Volk sprechen. Die Leute wissen von diesem Zeitpunkt an, dass Bürger wie Gaubertin nicht ehrlicher sind als die Feudalherren. Die Masse weiß, dass der Teil des Bürgertums in Bewegung, dem alteingesessenen Bürgern die Schuld zuschreibt. Die Bürgerlichen im Aufbruch sind aber selbst eine ausbeutende Klasse.

Das Volk ist sich der Tatsache bewusst, dass seine Widersacher nicht nur in Schlössern wie Les Aigues wohnen, sondern auch dem Bürgertum angehören. Weiters steht im Raum, dass die Landbevölkerung unter den Wucherern leidet. Graf Montcornet verbietet den Landwirten, vor der Ernte Holz aufzusammeln. Die Großgrundbesitzer werden im historischen Materialismus als „Kapitalisten“ bezeichnet; diese Feudalherren verweigern den Bauern die Unabhängigkeit und Bodeneigentum.²³³

Ein Volk, welches sich seiner selbst noch nicht vollends bewusst ist, kann glauben, dass seine tatsächlichen Interessen an denen der Bürger vorbeigehen. Aber sobald die Masse gebildet ist, beginnt sie, die wahren Zusammenhänge zu erkennen. Jean-Louis Tonsard

²³² zit. nach Barbéris: *Mythes balzaciens*, 1972, p.290

²³³ zit. nach Barbéris: *Mythes balzaciens*, 1972, p.292

sagt das, und wird hierin bestätigt von „Père Fourchon“. Diese Aussage stammt aus einer Zeit, in der sich die Landwirte begeistert in der Galeere Gaubertin engagieren. Eine weitere Forscherin, die in der Tradition des historischen Materialismus steht, ist Nicole Mozet. Laut ihrer Sichtweise verschwindet der Adel - auch am Land - immer mehr am Horizont. Unterdessen finden Elemente der Volkskultur Eingang in die Romane. In Paris ebenso wie in Soulanges werden diese literarischen Figuren immer bedrohlicher. Die Provinzstadt ist das neue ästhetische Objekt, da sie weniger herausragt als Paris oder ländliche Gegenden. Die Kleinstadt verfügt folglich über ein architektonisches Erbe, an dem die archäologischen Überreste besser lesbar und erhalten sind.

Der gesamte Romanzyklus der *Comédie humaine* lehnt eine Kategorisierung in Schwarz-Weiß-Schattierungen ab.²³⁴ Das Sinnbild der Antinomie ist in den Erzählungen Balzacs überall anzutreffen, selbst im Kontrast zwischen dem „Glück im Grünen“ und der „animalischen Lebensweise“ auf dem Land. Aus der Perspektive der Literaturwissenschaftlerin Mozet wird Letztgenannte angeprangert. Unter Ausschluss der Öffentlichkeit spielen sich blutige Dramen ab, die in gewisser Weise durch den Vorhang der Bedeutungslosigkeit geschützt werden. Diese Manifestationen von Gewalt sind besonders brutal.

Die Nachwirkungen der Revolution beschreibt die historische Materialistin Mozet folgendermaßen:

«La Révolution a bouleversé le rapport des classes et les relations inter-personnelles, mais elle a aussi fortement contribué à remodeler l'espace quotidien et son influence sur les individus.»²³⁵

Die post-revolutionäre Zerstörung, die unter dem Namen „Bande noire“ (Immobilien-Spekulanten zerstörten und plünderten archäologische Fundstätten), Bekanntheit erlangte, war den romantischen Autoren ein Dorn im Auge. Aus dem Blickwinkel von marxistischen Literaturwissenschaftlern war das nur der Übergang eines Systems von Bodeneigentum zu einem anderen. Durch diese Zwischenstufe herrschte in ganz Frankreich ein reger Handel mit Kunstgegenständen. Die Kunden der „Bande noire“ waren Leute mit Geschmack und Antiquitätenliebhaber.²³⁶

Die Provinzstädte bedeuten für den historischen Materialismus die Ablehnung der Paris-Zentriertheit (Parisianisme). Gleichzeitig wird nachdrücklich die Existenz von Provinzen verleugnet. Gemäß dieser Einstellung ist der ländliche Raum im Verschwinden begriffen

²³⁴ zit. nach Mozet: *La ville de province*, 1982, p.14

²³⁵ Mozet: *La ville de province*, 1982, p.16

²³⁶ zit. nach Mozet: *La ville de province*, 1982, p.122

und die Roman-Provinz im 19. Jahrhundert nur zu Repräsentationszwecken geeignet. *Les Paysans* von Balzac sind laut der materialistischen Literaturwissenschaft ein Synthesenroman, in dem man über das Ende eines historischen und literarischen Zyklus liest, ohne dass die ursprüngliche Thematik vergessen wird. In der Erzählung existiert das doppelte Motiv des aufgeteilten Bodens und der Leiche des Wachpostens. Die Geschichte des Wächters bezieht sich auf den Mord am Pamphlet-Verfasser Paul-Louis Courier in der Touraine. Weiters wird das Erbrecht des Ältesten thematisiert, das seit 1824 in Kraft war und zwei Jahre später novelliert wurde. Viele Namen aus den *Paysans* stammen aus der Touraine, zB Bonnébault, Soulanges, ... Im Jahr 1844 hat die Romanfigur Montcornet keine Kinder mehr, und die Frage des Erbrechts wird ausgeklammert. Folglich geht es um das andere politische und historische Extrem: Den Übergang vom Großgrundbesitz zum Kleinbesitz. Bei Letztgenanntem eignen sich die Bauern selbst den Boden an.

Laut Nicole Mozet werden die ländlichen Figuren im Roman als Nicht-Personen dargestellt. Eine Ausnahme sind die Gelegenheiten, bei denen die Landwirte bei Balzac das Wort ergreifen, so debattiert Fourchon im Salon von Aigues. Diese Entpersonalisierungen nähren sich von den Mythen, welche aufgrund der Ängste des Volkes entstanden. Unmittelbar wird das Unbehagen der Masse ausgedrückt durch das Hervorheben von populären Figuren wie Fourchon, die als Sprachrohr und Anführer von Personengruppen dienen.²³⁷

Im Gegenzug erscheint die Stadt der Balzac'schen Provinz als eine Art Mythos, welche die brutale Realität verschleiert. In der Erzählung der *Paysans* wird das wiederkehrende Todesmotiv außergewöhnlich spannend in Szene gesetzt: Der Wachposten Michaud wird in der Nacht erschossen, in welcher seine Frau ein Kind zur Welt bringt. Michauds Frau stirbt aufgrund seines gewaltsamen Todes und gebiert zuvor ein totes Kind. Gleichzeitig ist der Wächter Michaud das Double des Grafen Montcornet. Der Roman beschreibt die Unfähigkeit des Wachpostens, trotz des Reichtums, der gesellschaftlichen Verbindungen und seines Willens, die „Vaterfigur“ der Bauern zu werden. Der Graf Montcornet wird angreifbarer gemacht, indem er nur als Produkt eines „kaiserlichen Abenteurers“ skizziert wird. Sein vergangenes Heldentum rettet ihm das Leben, an dem Tag, an welchem Bonnébault auf ihn zielt, aber dieses Ansehen genügt nicht, um sein Land zu behalten.

Am Beginn der Erzählung wird die Stadt Aigues vom Grafen Montcornet aufgekauft, obwohl Rigou und Gaubertin auch beabsichtigten, den Besitz zu erwerben. Der Schriftstel-

²³⁷ zit. nach Mozet: *La ville de province*, 1982, p.271

ler Balzac verlängert mit dieser narrativen Wendung den Kampf der Opfer. Um das Verschwinden der Grundherrschaft Les Aigues detailliert aufzuzeigen, benötigt der Autor 3 Dörfer und 2 Städte, deren Geschehnisse koordiniert werden. In den Dörfern, welche den Großgrundbesitz einkreisen, finden die meisten Manöver einer unüberschaubaren „Wald-Guerilla“ statt. Rigou, ein bürgerlicher Landbewohner, steht im direkten Kontakt mit der bäuerlichen Bevölkerung. Er ist zugleich ein ranghöherer Wachposten und Vermittler zwischen den 2 anderen Mitgliedern des „Triumvirats“, Soudry und Gaubertin. Die beiden Letztgenannten wohnen in Soulanges und La-Ville-aux-Fayes.²³⁸

Die Aufstellung des Schriftstellers ist ungenau. Es gibt 2 Straßen von Blangy nach Soulanges, die Gemeindestraße und den Weg über die Anhöhe. Diese Straße nimmt Rigou immer, wenn er in der Nacht unterwegs ist, weil er einen Anschlag in Les-Clos-de-la-Croix befürchtet. Die Leiche des Wachpostens Michaud dagegen wird gefunden zwischen der großen Straße und jener von La-Ville-aux-Fayes, am Ende des Parks von Aigues, 500 Schritte entfernt vom Tor von Couches.

Es herrscht ein Gleichgewicht zwischen Soulanges und La-Ville-aux-Fayes. Honoré de Balzac ergreift nie Partei für die alte Regional-Hauptstadt oder die neue Unterpräfektur. Die ersten Kapitel des 2. Abschnitts des Romans enthalten Porträts der Personen am Land. Soulanges ist eine Art Museum der Balzacschen Provinz, man findet hier ein Inventar der verschiedenen Typen: Guerbet, der Steuereintreiber, ist der Witzbold der Kleinstadt. Außerdem kommen vor: ein Versicherungsangestellter, ein Kaffeehausbesitzer, ein Priester und eine Kellnerin. Ein weiser Arzt und dessen Bruder, ein Dichter und gleichzeitig Schreiber des Friedensgerichts, ...

Anhand der Unter-Präfektur La-Ville-aux-Fayes wird das Gegenteil versinnbildlicht. Sie verkörpert die aufstrebende Provinz, jene der angesehenen Personen der Julimonarchie. Die Figuren konnten ihre Macht sichern durch die Rechtssprechungspraxis des Nepotismus und aufgrund guter Verbindungen zur Zentralmacht. Der Triumph von Gaubertin über Montcornet kann auch verstanden werden als Sieg des Landes über die Metropole Paris. Der wirkliche Emporkömmling des Romans ist aber Gaubertin (und nicht Montcornet). Ein fähiger Parvenu ergreift aus der Perspektive seiner Epoche die richtigen Maßnahmen. Ironischerweise beschreiben die letzten Absätze des Romans, wie der Pavillon, den Gaubertin sich angeeignet hatte als Symbolbild des Schlosses, in der zerstörten Landschaft komplett restrukturiert wird durch den kleinbäuerlichen Besitz.

Die Wissenschaftler des historischen Materialismus erkennen in *Les Paysans* die Ideen der Klassengesellschaft. Für den französischen Literaturwissenschaftler Pierre Barbéris,

²³⁸ zit. nach Mozet: *La ville de province*, 1982, p. 274

die Forscherin Nicole Mozet und den Ungarn Georg Lukács schuf Honoré de Balzac ein literarisches Ideal.

7.2 Kritik am Forschungsansatz des historischen Materialismus

Max Andréoli schlägt in seinem Buch „Lectures et mythes“ eine realitätsnahe Lesart der *Paysans* vor. In der Widmung des Landwirtschaftsromans erklärt Balzac, er wolle die Gefahr abwenden, welche das ganze Sozialgefüge bedroht – dieses Gespenst ist nichts anderes als das Volk, welches andauernd Verschwörungen ausheckt. In diesem Kontext bedeutet „Volk“: die Bauern. Der Roman will ein wissenschaftlich-historischer Text sein, obwohl Couches, Blangy und Soulanges fiktive Orte sind und „cuirassiers“ (historische Reiter mit Brustharnisch) nie in der französischen Garde existierten.²³⁹

Die oben angedeutete Kritik von Andréoli manifestiert sich folgendermaßen: Der historische Materialismus bezieht sich nur auf ein begrenztes geografisches Gebiet und den politischen Gehalt des Romans; die literarischen Kennzeichen der Erzählung werden außer Acht gelassen. Das alltägliche Leben, wie es in den *Paysans* beschrieben wird, ist für den ländlichen Raum typisch. Diese exemplarischen Beschreibungen konfrontieren die Leser nicht mit Verdrehungen, welche dem Autor Balzac von boshaften Zeitgenossen unterstellt werden.²⁴⁰

Die Debatte darüber, ob die Erzählung ein Dokument oder reine Erfindung ist, wird nicht enden. Das Streitgespräch wird nie ohne Schaden für das Eine oder für das Andere vorstatten gehen. Der Schriftsteller Balzac achtet auf Details, um besser dem realen Anspruch gerecht zu werden. Diese Herangehensweise ist seit dem Positivismus gleichgeblieben, ob es sich nun um das Heraufbeschwören der Vergangenheit oder Gegenwart unter diversen Gesichtspunkten handelt. Der Begriff des „Wahren“ wird oft mit der „Genauigkeit“ verwechselt; dieser Mangel wird in vielen wissenschaftlichen Arbeiten thematisiert. Der Autor Balzac fördert – freiwillig oder nicht – diese Doppeldeutigkeit; er selbst öffnet viele Zugänge zu seinem Werk. Die Wissenschaftler eignen sich je eine Forschungsrichtung an und bearbeiten den Roman auf dokumentarischer, politischer und sozialer Ebene.

Max Andréoli nimmt Balzac und seine Kommentatoren beim Wort: Ist das vorliegende Buch wirklich die Studie einer erschreckenden Wahrheit und ein sehr genaues Doku-

²³⁹ zit. nach Andréoli: *Lectures et mythes*, 1999, p.213; 216

²⁴⁰ zit. nach Andréoli: *Lectures et mythes*, 1999, p.224

ment? Wurden die Informationen aus historischen Archiven bezogen? Vorurteilsfrei kann man die Erzählung nur betrachten, wenn man vergisst, dass man selbst Leser ist, und durch einen Künstler in eine Gesamtheit eingefügt wurde, welche die *Comédie humaine* ist. Hierin stellen *Les Paysans* den ersten Band einer 4-teiligen Untergruppe dar: Den *Scènes de la vie de campagne*.²⁴¹

Andréoli bekräftigt, dass sich der historische Materialismus nur auf die politischen Aussagen des Romans beruft. Die narrativen Komponenten werden ignoriert. Die Erzählung spielt an fiktiven Orten, obwohl der Text dokumentarisch sein soll gemäß dem Autor Balzac. Eine objektive Rezeption ist nur möglich, wenn man die Perspektive des Lesers verlässt.

²⁴¹ zit. nach Andréoli: *Lectures et mythes*, 1999, p.225-226

Conclusion française

L'étude thématise les différences de la représentation des personnages dans les œuvres de Balzac et de Zola.

Les romans se fondent sur les conditions historiques des paysans: Au début de la Révolution française, la couche sociale pauvre avait un ennemi commun: l'aristocrate et sa propriété. De 1793 à 1796, les bourgeois prenaient la place du clergé et de la noblesse. Le domaine était divisé (avant l'année 1830, les propriétaires nobles étaient indemnisés). La terre augmentait de valeur, mais les paysans qui voulaient l'acheter ne possédaient rien.

Dès le 17^{ème} siècle, la province est dévalorisée dans la littérature française, malgré tout elle est thématisée. Autour de l'année 1830, la ville de province se trouve au centre de l'intérêt littéraire. Pour son livre, Balzac choisit le terme le plus dédaigneux de son temps: «paysans.» Par ce moyen, les personnages ruraux sont soulignés, et l'écrivain peut jouer avec l'ambiguïté (des éléments non-typiques d'un roman sont importants dans la narration, cela s'applique surtout au public ciblé noble vers 1840.) Pour la première fois, le concept du «réalisme» est utilisé dans les années 1840, dans le contexte de l'œuvre balzacienne. «La Comédie humaine» commence en 1829, avec «Le dernier Chouan.» En somme, 137 romans sont projetés, dont 91 sont réalisés. L'œuvre consiste des 3 «Etudes.» «Les Etudes de Mœurs» sont consacrées aux conditions sociales, elles font la base. Dans ces volumes, les personnages typiques entrent en scène. «Les Etudes de Mœurs» sont composées de 6 «Scènes.» «Les Scènes de la Vie de Campagne» consistent de 5 romans, dont un est «Les Paysans». Dans la préface de «La Comédie humaine», l'auteur compare le règne animal avec la vie sociale humaine. Là, Balzac se base sur les théories du biologiste Saint-Hilaire. Des variations dans le règne animal remontent aux influences de l'environnement, il faut que le même soit valable pour les êtres-humains. En outre, l'écrivain se réfère à Walter Scott et devient l'historien de la société.

Dans la création de ses portraits, Honoré de Balzac est influencé par des caricaturistes. L'auteur réaliste attribue des traits animaux aux personnages, ce qui est souvent le cas dans «Les Paysans.» Une femme est transformée d'un cheval à une chose; en même temps, cela montre une prédilection pour des représentations misogynes à cette époque. De prime abord, le fait que tous les personnages ruraux im-

portants sont féminins est une contradiction: Particulièrement, les femmes de la famille Tonsard sont violentes et ourdissent des complots.

D'après la physiognomie de l'érudit suisse, Lavater, le comportement des gens change leurs apparences. Cette pseudoscience est très populaire au 19^{ème} siècle.

Balzac utilise les théories du physionomiste dans son œuvre romanesque. Si on met le lieu et le temps à part, les personnages appartiennent aux éléments de base de la narration.

Dans la description littéraire, des aspects suivent les uns aux autres; cela signifie: elle fait un choix et accorde de l'importance aux traits distinctifs. De plus, le portrait littéraire inclut le caractère, la biographie et l'environnement social. Dans une description, on utilise surtout l'imparfait; par ce moyen, un portrait se distingue des actions. Au début de l'action, le changement de temps grammatical au passé simple est un signal important.

Un caractère peut personnifier une valeur idéale; ces «types» sont souvent utilisés chez Balzac. L'intention de l'auteur est de montrer des traits généraux des personnages, et pas des individus. Il y a aussi des actants avec des traits particuliers au niveau physique, psychique et social dans une forme esthétique et avec des tâches exactement définies. Supplémentairement à la distinction entre des personnages du premier rang et du second rang, on distingue des caractères problématiques et des personnages héroïques: Les actants problématiques sont ou une réflexion du présent ou d'une époque (cela est synonyme avec des «idées»). Chaque personnage important balzacien représente une idée romanesque. Le problème est un signe particulier du personnage du premier rang; celui-ci est divisé en 3 catégories: Un actant victorieux devient un héros; un caractère héroïque est assimilé au personnage sympathique; un héros transporte une idéologie dominante. Tous les personnages importants des «Paysans» sont d'origine urbaine. En tant que journaliste paresseux, Blondet regarde les événements d'une certaine distance. Pendant la narration, il devient un des rares caractères sympathiques. Chez l'écrivain réaliste, les personnages sont analysés des différentes perspectives. Celles-ci ne sont pas isomorphes. Les jugements divergents l'un de l'autre deviennent la loi de l'œuvre romanesque. Mlle. La-guerre, l'avant-proprétaire du château, est omniprésente dans la narration. La vie de la cantatrice d'opéra est racontée d'après l'ordre «la mort – l'achat du bâtiment – la naissance – le succès professionnel». Supplémentairement, cette femme était la gé-

nérosité incarnée; cela est la qualité qui manque au général Montcornet, le nouveau propriétaire. Cette biographie montre bien la ligne en zigzag d'un personnage balzacien. Le portrait littéraire dans le roman réaliste au 19^{ème} siècle contient les traits typiques de l'époque, l'exemple le plus beau est la description physionomiste interprétante d'Honoré de Balzac. Balzac préfère des portraits particulièrement détaillés. Entre l'homme Balzac et ses personnages romanesques, il y a un lien invisible: Il montre les mœurs de son temps avec une intuition infallible; lui-même, il était un parvenu – ce qu'il déteste, même dans ses narrations. Comme entrepreneur et auteur de «César Birotteau» il fait faillite. En somme, Balzac pourrait être un de ses personnages littéraires.

Au 19^{ème} siècle, des auteurs sont fortement influencés par la science. Les résultats du positivisme, de la sociologie et de la physionomie s'expriment dans les œuvres réalistes et naturalistes.

A partir de l'année 1836, Balzac rédige des parties du roman analysé sous le titre «Qui a terre, a guerre». La publication dans «La Presse» en 1844 est interrompue. Le livre est publié posthume, il est imprimé dans «La Revue de Paris» en 1855. Dès le début, «Les Paysans» montrent les facettes nombreuses d'un texte littéraire: D'une part, il a un trait principal, «la passion maîtresse». Cette passion forme toute la vie et la réussite professionnelle des êtres fictifs. Tous les actants montrent une biographie incomplète. Souvent, des réalisations sont contradictoires ou elles racontent des impossibilités remarquables. L'écrivain présente une période de la vie de ses personnages, il ne prétend jamais d'en savoir tout. Le comte Montcornet est typique pour ces ruptures utopiques: Il est un parvenu et un souverain sans talent. Son trait le plus important est la force physique. Le journaliste Blondet passe pour être l'écrivain le plus paresseux de son époque; sa lettre est datée du 6 août 1823, ainsi le début du roman est fixé. Ce paragraphe est une parodie vis-à-vis de soi-même de Balzac. Le titre révélateur du chapitre 1 est «Le Château.» Dans le chapitre 3 «La Chaumière de Tonsard» est juxtaposée. Les personnages urbains ont une importance narrative plus grande. Le concept pauvre de la chaumière est remplacé par un autre: Celui de la morale manquante des hôtes du cabaret. C'est exactement là, où l'intrigue commence. Cet endroit devient la métaphore des vices débauchés; il contraste avec l'idée sainte de «la famille pauvre.» Les habitants de l'auberge sont reliés au château par un couloir souterrain; pendant toute l'histoire, il y a un changement des lieux entre les deux bâtiments.

Balzac n'est pas au-dessus des événements documentés, on peut voir cela extrêmement bien chez «Les Paysans.» Supplémentairement, les actants sont décrits par leurs actions et leurs réactions; en outre, Balzac les commente au niveau moral.

«Les Scènes de la Vie de Campagne» ont pour thème les structures sociales champêtres. Le titre de cette partie de «La Comédie humaine» suggère le contraire, mais les personnages du premier rang sont d'origine de Paris, par exemple le comte Moncornet et sa femme. L'origine sociale des actants est visible dans «le retour des personnages.» Les mondains afferment la structure de la «Comédie humaine.» Au début du roman rural, le journaliste Blondet apparaît; les caractères importants dans l'œuvre sont tous de la région urbaine. L'auteur Balzac transforme Blondet au «Homme de Lettres.» Dans les romans rédigés de 1839 - 44, cinq femmes bien-nées aiment un écrivain; parmi celles-ci se trouve la comtesse de Moncornet. Le journaliste Blondet est amoureux d'elle. Le personnage d'Emile Blondet est symptomatique pour l'univers romanesque: L'année 1839, il aspire aux fonctions du préfet. A la fin des «Paysans», il devient préfet. Dans «Le Cabinet des Antiques», «Une fille d'Eve» et «Les Secrets de la Princesse de Cadignan», il est l'amant de Madame de Moncornet. Le Comte meurt vers la fin du roman analysé, par conséquent, la comtesse peut marier le journaliste. Là-dedans, Balzac intègre des aspects de sa vie privée: Comme auteur, il est fermement décidé de marier la comtesse Eve Hanska.

La narration se déroule en Bourgogne. Dans tout le roman, l'écrivain Balzac adopte la position de l'aristocratie. Dans cette étude sociale romanesque, même les paysans aisés sont surendettés chez l'usurier. Le drame analyse le thème de «la possession» en général, et pas un domaine particulier. L'authenticité linguistique régionale est peu exprimée; des expressions surannées sont insérées.

L'environnement géographique ou la nation est de la plus haute importance dans les romans historiques du 19^{ème} siècle. Les frontières internes soulignent un thème inquiétant: la trahison. Ces complots sont un point commun en plus des personnages balzaciens; sans exception, ses héros sont des traîtres. Tous les personnages du roman peuvent justifier leurs procédés; parfois, ils révèlent leurs secrets d'une manière involontaire; une autre fois, par des raisons amoureuses. La trahison qui avait lieu est souvent pardonnée, cette péripétie se déroule dans tous les romans historiques classiques. Chez Honoré de Balzac, la frontière interne dispose d'un trait distinctif de plus: Elle est une réalité anthropologique, et moins une barrière politique ou militaire. Des forêts sont des obstacles qui se trouvent à la périphérie des aggloméra-

tions. La frontière approchante, le nombre des caractères augmente et il diminue, après que la ligne de séparation était franchie. La traversée d'une frontière est un point important; elle est ou le début d'un fil de la narration ou une péripétie décisive. Dans une région inconnue, une «esquisse sémantique» est dessinée aussi vite que possible. Seulement des métaphores rendent cela possible; elles expriment l'étrangeté et elles l'enlèvent en même temps, par exemple des démons qui sont dans la gorge d'une bête. Ces verbes sont alarmants: Quelque chose d'étrange se passe. Cet état doit être levé. Un champ lexical familier donne sa forme aux nouveautés. Pour cette raison, les images linguistiques se multiplient à une frontière, leur fréquence baisse, dès l'instant que le héros laisse la ligne de séparation derrière lui. Des métaphores sont remplacées par des verbes appropriés: Ceux-là sont la manière d'expression interne de l'espace nouveau. Des villes et des rues sont des distinctions typiques. Des signes particuliers d'un lieu singulier sont importants pour des actions du roman; cela est valable pour les deux écrivains. Ce qui se passe dépend fortement d'où cela se passe, par exemple dans un village ou en ville. La rue entre La-Ville-aux-Fayes et Soulanges - construite par un ingénieur - est rarement empruntée. Les paysans se rencontrent le long d'un chemin pour des transactions illégales et des intrigues. Ce comportement souligne fortement l'aversion des ruraux contre des villageois et les sphères séparées. Des actants romanesques indépendants et des interactions complexes constituent le schéma simple de la narration compliquée de «La Comédie humaine.»

Dès le début, le domaine des Aigues dans «Les Paysans» est associé avec des morcellements. Des rues et des chemins croisés dans le parc se répètent dehors; on reconnaît cela dans les villes foisonnantes. Le résultat: La violence de ceux qui essaient de détruire la propriété foncière, est une réflexion de la crudité spatiale. La violence est un des thèmes centraux dans l'œuvre balzacienne. Le meurtre du garde champêtre Michaud et le complot précédent sont un élément central narratif.

Le texte fragmentaire prouve ce contexte: Par le roman inachevé, les paysans marquent le retour de «la fermeture.» Non seulement la couche rurale, mais aussi la couche bourgeoise trame des complots pour obtenir le domaine. Finalement, les paysans possèdent la terre. Les intersections finales ne sont pas seulement celles entre la propriété et la dépossession, mais celles qui sont plus importantes entre le vrai et le faux au niveau linguistique et moral.

L'intrigue littéraire dispose des traits esthétiques particuliers: le mensonge, la ruse et la tromperie apparaissent d'une façon double. Le chevalier d'industrie simule d'être riche, avec tous les traits d'une vie aisée. Un espion cache ses motifs vrais pour passer inaperçu jusqu'à l'attentat. En sachant que quelque chose se passera, mais pas de quelle façon, on produit une atmosphère captivante. A partir du moment, où un personnage se déguise intentionnellement, les lecteurs savent: L'intrigue est décelée avant la fin. En planifiant une attaque, les personnages féminins sont plus chafouins et rusés. La préparation est un moment-clé dramaturgique: Elle pourrait être mûre comme dans une rencontre des caractères participants. La table des habitués des paysans se trouve au «Grand-I-Vert»; les bourgeois se réunissent dans le «Café de la Paix.» Les cabarets sont marqués de la présence des jeunes femmes; les personnages féminins relient les deux centres de la violence et de la corruption. Chez Balzac, on reconnaît l'importance de l'intrigue dans le titre original «Qui terre a, guerre a.» Dès la version initiale, le proverbe était le sous-titre du roman.

En 1865, l'écrivain Emile Zola invente la notion du «naturalisme». Cette étiquette a un sens philosophique: Dans un monde athée, la nature est au premier lieu. Les principes du roman de l'époque sont: Il veut découvrir des conditions matérielles par rapport aux drames. Le corps, le milieu, la technique et l'économie influencent le destin de l'individu. La notion contient aussi des aspects de la science naturelle et de l'esthétique. Zola se réfère à la configuration scientifique de son temps, comme elle est résumée dans «race, milieu, moment» de Taine. De cette manière, l'auteur naturaliste peut négocier entre l'intérieur et l'extérieur. Les conditions du milieu intérieur (la relation entre héritage et environnement social) sont surtout développées dans le premier tome «La Fortune des Rougon» de 1871. Dans le dernier roman «Le docteur Pascal» de 1893, on fait un bilan. Le milieu peut changer: Cela est valable pour l'intérieur (l'hérédité incluse), pareillement pour l'extérieur. Par le patrimoine génétique innovateur, le déterminisme absolu est déclaré sans effet et des évolutions fortuites sont soulignées. Le comportement des personnages est déterminé par une passion dominante. Ce trait relie Balzac à Zola. Les besoins servent à satisfaire l'instinct, dans l'hierarchie ils sont suivis par des désirs et des passions. Chez Zola, le désir sexuel est l'instinct de base, tous les autres sont des descendants. L'hérédité, le milieu et la sexualité orientée sur la reproduction correspondent au discours scientifique contemporain «race, milieu, moment.» L'écrivain Emile Zola utilise

ce modèle de réalité théorique pour une pathologie, «L'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire» (ce qui est le sous-titre du cycle romanesque.) Le parallèle entre l'évolution familiale et politique-sociale renferme l'histoire de la déchéance là-dedans.

Des éléments mythiques font partie du concept scientifique de l'auteur, ceux-ci représentent mieux les principes de base de la vie humaine. Le système mythique du naturaliste s'alimente des types narratifs archaïques comme la quête, des constellations des personnages transmises par des contes de fées et des légendes, des résultats ethnologiques, des divinités de l'Antiquité et –surtout – des images de la religion chrétienne. Le mythe de la mort et de la résurrection peut être expliqué par des métaphores chrétiennes. Le tiroir, dans lequel on cherche le magot du vieillard grabataire, exprime l'intimité par une chose. Les secrets privés cachés là-dedans, s'allient avec les personnages. Ce procès est un stade important de l'intrigue, laquelle trament les enfants et les petits-enfants envers le vieil homme. Chez Zola, le complot est justifié avec des théories de la génétique. Le coffret comme cachette intelligente a une fonction mythique dans le style narratif scientifique de Zola – cela est un artifice narratif. Un niveau narratif supplémentaire se trouve dans «le poison d'un don». Dans la littérature fictionnelle, il y a souvent des dons incomplets, rusés, destructeurs ou calculateurs. Le bien se transforme vite en mal – presque toujours, le présent est ambigu. «Empoisonné» est tout ce qui est contraire à un présent altruiste; cela donne pour résultat des asymétries et de la concurrence. Le jeu de mots fonctionne dans deux langues: Le mot anglais «gift: le don/le présent» est attaché étymologiquement au mot allemand «Gift: le poison». D'origine, ce sens double exprime un doute: Les présents pourraient être bien ou mal. Dans le roman social du 19^{ème} siècle, beaucoup d'actions se déguisent comme un don et le don en retour. Le vieux Fouan est témoin du meurtre de Françoise, la femme de Jean Macquart. Dorénavant, le fils de Fouan et sa belle fille Lise veulent le faire taire. Finalement, Lise asphyxie le consumé avec son derrière, lequel ressemble à celui d'une jument hydropique. Cela est un exemple de plus pour un personnage romanesque avec des traits animaux. Pour cacher l'acte de violence, les adultes mettent le feu au bâtiment. Ainsi, le complot est accompli.

A côté des dimensions symboliques, des métaphores, qui renvoient aux mythes et aux compréhensions nouvelles des contextes sociaux, existent. Ces éléments for-

ment un tout dans l'œuvre romanesque zolienne. Des sphères sociales peu thématiques jusqu'à ce moment-là, sont appréciées.

Dans l'œuvre théorique, «Le Roman expérimental», Zola explique qu'il est le devoir de l'écrivain de montrer la fonction des choses. L'observation est nécessaire; l'expérience est classifiée comme non-réalisable dans la littérature par les critiques. Par l'expérience, on met le comportement des personnages romanesques à l'épreuve, laquelle ressemble à la structure d'un drame (l'exposition – la péripétie – la catastrophe). En réalité, l'écrivain observe et fait des recherches scientifiques, les dossiers préparatoires le prouvent. Dans la fiction, on remet en question les frontières tout le temps; par conséquent, des explorations tardives des voies scientifiques différentes sont anticipées.

Dans «Thérèse Raquin» de 1867, le concept naturaliste est propagé dans la préface pour la première fois. De 1869 à 1893, Zola travaille sur le cycle romanesque «Les Rougon-Macquart.» Celui-ci contient 20 tomes. Dès le début, l'œuvre monumentale dispose d'une double perspective: étudier une famille, l'hérédité et le milieu et analyser «le Second Empire». Seulement en 1878, Zola publiait «l'arbre généalogique des Rougon-Macquart.» Dans le dernier tome, le schéma est élargi encore une fois: Adélaïde Fouque (dit «tante Dide») est l'ancêtre commune des 32 personnages. Cette famille nombreuse représente la société du Second Empire par 3 branches. La famille Rougon appartient à la Bourgeoisie, les Macquart sont des paysans; entre les deux, les Mouret – une famille de la petite bourgeoisie – négocient. Le concept du cycle romanesque base sur un dualisme social: La branche des Rougon soutient le coup d'Etat et en profite; de cette manière, les Rougon réussissent à la promotion sociale. Tandis que, les Macquart sont des victimes de la politique et tombent dans la misère. Les deux sont des métaphores pour le destin de la Bourgeoisie et du peuple. Pour les personnages du roman des conditions sociales différentes et la génétique différente sont valables. Les lois de l'hérédité vers l'année 1850 sont appliquées: Des facteurs intérieurs et extérieurs s'accomplissent tous le temps. La génétique influence le tempérament; tandis que des éléments sociaux conditionnent le comportement. Les personnages de la famille agissent devant un arrière-plan historique, social et familial exactement défini. Ce fait influence la description des caractères littéraires: A cause de l'origine diachronique du cycle, la biographie est extrêmement élargie. Des esquisses des personnages se superposent dans des détails. Dans l'œuvre zolienne, les caractères ruraux disposent aussi des traits animaux: Le regard

de Delhomme est comparé à celui d'un bœuf; cela est un autre point commun avec l'auteur réaliste Balzac. Il y a des interactions entre les conditions physiques et psychiques et le milieu social fortuit. Pour caractériser les personnages du roman, le naturaliste les fait monologuer souvent. Zola dramatise ce qu'il regarde. Tous les membres de la famille sont reliés par l'hédonisme; le désir de la jouissance devient la force de l'univers romanesque. D'origine, 10 tomes étaient planifiés, ils sont consacrés à un secteur social important; à partir de l'année 1880, l'œuvre est composée de 20 volumes. L'écrivain naturaliste projette l'histoire d'une famille nombreuse, pourtant, il utilise «le retour des personnages» dans une moindre mesure que Balzac. Dans ses romans, Zola dépasse les espérances des critiques et des lecteurs; il ouvre le champ de la sexualité, de l'hérédité et du conflit social.

Le processus de la création littéraire est examiné de près chez l'auteur; ce fait est souligné par Henri Mitterand dans ses recherches. Zola nie l'autonomie de l'art et l'approche à la science; il attribue à l'art une mission nouvelle, équivalente.

Dans le roman zolien, la population rurale est décrite par des lois de la science naturelle. «La Terre» est inspirée du paysage de la Beauce. Le morcellement des terres pendant le Second Empire joue un rôle important dans la narration. Les paysans sont l'élément dérangeant dans l'ordre social de cette époque-là. Surtout les personnages féminins sont chafouins et rusés. Les représentations misogynes sont un autre élément commun des auteurs Balzac et Zola.

En 1887, le concept littéraire de Zola est attaqué: Suivant la publication de «La Terre», des artistes jeunes écrivent «Le Manifeste des Cinq» qui est signé par Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches. La description des paysans dans cette œuvre est jugée comme vulgaire.

La voie scientifique du matérialisme historique accueille les œuvres de Balzac et de Zola d'une perspective communiste. Le tome «Les Paysans» est très renommé, car le livre est une tragédie sur les propriétaires nobles. Des érudits du matérialisme historique reconnaissent la description riche et correcte des 3 parties battantes: les propriétaires, les paysans et les usuriers. Un défenseur français du marxisme est Pierre Barbéris. Des relations entre des nobles et des propriétaires foncières et leur position sociale sont analysées. Selon Barbéris, beaucoup des propriétaires n'habitent plus à la campagne, quoique la terre soit la source de leur revenu. Dans «la Comédie humaine», un groupe des personnages continue à vivre comme des mondains, grâce au travail des paysans. L'interprétation matérialiste est convaincue que les domaines

sont des symboles délibérés de la grandeur et de la force. Des érudits du matérialisme historique voient l'analyse parfaite dans «Les Paysans»: Il est conforme à la «théorie des classes» pendant la Restauration et la Monarchie de Juillet. Les paysans peuvent influencer leur propriété et la position sociale; cette interprétation «hostile envers le peuple» est effacée.

Pour Georg Lukács, Balzac est un héros, au contraire, le chercheur hongrois désapprouve les œuvres de Zola.

Rita Schober traduisait des volumes choisis du cycle dans la République démocratique allemande, cette édition commençait en 1952. Les œuvres étaient analysées sous la perspective d'Engels et de Lukács. Suivant les hypothèses de Schober, le travail dans la nature, dans la vie humaine et dans la société est l'élément décisif dans l'œuvre. Des «romans théoriques naturalistes», parmi lesquels se trouve «La Terre», étaient supprimés. La perspective du matérialisme historique dit que des personnages là-dedans sont des victimes de l'hérédité et agissent à la manière des animaux. Les thèses d'Emile Zola sont vérifiées à la notion du réalisme de Lukács. Pour le chercheur hongrois, l'œuvre d'art réaliste idéale forme un tout organique; ses éléments se réfèrent à des autres et sont structurés par une action centrale. La création des caractères typiques est au centre. Le tout de l'apparition et de l'être, de l'individu et de la structure sociale sont respectés; là-dedans, les éléments importants se réunissent et comportent l'humanité en même-temps. Etant une érudite marxiste, Rita Schober renonce à l'équivalence de la nature et de la société dans le naturalisme. Selon Georg Lukács, la raison pour les hypothèses fausses de Zola est l'aspiration de l'esprit scientifique. De cette perspective, le capitalisme diminue le développement de l'individu; aussi, il exclut des auteurs de l'organisation de la société. Après 1960, l'influence de Lukács disparaît: Dans la postface de «Die Erde», la version dans la RDA en 1963, on renvoie aux «Paysans» de Balzac; l'image manquante des travaux ruraux chez l'écrivain réaliste est critiquée. Par conséquent, le roman de Zola est revalorisé.

Un essai de Schober, publié en 1977, constate que l'œuvre de Zola est une partie de l'héritage littéraire réaliste pour la critique marxiste. Selon l'érudite littéraire, une lecture réaliste est autorisée, parce que Zola a rédigé une œuvre monumentale sur une époque et l'humanité.

Bibliographie

Textausgaben

Balzac, Honoré de: Les Paysans. Dans: La Comédie humaine. Tome IX. Études de moeurs: Scènes de la vie de campagne, Paris 1966

Balzac, Honoré de: Les Paysans. Dans : La Comédie humaine. Tome IX. Études de moeurs: Scènes de la vie de campagne. Edition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris 1978

Balzac, Honoré de: Notice nr. FRBNF 37304284. Oeuvres complètes de M. de Balzac. La Comédie humaine. 18 suppl. Ressource électronique. 680 KB, Paris Acamédia, 1998. Paru en feuilleton dans 'La Presse' en novembre-décembre 1844. Reproduction de l'édition de Furne, Paris 1853-55 in -8). Scènes de la vie de campagne. Les Paysans.

Zola, Émile: La Fortune des Rougon. Dans : Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. Tome I, Paris 1960

Zola, Émile: La Terre, Paris 1889

Zola, Émile: La Terre. Dans : Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. Tome IV. Etudes, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris 1966

Forschungsliteratur

Adam-Maillet, Maryse: Étude sur Zola et le roman, Paris 2000

Andréoli, Max: Lectures et mythes. *Les Chouans* et *Les Paysans* d'Honoré de Balzac, Paris 1999

Asholt, Wolfgang: Französische Literatur des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 2006

Aust, Hugo: Der historische Roman, Stuttgart 1994

Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes, Frankfurt/Main 1987

Bachleitner, Norbert: Vienne, lieu de réception de Zola: traduction, critique, médiation en Europe centrale, In: Bachleitner, Norbert/Smolej, Tone/Zieger, Karl: Zola en Europe centrale, Valenciennes (2011), p.37-54

Barbérís, Pierre: Balzac et le mal du siècle, tome. 1, Genève 2002

Barbérís, Pierre: Balzac et le mal du siècle, tome. 2, Genève 2002

Barbérís, Pierre: Le monde de Balzac. Post-face 2000, Paris 1999 (1ère édition 1973)

Barbérís, Pierre: Mythes balzaciens, Paris 1972

Barjonet, Aurélie: Zola d'Ouest en Est. Le naturalisme en France et dans les deux Allemagnes, Rennes 2010

CARL, Joachim: Untersuchungen zur immanenten Poetik Balzacs, Heidelberg 1979

Carles, Patricia/Desgranges, Béatrice: Émile Zola et ses peintres, essai de critique génétique. In: Leduc-Adine, Jean-Pierre/Mitterand, Henri: Lire/dé-lire Zola, Paris (2004), p.35-59

Crossley, Ceri: French historians and romanticism. Thierry, Guizot, the Saint-Simonians, Quinet, Michelet, London 1993

Dällenbach, Lucien: Un texte «écrit avant notre modernité.» In: Vachon, Stéphane: Balzac. Une poétique du roman, Paris (1996), p.447-454

Descaves, Lucien: «Emile Zola.» Almanach de la Révolution, 1903 In: Frigerio, Vittorio: Émile Zola au pays de l'anarchie, Grenoble (2006), p.118-120

Duchet, Claude/Neefs, Jacques: Balzac. L'invention du roman. In: Duchet, Claude: Balzac. L'invention du roman, Paris (1982) p.11-30

Ebguy, Jacques-David: Un 'souvenir dans l'âme'. Le personnage balzacien, entre complication et héroïsation. In: L'Année balzacienne, troisième série, 6, Paris (2005), p. 7-35

Ecker, Gisela: „Giftige“ Gaben. Über Tauschprozesse in der Literatur, München 2008

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 1. Das System der theatralischen Zeichen, Tübingen 1994³

Fizaine, Jean-Claude: Ironie et fiction dans l'oeuvre de Balzac. In: Duchet, Claude: Balzac. L'invention du roman, Paris (1982), p. 159–178

Fortassier, Rose: Les Mondains de *La Comédie humaine*. Etude historique et psychologique, Paris 1974

Goebel, Gerhard: Textanalytischer Versuch zu einem Abschnitt aus Balzacs *Les Paysans*, In: Gumbrecht, Hans-Ulrich/ Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer: Honoré de Balzac, München (1980), p.437-460

Gomart, Hélène: Les opérations financières dans le roman réaliste. Lectures de Balzac et de Zola, Paris 2004

Grimm, Reinhold R.: Natürliche Gesellschaft – Gesellschaftliche Natur. Zur Auflösung des Idyllischen in den Landromanen Balzacs, In: Gumbrecht, Hans-Ulrich/ Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer: Honoré de Balzac, München (1980), p. 143-174

«Guerre» In: Rey, Alain/Chantreau, Sophie: Dictionnaire des Expressions et Locutions. Le trésor des manières de dire anciennes et nouvelles, Paris (1989), p.625

Hamon, Philippe: Le personnel du roman. Le système des personnages dans les *Rougon-Macquart* d'Émile Zola, Genève 1983

Heathcote, Owen: Balzac and Violence. Representing History, Space, Sexuality and Death in *La Comédie humaine*, Bern 2009

Koch, Thomas: Literarische Menschendarstellung - Studien zu ihrer Theorie und Praxis, Tübingen 1991

Köhler, Gisela Ruth: Das literarische Porträt. Eine Untersuchung zur geschlossenen Personendarstellung in der französischen Erzählliteratur vom Mittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, Bonn 1991

Korn, Karl: Zola in seiner Zeit, Frankfurt 1980

Lukács, Georg: Balzac und der französische Realismus, Berlin (-Ost) 1952

Lukács, Georg: Der historische Roman, Berlin (-Ost) 1955

Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, (Mit dem Vorwort von 1962) München 1994

Lumbroso, Olivier: Zola, acrobate des figures, In: Leduc-Adine, Jean-Pierre/Mitterand, Henri: Lire/dé-lire Zola, Paris (2004), p.213-227

Marin, Mihaela: Le livre enterré. Zola et la hantise de l'archaïque, Grenoble 2007

Matt, Peter von: Ästhetik der Hinterlist. Zu Theorie und Praxis der Intrigue in der Literatur, München 2002

Matt, Peter von: Die Intrigue. Theorie und Praxis der Hinterlist, München 2006

Mimouni, Isabelle: Balzac illusionniste – Les arts dans l'oeuvre de l'écrivain, Paris 1999

Moretti, Franco: Atlas des europäischen Romans. Wo die Literatur spielte, Köln 1999

Mozet, Nicole: La ville de province dans l'oeuvre de Balzac. L'espace romanesque: fantasmes et idéologie, Paris 1982

PIERRE, Chantal: Zola, auteur empathique? In: Barjonet, Aurélie/Macke, Jean-Sébastien: Lire Zola au XXIe siècle, Paris (2018), p.433-447

Pierrot, Roger: Honoré de Balzac, Paris 1999

Pfister, Max: Das Drama. Theorie und Analyse, München 1984⁴

Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens, Frankfurt/Main 1982 ²

Ricœur, Paul: La métaphore vive, Paris 1975

Sipriot, Pierre: Balzac sans masque. Splendeurs et misères des passions 1799-1850, Paris 1992

Spieker, Annika: Der doppelte Blick. Photographie und Malerei in Émile Zolas *Rougon-Macquart*, Heidelberg 2008

Swahn, Sigbrit: Le Pourquoi du récit. Étude d'un roman inachevé de Balzac; *Les Paysans*, Uppsala 1999

Taillandier, François: Balzac, Paris 2005

Troyat, Henri: Balzac, Paris 1995

Troyat, Henri: Zola, Paris 1992

Zieger, Karl: Die Rezeption der *Rougon-Macquart* in der österreichischen Arbeiterschaft zwischen der Jahrhundertwende und dem Ständestaat 1934, In: Engler, Winfried/Schober, Rita: Hundert Jahre Rougon-Macquart im Wandel der Rezeptionsgeschichte, Tübingen (1995), p.195-208

Zola, Émile: Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt, Bruxelles 1989