

Interfigurationen

Erzählen als „peinture“ und „résurrection“ bei den
„historiens romantiques“ und bei Émile Zola

von Dina De Rentiis



UNIVERSITY OF
BAMBERG
PRESS

Romanische Literaturen und Kulturen 5

Romanische Literaturen und Kulturen

hrsg. von Dina De Rentiis und Albert Gier

Band 5



University of Bamberg Press 2012

Interfigurationen

Erzählen als „peinture“ und „résurrection“ bei den
„historiens romantiques“ und bei Émile Zola

Dina De Rentiis



University of Bamberg Press 2012

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: Digital Print Group, Nürnberg
Umschlaggestaltung: Dezernat Kommunikation und Alumni der
Otto-Friedrich-Universität Bamberg
Erstellung der Druckvorlage: Nina Eheim

© University of Bamberg Press Bamberg 2012
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 1867-5042

ISBN: 978-3-86309-072-2

eISBN: 978-3-86309-073-9

URN: nbn:de:bvb:473-opus-4120

Inhalt

Einleitung	7
Die Fragestellung	7
Die Werke.....	8
Der Ansatz	11
Die Farben der Geschichte	13
Der Lebensraum der Vergangenheit – Prosper de Barante.....	20
Die Geschichte des Historikers – Augustin Thierry.....	33
Selbstbildnis des Historikers als „écrivain“ und „lecteur“	39
Historisierung der historia	56
Thierrys Stellung zwischen Barante und Michelet.....	74
Der Tag der Gerechtigkeit – Jules Michelet.....	75
„Narration“ und „histoire“ bei Barante, Thierry und Michelet.....	90
Das Auge des Künstlers	95
„Peinture“ und „résurrection“ in Zolas theoretischen Schriften	96
„Peinture“ und „résurrection“ im ersten naturalistischen Roman und im Schlusswerk des Rougon-Macquart-Zyklus	107
Das Portrait des lebenden Toten – „Thérèse Raquin“	108
Das Möbius'sche Band – Handlungsaufbau und Personengestaltung	106
‘(Re-)Faire la mort’ – Laurent und Thérèse als negatives Schöpferpaar.....	125
Auctor in fabula – das Autor-Ich im Spiegel des Werks	165
L'histoire en abîme – „Le Docteur Pascal“	168
Pascal und Clotilde als dialektisches Paar	170
In den Grenzen der Familie – Pascal und Clotilde als Schöpfer	176
Aufhebung der „Geschichte“? – „l'enfant inconnu“	190
Schluss und Ausblick	193
Literaturverzeichnis	199
Abkürzungsverzeichnis	237

Einleitung

Die Fragestellung

Dass man „mit Worten malen kann“ und die Literatur Menschen und Dinge „ins Leben“ zu rufen, dem Seienden und dem Gewesenen ein zweites, literarisches Leben zu verleihen vermag, das sind sehr alte Redensarten. Im Französischen ist insbesondere die erstere spätestens seit dem Mittelalter im Lexikon verankert. „Peindre“ wird seitdem geläufig als Synonym von „beschreiben, porträtieren, charakterisieren, abbilden“ verwendet. Im 19. Jahrhundert gehört diese Verwendung zu den topischen Bausteinen des poetologischen und literarischen Diskurses. Ebenso geläufig ist die Vorstellung, dass Kunst – bildende Kunst, aber auch Literatur – Gestalten zu erschaffen vermag, die in den Augen der Rezipienten „leben“ bis hin zur Ausblendung des Unterschieds zwischen Kreaturen aus Marmor oder Worten und Menschen aus Fleisch und Blut. Mit dem Triumph (in der Literatur) der Nachahmungspoetik und (in der bildenden Kunst) der frühneuzeitlichen Ästhetik, wird der Künstler geläufig als *artifex deus* portraitiert, der lebensgleiche bzw. gleichsam lebende Kreaturen zu erschaffen vermag.¹

In der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts sind Charakterisierungen der Literatur als „peinture“ und der literarischen Gestalten als „lebendig“ topische Diskursbausteine. Aber dieses Buch wird zeigen, dass ihre Bedeutung und Funktion nicht auf das Topische und Diskursive reduzierbar ist; vielmehr konstituiert sie sich und entfaltet ihre Wirkung im Spannungsverhältnis zwischen Topik, Diskurs, an den Texten nachweisbaren bzw. in den Texten reflektierten Intentionen und – vor allem auch – in die Texte eingeflochtenen, aber nicht darin reflektierten Überzeugungen und Vorstellungen.

Mit letzterem ist nicht gemeint, dass durch die nahe Betrachtung dieser sprachlichen Bilder ein textuelles Unbewusstes im Sinn des Verdrängten oder Archetypischen sichtbar wird und dass die Bilder textuelle Abbilder oder Ergebnisse, sprachliche Extrojektionen oder Introjektionen, produktive oder rezeptive Vertextungen eines individuellen bzw. kollektiven Unbewussten im Sinn der Psychoanalyse sind, Spuren von „mythes

1 Vgl. hierzu De Rentiis (2005).

personnels“ der Autoren im Sinn Maurons, Spiegelungen von Persönlichkeitsprofilen und/oder von Komplexen. Durch Charakterisierungen als „peinture“ und als „résurrection“ werden vielmehr Vorstellungen der Narration zum Ausdruck gebracht, die nachweislich intentional evoziert bzw. geäußert werden. Es geht hier nicht um Fenster zum Verdrängten oder Archetypischen, sondern um die Präsenz und Wirkung des stillschweigend Angenommenen und Geltenden in Texten, um das Nicht-Nachdenken über Selbstverständliches, um Selbstverständlichkeiten, die, gerade weil sie für den Schreibenden selbstverständlich sind, nicht reflektiert werden, und um die an den Texten ablesbaren Verwerfungen, Risse und Spannungen der Selbstreflexion, die durch das Zusammenspiel von Intention und stiller Annahme, von individuellen und von kollektiven Denkweisen entstehen.

Um zu zeigen, wie sich die Bedeutung und Funktion von Charakterisierungen der Narration als „résurrection du passé“ und als „peinture du passé“ in diesem komplexen Spannungsverhältnis konstituiert und textuell entfaltet, werden in diesem Buch zwei einerseits sehr verschiedene, andererseits zeitgeschichtlich verbundene Beispiele betrachtet: Charakterisierungen der „peinture du passé“ und der „résurrection du passé“ bei den sogenannten romantischen Historikern der Restaurationszeit und Charakterisierungen der literarisch-narrativen „peinture“ und der künstlerischen „Wiederbelebung“ bzw. „Belebung“ von vergangenen und gegenwärtigen Menschen und Ereignissen bei Émile Zola.

Die Werke

Die Werke der sogenannten „historiens romantiques“ Prosper de Barante, Augustin Thierry und Jules Michelet wurden deshalb gewählt, weil diese Autoren die Relation von Narration und Geschichte (*res gestæ* und *historia rerum gestarum*) sehr intensiv und in engem Zusammenhang mit der erzählenden Dichtung ihrer Zeit – und insbesondere mit Walter Scotts Romanen – reflektieren, aber nicht als „poètes“, als Dichter in engerem Sinn,² sondern als „historiens“, als Historiker und Historiographen. Geht

2 Jules Michelet wurde zwar von seinen Zeitgenossen und wird bis heute immer wieder ein „poète“ genannt, und er erhob selbst, wie *mutatis mutandis* Barante und Thierry, durchaus den Anspruch, dass seine Werke eine ästhetische Qualität haben sollten; aber die

es um Literaturauffassung oder um ästhetische und poetologische Konzepte, so übernehmen die drei Historiker ihr Gedankengut weitgehend aus ihrer Zeit und reflektieren es nur insoweit als für ihre eigene Arbeit notwendig. Die Absicht, eine neue und eigenständige literarische Ästhetik und Poetik zu konzipieren, verfolgen sie dabei nicht, sondern sie sind, pointiert ausgedrückt, poetologische Laien. Deshalb sind ihre Werke kostbare Quellen des ästhetisch und poetologisch Topischen und Diskursiven einerseits und wichtige Dokumente der Reflexion über die Relation von Narration und Geschichte andererseits.

Dass die Werke und die Reflexion Barantes, Thierrys und Michelets sodann nicht etwa mit denen von Autoren historischer Romane wie Alfred de Vigny, Victor Hugo, Honoré de Balzac oder Gustave Flaubert verglichen werden, sondern mit dem Werk und der Reflexion von Émile Zola, geschieht aus den folgenden Gründen: Émile Zola schreibt unmittelbar vor dem Hintergrund der Romantik und des Historismus, setzt sich intensiv mit beiden auseinander, aber (im Unterschied zu Vigny, Hugo oder Balzac) mit der Absicht, eine neue, in den zentralen Punkten vom Historismus und von der Romantik abgesetzte, ja ihnen entgegengesetzte experimentelle und naturalistische Ästhetik und Poetik, deren Alterität allerdings (im Unterschied zu Flaubert) seinem Konzept zufolge nicht auf der Ebene der literarischen Form und des literarischen Diskurses angesiedelt ist, sondern auf der Ebene der (bei ihm: naturwissenschaftlichen) Grundvoraussetzungen und der Ziele. Die Art und Weise, wie der Problemkomplex „Geschichte und Roman“ zeitgenössisch aufgefasst und reflektiert wird, ist Zola einerseits vertraut; andererseits macht er sie nicht zur Grundlage des eigenen künstlerischen Schaffens; die Geschichte (*res gestæ*) spielt in Zolas Werk eine wesentliche Rolle, die er selbst im Vorwort zu den *Rougon-Macquart* herausstellt, wenn er schreibt, dass ein historisches Ereignis für die Geschlossenheit der Ereignisebene sorgte und dem Werk somit die endgültige Form verlieh. Aber der Autor der *Rougon-Macquart* verfolgt nicht die Absicht, die zu seiner Zeit herrschende Auffassung der Relation zwischen Geschichte (*res gestæ* und *historia rerum gestarum*) und Roman durch eine andere, eigene zu ersetzen, sondern will ein gänzlich anderes, naturwissenschaftlich basiertes Konzept

drei Autoren positionierten sich dabei klar als Historiker und Historiographen, die von der erzählenden Kunst profitieren und mit ihr eng zusammenarbeiten, aber einen eigenen, spezifischen Arbeits- und Aufgabenbereich haben.

des Romans entwerfen. Die Geschichte spielt also eine sehr wichtige Rolle in Zolas Werk und die zeitgenössische Geschichtsauffassung ist bei ihm präsent und relevant; aber der Fokus seiner wissenschaftlichen, poetologischen und ästhetischen Reflexion liegt woanders, auf der Vererbungstheorie, auf der zu überwindenden Romantik, dem weiter zu entwickelnden Realismus und dem zu entwerfenden bzw. voranzutreibenden Naturalismus. Dementsprechend reflektiert und diskutiert Émile Zola in seinem Werk die Art und Weise, wie seine Zeitgenossen und er selbst die Relation der Geschichte und der Narration bzw. des Romans zueinander auffassen, kaum. Die Geschichte gehört zum stillen Fundament des Werks, aber ihre Relation zur Narration und zum Roman ist nicht Fokus der Autorenintention und wird somit kaum reflektiert.

Ebenso situiert sich Zolas Verwendung von Charakterisierungen der Narration als „peinture“ und der künstlerischen „Wiederbelebung“ bzw. „Belebung“ von vergangenen und gegenwärtigen Menschen und Ereignissen vor dem Hintergrund der in seiner Zeit vorherrschenden Auffassung und allgemeinen Vorstellung der Geschichte; aber diese sprachlichen Bilder werden in seinem Werk nicht in Verbindung mit einer theoretischen Reflexion über ihre Bedeutung und Funktion verwendet. Die Bilder werden nicht als Diskursbausteine in Zolas Nachdenken über den Roman gestaltet und verwendet, sondern aus dem zeitgenössischen sprachbildlichen Fundus genommen und auf der Grundlage der allgemein üblichen Bedeutung und Funktion zu narrativen Konstellationen ausgebaut bzw. als dem Leser vertraute argumentative Bausteine eingesetzt.

Mit anderen Worten: Émile Zola verwendet sprachliche Bilder der „résurrection du passé“ und der literarischen „peinture“ nicht mit einer besonderen Bedeutung und Funktion bzw. mit dem Ziel, eine spezifische Ästhetik und Poetik des Romans zu formulieren, sondern er integriert sie als *loci communes*, die gängige Vorstellungen transportieren, in sein Schaffen und in seine Reflexion. Dementsprechend einfacher ist es, bei der Analyse seiner Verwendung von Charakterisierungen der Narration bzw. der Kunst als „résurrection du passé“ und als „peinture“ die Verflechtungen und Spannungen, die Risse und die Suturen zwischen Topik, Diskurs, an den Texten nachweisbaren bzw. in den Texten reflektierten Intentionen und in die Texte eingeflochtenen, aber nicht darin reflektierten Überzeugungen und Vorstellungen nachzuvollziehen.

Anders verhielte es sich mit Autoren, die, wie z. B. Victor Hugo in *Notre-Dame de Paris* oder *Quatrevingt-treize*, oder Gustave Flaubert in *Salammbô*, intentional mit solchen sprachlichen Bildern spielen und ihnen im all-

gemeinen Verständnis wurzelnde, aber davon abweichende Bedeutungen und Funktionen verleihen. Auch bei diesen Autoren ist die Verflechtung des Topischen, des Diskursiven und des individuell Intentionalen bei näher Betrachtung nachvollziehbar; aber das Kollektive und Übernommene wird so modifiziert, dass seine Beschaffenheit nicht mehr so leicht ablesbar ist wie bei Zola, sondern modifiziert und verschleiert wird – was übrigens etwa in der Zaïmph-Szene in *Salammô* auch sinnbildlich in Szene gesetzt und literarisch reflektiert wird. Bei komplexen und ästhetisch ausgefeilten literarischen Werken gilt: Je stärker die Werkintention die Relation von Geschichte und Roman fokussiert, desto schwieriger wird es, die Spuren kollektiver Denkmuster, Vorstellungen und Überzeugungen klar zu erkennen. Liegt der intentionale Fokus anderswo, wie zum Beispiel bei Zola, so konzentriert sich die individuelle diskursive Modifikation auf andere Bereiche und manche Selbstverständlichkeit, manche Denkgewohnheit wird in den nichtfokussierten Bereichen stärker so verwendet wie üblich, mit geringeren situativen individuellen Anpassungen. Deshalb ist die Betrachtung Émile Zolas eine geradezu ideale Ergänzung zur Betrachtung der Werke von Prosper de Barante, Augustin Thierry und Jules Michelet.

Durch *close reading* der Texte von Prosper de Barante, Augustin Thierry, Jules Michelet und Émile Zola wird in diesem Buch gezeigt, dass die Charakterisierungen der Narration als „peinture“ und als „résurrection“, die diese Autoren formulieren, Verflechtungen sind, in denen nicht nur Topik transportiert wird oder Diskurse walten, sondern Topik, Diskurs, reflektierte Intentionen und unreflektierte, weil für die Schreibenden selbstverständliche Annahmen, Überzeugungen bzw. Vorstellungen spannungsvoll verwoben sind.

Der Ansatz

Der zentrale Gedanke dieses Buchs ist im Grunde sehr einfach: Eine lückenlose Reflexion und Intentionalität ist bei der Textproduktion und Textrezeption genauso wenig möglich wie ein lückenloser Text. So wie das Gesagte immer das Ungesagte konstitutiv impliziert, so impliziert das Reflektierte konstitutiv das Unreflektierte, das nicht unbedingt ein Unbewusstes oder Verdrängtes ist – wobei es im konkreten Fall auf Unbewusstes und Verdrängtes verweisen kann –, sondern oft einfach nur ein Selbstverständliches, ein stillschweigend Angenommenes, eine nur teils, oder gar nicht verbalisierte Vorstellung.

Topoi sind in der Tat konstitutiv dialogisch. Ein Topos steht niemals nur mit einem einzelnen Vorkommen im Universum der Texte – er wäre sonst keiner. Das ist hinlänglich bekannt. Gleiches gilt für abgedroschene Metaphern: auch sie sind konstitutiv dialogisch. Aber diese Eigenschaft wurde bisher weder beim Topos noch bei der abgedroschenen Metapher fokussiert und in ihrer Tragweite durchdacht. Der Aspekt der Gleichheit und des Umgangs mit ihr dominierte vermutlich in der Wahrnehmung: Varianten, Abweichungen, Modifikationen und Transformationen untersuchte man; aber nicht die konstitutive Dialogizität des Topos – bzw. Latein gesagt, des *locus communis* – oder der abgedroschenen Metapher.

Doch diesen Aspekt zu fokussieren hilft, eine wesentliche Eigenschaft dieser sprachlichen Phänomene in den Blick zu nehmen: *loci communes* und abgedroschene Metaphern sind nicht nur sprachliche Kristallisationen des überindividuell Gleichen, des tradierten Geteilten und diskursiv Festgelegten, sondern gerade durch ihren Selbstverständlichkeitscharakter und durch die geringe Reflexionsnotwendigkeit, die sie für Autoren und Leser bergen, Kreuzungspunkte des Reflektierten und des Unreflektierten, des intentional Fokussierten, des Intendierten und des selbstverständlich Verwendeten – und das heißt also: nicht nur diskursive Phänomene, Kreuzungspunkte nicht nur der eigenen und der fremden Rede, sondern auch des Diskursiven mit schwach oder gar nicht verbalisierten Überzeugungen und Vorstellungen, die kollektive, aber auch wesentliche individuelle Anteile haben. *Loci communes* und abgedroschene Metaphern sind Interfigurationen des Reflektierten und des Unreflektierten, des intentional Fokussierten und des als selbstverständlich Übernommenen und Verwendeten, der eigenen und der fremden Rede, der schwach oder gar nicht verbalisierten Überzeugungen und Vorstellungen und des Diskursiven.

Am Beispiel der „peinture“ und der „résurrection du passé“ werden in diesem Buch zwei verwandte und wiederum verflochtene Interfigurationen aus dem französischen 19. Jahrhundert untersucht: Charakterisierungen der Narration als „peinture“ und als „résurrection du passé“. Welche Bedeutung und welche Funktion diese Interfigurationen für das textuell konstruierte Selbstverständnis der Autoren und für ihr vertextetes Literaturverständnis haben, wird hier gezeigt.

Die Farben der Geschichte

Bei der Konstituierung der modernen Geschichtswissenschaft, der historischen Episteme und der historistischen Poetik des 19. Jahrhunderts haben die sogenannten „romantischen“ bzw. „liberalen“ Historiker der französischen Restauration – vor allem Prosper de Barante, Augustin Thierry und Jules Michelet – bekanntlich eine zentrale Rolle gespielt.

Die Geschichtswissenschaft, deren Erkenntnisse in die Literaturwissenschaft ohne Modifikationen übernommen werden, ordnet die historiographischen Werke der drei Historiker herkömmlich so ein, dass Michelet als Vertreter einer sehr partikulären „poetischen Historiographie“ gilt, die traditionell unter der Rubrik „*école symbolique*“ subsumiert wird, während Thierry und Barante als Repräsentanten einer mit dem Etikett „*école narrative*“ versehenen „*nouvelle poétique historique*“ rubriziert werden.³

3 Zu Augustin Thierry und der „*école narrative*“, zu der insbesondere auch Barante gerechnet wird, siehe neben Philosophie (1988) und den loci classici B. Reizov (1956) und L. Gossman (1976), (1986) etwa G. Camozzi (1917), 275f. mit einer Charakterisierung von Thierry's historiographischer Methodologie als „*pittorico-narrativa*“; A. Omodeo (1945) fortgeführt in G. De Marzi (1987); Sh. M. Gruner (1969), insbes. 363f.; St. Bann (1970), (1984), (1990), (1995); R. Pozzi (1983); M. Gauchet (1986), 247–316; R. Leners (1987); C. Crossley (1993); A. Denieul Cormier (1996); C. Fluckiger (2000); Petitier (2008) und (2009); Nichols (2009). Die monumentale biographische Studie von Antoine Denis (2000) dokumentiert außerordentlich detailreich und anschaulich das Leben Prosper de Barantes und den Entstehungshintergrund der *Histoire des Ducs de Bourgogne*, allerdings ohne eine neue Einordnung des Historikers anzustreben bzw. anzuregen. Zu Barante vgl. ferner M. Porret (2007); A. Stroev (2007). Aus der Fülle der Veröffentlichungen über Jules Michelet sei neben B. Reizov (1956) nur an einige Standardwerke und wichtige bzw. für diese Untersuchung besonders relevante Publikationen kurz erinnert: R. Barthes (1975) mit einer bis heute unübertroffenen, grundlegenden Darstellung der Grundkomponenten von Michelets *imaginaire*; die Sondernummer „Michelet: Cent ans après“ von Romantisme (1975); A. Mitzman (1990) mit einer ursprünglich als Teil einer mentalitätsgeschichtlichen Darstellung des französischen 19. Jhs. konzipierten Biographie, die am Beispiel Michelets „the interdependence of personality development, social-cultural setting, and creative achievement“ (XVIII) in den Mittelpunkt stellt; P. Blumenthal (1994), 73–88 mit einer linguistischen Untersuchung des Zusammenhangs von Stil und „*vision du monde*“ bzw. „*modèles de raisonnement*“ am Beispiel Michelets; L. Gossman (1996), 29–54 mit einem grundlegenden Beitrag über Michelets Kontinuitätsdenken; L. Orr (1976). Das Interesse für die Verquickung von Michelets persönlichem, auch körperlich-sexuellem Leben und seiner Arbeit als Historiker ist ungebrochen wach, siehe hierzu etwa Ch. Matossian (1998) mit einer sehr interessanten Untersuchung des Arachne-Mythos; V. Kogan (2006); P. Nora (2006); P. Petitier (2006) mit zahlreichen begleitenden Zeitschriftenartikeln, S. Ballestra-Puech (2006), 263–276, M. Agulhon (2006); G. Nenrekassa (2005); C. Crossley (2004); B. Dimopoulou (2006); C. Figuerola (2006); Ch. Matossian (2006a) und (2006b); A. Mitzman (2004); M. Riglet (2007); H. Sakaguchi (2006); G. Séglinger

Der Forschungskonsens, den Boris Reizov 1956 zusammenfassend formulierte, besteht seitdem in den Grundzügen unverändert. Er besagt, dass die „incarnation“ in Menschen und Epochen der Vergangenheit für Barante wie für Thierry die *conditio sine qua non* der Historiographie (234) sei. Bei beiden Autoren spiele die „imagination“ eine zentrale Rolle (235), beide beschrieben die Aufgabe, die Ziele und die Arbeitsweise der „histoire“ in analoger Weise: Die „imagination“ erzeuge eine „narration“, die einen „mélange de fiction et de détails vrais“ darstelle. Durch Imagination und Narration erreiche man eine „incarnation“ in die Vergangenheit, die das Erfassen und Wiedergeben der „couleur locale“ dieser Vergangenheit ermögliche und die „résurrection du passé“ durch die „histoire“ zeitige (238).

Barante und Thierry gelten als Historiographen, die im Überschneidungsbereich der „science historique“ und der „création poétique“ gearbeitet haben. Vor allem Thierry wird als Begründer einer wissenschaftlich fundierten „nouvelle poétique historique“⁴ angesehen, die auch von Barante vertreten werde. Beide Autoren stehen unter dem Einfluss des Werks von Walter Scott⁵ sowie in wechselseitiger Einflussrelation mit der romantischen Ästhetik und Poetik. Diese Einflussbeziehungen sind die notwendige Konsequenz der Tatsache, dass Thierry und Barante den Anspruch der „couleur locale“ und der „restitution de l'époque fondée sur des détails précis“ erheben.⁶

Freilich haben die neueren Untersuchungen der Historiographie⁷ Thierrys und Barantes die bei Reizov noch stillschweigend zugrunde gelegte

(2006); P. Viallaneix (2000) und (2006). Zu Michelets Revolutionsbild ist Fr. Furet (1978) nach wie vor der locus classicus, unter den neueren Arbeiten über HRF vgl. etwa die bereits erwähnten Studien P. Petitiers sowie Fr. Vascoeuil (1993); G. Navet (2003); M. Riglet (2007). Zu Michelets Erschaffung und Verwendung der Renaissance-Kategorie ist L. Febvre (1940) noch heute Standardwerk. Zum Umgang mit Vicos Werk vgl. vor allem J. Trabant (1997), 57–77 mit wichtigen Korrekturen an dem bis dahin herrschenden Forschungskonsens. Auf die interdisziplinäre Arbeit von R. Best (1978) wird hier auf Seite 5 eingegangen. Nicht konsultiert werden konnten vor Drucklegung dieser Schrift die Wiener Diplomarbeit B. Musil (1990) und die Wiener Dissertation E. Genser (1993) sowie die amerikanische Monographie D. Johnson (1990) über Michelets HRF.

4 B. Reizov (1956), 189.

5 Über die sehr gut dokumentierte und häufig kommentierte Rezeption Scotts und Chateaubriands durch Barante und Thierry vgl. etwa L. Maigrón (1898), 406f. Über die Situierung Thierrys und Barantes im historischen Kontext ihrer Zeit vgl. v. a. die sehr differenzierten Darlegungen in R. Pozzi (1996), unter Verwendung der bis dahin publizierten einschlägigen Literatur.

6 B. Reizov (1956), 189.

7 Vgl. etwa L. Gossman (1976), (1986); C. Crossley (1993); L. Orr (1990); St. Bann (1970), (1984), (1990); R. Pozzi (1996).

Verbindung von historistisch-positivistischer Geschichtsphilosophie und hermeneutischer Werkdeutung zugunsten einer am Konstruktivismus und am *new historicism* orientierten Geschichtsauffassung und einer strukturalistischen bzw. diskursanalytischen Textanalyse verabschiedet. Auch unter diesen veränderten methodologischen Prämissen bleibt es jedoch bei der Einordnung Thierrys und Barantes als Vertreter einer im Grenzgebiet zwischen „science historique“ und „création poétique“ angesiedelten „narration historique“, die vielfältige Beziehungen zum zeitgenössischen Roman – insbesondere Walter Scotts – und zur romantischen Ästhetik und Poetik unterhält.

Bei der Untersuchung der „neuen historischen Poetik“ Thierrys und Barantes konzentrieren sich die einschlägigen geschichtswissenschaftlichen Studien vor allem auf zwei Problemkomplexe: Sie untersuchen zum einen den Zusammenhang zwischen ideologischer Prägung, politischem Standpunkt und historiographischer Darstellung; zum anderen beleuchten sie das Spannungsverhältnis zwischen Historiographie und Roman oder Drama bzw. allgemeiner zwischen „historian’s narrative“ und „fictional narrative“. In seiner richtungsweisenden stilistisch-rhetorischen und narratologischen Studie *Augustin Thierry and Liberal Historiography* (1976) vertritt Gossman die These, dass „the premises, ideals – and contradictions – of liberalism in early nineteenth-century France inform every aspect of Thierry’s work“ (5), und dass „the political activity of the liberals of 1820 was[...]displaced and invested in the writing of history“ (7). Als zentrales charakteristisches Merkmal von Thierrys „neuer historischer Poetik“ identifiziert Gossman die Neudefinition des Erzählers:

His [scil. Thierry’s, D. R.] writing had to achieve the involvement of the reader in the story that was being recounted and his assent to the political values of the narrator. [...] The narrator no longer carefully preserved the reader’s detachment and freedom [...] by distinguishing narrative from description and commentary, but tried to convey the image of the whole in the account of each part, so that the reader would be enveloped, as it were, in the seamless fabric of the past (19).

Thierrys programmatischem Einschreiben des Erzählers in die Narration stellt Gossman Barantes Konzept des „absent narrator“ gegenüber (48). Ferner sei Barantes Schreibweise fundamental metonymisch, Thierrys hingegen grundsätzlich metaphorisch (57). Schließlich seien die Erzählerinterventionen in Thierrys Text „not as surreptitious as they are in Barante’s“ und „not as significant a part of the historical text as they were to be in the work of Michelet“ (59).

Aber jenseits dieser Unterschiede werden Thierry und Barante von L. Gossman (1976) als Vertreter einer gemeinsamen historischen Poetik rubriziert:

For him [scil. Barante, D. R.] as for Thierry, the interest of history and the very possibility of constructing it as narrative are associated with isolated, discrete, colorful events – for the most part, acts of violence, deceit, and corruption (49).

So unterstützt Gossmans Untersuchung die traditionelle Einordnung Thierrys und Barantes als Vertreter einer narrativen „peinture du passé“, deren zentrale Kategorie die „couleur locale“ sei und die in wechselseitiger Einflussrelation mit dem Roman „walterscotté“ und der romantischen Ästhetik und Poetik stehe.

Neben Barante und Thierry, und von ihnen durch wichtige Unterschiede getrennt, steht laut geschichtswissenschaftlichem Forschungskonsens Jules Michelet. Von den Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern wird dieser Besondere unter den französischen Historikern des 19. Jahrhunderts als „poète“ und „homme d’imagination“ zelebriert und teilweise scharf kritisiert. B. Reizov (1956) charakterisiert ihn als „un remarquable historien-peintre“, „qui faisait vivre l’idée dans des personnages et dans des tableaux puissants où il parvenait à recréer le passé“ (561), und die Fachkollegen des 20. Jahrhunderts würdigen ihn als Vorläufer der „nouvelle histoire“. Die Rubrizierung Michelets in den Bereich einer „malerischen“, poetischen und divinatorischen „imagination historique“, bei deren Rezeption Verfahren der objektiven, detail- und faktenorientierten Verifikation weitgehend suspendiert werden sollten, fasst Robert Mandrou in der Eröffnungsbegegnung von *Michelet cent ans après* (1975) mit den Worten zusammen:

On ne peut pas lire *La Sorcière* ni non plus *l’Histoire de France* en jouant à se demander: ‚Est-ce que Michelet ne s’est pas trompé?‘. Une pareille question ne mène à rien. Ce qui nous éblouit et nous arrête au bout de deux ou de dix pages, c’est que, tout d’un coup, Michelet voit quelque chose, amorce un rapprochement, indique une direction de recherche qui, depuis, a été totalement négligée, pendant un siècle. Et l’on se dit: ‚Mais oui, il y a quelque chose à faire de ce côté-là‘. Il y a peut-être aussi des enquêtes d’archiviste qu’il a désignées du doigt mais qu’il n’a pas accomplies et qui permettraient d’approfondir son intuition (16).

Werden Barante und Thierry einhellig als Begründer einer neuen historiographischen Poetik betrachtet, die im Zeichen der „couleur locale“ und der „malerischen“ Narration steht, so gilt Michelet als Vertreter einer einzigartigen „poetischen Historiographie“, die von ihm selbst bekanntlich als „résurrection de la vie intégrale“ benannt wird. Der gegenwärtige Konsens über die charakteristischen Merkmale der Historiographie Michelets und seiner Poetik der „histoire-résurrection“ lässt sich unter Rück-

griff auf R. Barthes (1967) und (1975) sowie auf L. Gossman (1996) knapp resümieren. Michelets Historiographie basiere auf zwei eng verbundenen Grundannahmen: der „conception [...] de la nation comme organisme vivant, comme *bios* et comme âme“⁸ und der Annahme, „que la vie est continue et indivisible et que la tâche de l'historien est de saisir et de représenter cette continuité indivisible“.⁹ Aus diesen beiden Prämissen folge, dass der Historiker und sein Untersuchungsgegenstand für Michelet zugleich different und untrennbar seien.¹⁰ Daraus folge wiederum unmittelbar eine Ineinssetzung des „narrateur“ und seiner „histoire“,¹¹ die Michelets Werk präge und seine „dichterische Qualität“ wesentlich mit bestimme. Als wichtigstes stilistisches Merkmal von Michelets Texten definierte R. Barthes (1967), den Konsens nachhaltig prägend, die Nähe zu einer „metaphorischen Form“, „[qui] avoisine le lyrique et le symbolique“ (72).¹² Ohne nennenswerte Abweichung von dieser Sicht kommt etwa St. Bann (1984) nach einer strukturalistischen Textanalyse zu dem Schluss, dass „Michelet can be shown to adopt [...] a [...] mode of historical discourse, defined in Jakobson's terms as the ‚poetic‘“ (48), und dass „One might [...] define one of the central features of Michelet's historical discourse as a kind of ‚chiasmus‘, that is to say, a link between terms that belong to different sides in a recurrent series of associated polarities“ (51).

Auf der Grundlage des eben in Grundzügen resümierten Forschungskonsenses haben vor allem zwei interdisziplinär angelegte literaturwissenschaftliche Arbeiten versucht, Werke Michelets und Thierrys systematisch mit zeitgenössischen fiktionalen Werken zu vergleichen, um den Standort beider Historiker im Spannungsfeld der „science historique“ und des „art poétique“ näher zu bestimmen.¹³ R. Best (1978) ging es dabei darum, die von Michelet und Balzac verwendeten narrativen Techniken im Detail zu vergleichen, um festzustellen, was genau den Historiographen vom Romancier unterscheide.¹⁴ Die „theoretischen Überlegungen“ von Michelet und Balzac behandelte Best nur kurz, die Gemeinsamkeiten

8 L. Gossman (1996), 36.

9 L. Gossman (1996), 37.

10 L. Gossman (1996), 40, 50.

11 Vgl. etwa R. Barthes (1975), vor allem 22f.

12 Vgl. auch L. Gossman (1996), 44.

13 Vgl. ferner den Artikel A. Vanoncini (1998).

14 Vgl. etwa R. Best (1978), 141f., 147f.

betonend. Für ihn sehen beide Autoren die jeweils spezifischen Aufgaben des Historikers und des Romanciers in gleicher Weise:

Der Geschichte, die ein Romancier erzählt, liegt nach der Überzeugung Balzacs ein Geschehen ‚en bloc‘ nicht voraus, sondern ist [sic], wie Stierle formuliert, eine Abstraktionsebene. Für den Historiker aber ist das Geschehen nach der Auffassung Balzacs und Michelets nicht abstrakt gegeben, sondern konkret, es liegt im Ablauf fest und weist Gesetze auf (145).

Der Historiker sei nach Auffassung Michelets und Balzacs zur Wahrheit, der Romancier zur Wahrscheinlichkeit verpflichtet (145f.).

In analoger Weise und mit ähnlicher Schwerpunktsetzung untersuchte knapp zehn Jahre später R. Leners (1987) die *Récits des temps mérovingiens* von Augustin Thierry und setzte das Werk des Historikers in Beziehung zum zeitgenössischen historischen Theater. Ihre Betrachtung der theoretischen Texte Thierry's fiel nicht wesentlich eingehender aus als bei Best.¹⁵ Leners konzentrierte sich vor allem darauf, zu belegen, dass Thierry auch in diesem Werk, „als Historiker“ anzusehen sei (12).

Bis heute gelten Augustin Thierry und Prosper de Barante als Begründer einer neuen historischen Poetik, die im Zeichen der literarischen „peinture“ und der „couleur locale“ steht; Michelet hingegen gilt als Vertreter einer einzigartigen „poetischen Historiographie“, die von ihm selbst als „résurrection de la vie intégrale“ benannt wird.¹⁶

Betrachtet man die Äußerungen der Historiker selbst, ihre Selbstreflexion und die Art und Weise, in der sie ihre Arbeit und ihre Geschichtsauffassung diskursiviert haben, so ändert sich das Bild. Man sieht dann, dass der Abstand zwischen Prosper de Barante und Augustin Thierry groß und kulturgeschichtlich bedeutsam ist. Um ihr Geschichtsverständnis zu formulieren und ihre Arbeit zu reflektieren, sprechen Barante, Thierry und Michelet von „peinture du passé“ und „résurrection du passé“; doch ist die Bedeutung dieser Metaphern bei Thierry eine ganz andere als beim wenig älteren Barante, und die „résurrection du passé“ bezeichnet bei Michelet etwas grundlegend Anderes als bei Thierry. Bei allen dreien dienen die Metaphern als Kristallisationspunkte für eine Reflexion, in der Begriffe und Auffassungen diskursiv entwickelt, modifiziert und konstituiert,

15 Siehe R. Leners (1987), 37–39, 40–42.

16 Vgl. L. Gossman (1996) mit der These, dass Michelet der „histoire“ eine „fonction religieuse et mythique plutôt qu’une fonction scientifique, intellectuelle ou littéraire“ attribuiert (49).

ja: konstruiert werden. Die Brüche, Diskontinuitäten und Verwerfungen zwischen den Texten sind Spuren einer diskursiven Fortbewegung, bei der „Geschichte“ in doppeltem Sinn gemacht wird.

Der Lebensraum der Vergangenheit – Prosper de Barante

In Barantes Vorwort zu seinem Hauptwerk, der *Histoire des Ducs de Bourgogne*¹⁷ wird die allgemeine Frage nach den Aufgaben, den Zielen und der Wirkung der „*narration historique*“ unter einem begrenzten, speziellen Gesichtspunkt betrachtet. Der erste Satz des Vorwortes macht deutlich, dass sich Barantes Erörterungen auf die „*récits [...] compilés et rédigés d'après les documents originaux et contemporains*“ (69) beziehen. Diese spezifischen „*récits*“ werden wiederum im Hinblick auf ein spezielles wirkungsästhetisches Problem betrachtet: Gefragt wird, in welcher Weise sie verfasst werden sollen und müssen, um das Interesse der Leserschaft zu erwecken.

Die Antwort auf diese Frage wird im ersten, programmatischen Teil des Vorworts formuliert und umfasst drei argumentative Schritte:

Zuerst wird ausgeführt, dass in den „*récits compilés et rédigés d'après les documents originaux et contemporains*“ Texte verarbeitet werden, die ganz klare Vorzüge im Hinblick auf die Wirkung – und insbesondere auf das Wecken des Leserinteresses – aufweisen.

Unmittelbar anschließend wird deutlich gemacht, dass die genannten Qualitäten der alten Chroniken, Memoiren und narrativen Zeugnisse vergangener Zeiten mit spezifischen Gestaltungsmängeln dieser Texte einhergehen.

Schließlich wird dargelegt, in welcher Weise ein heutiger „*récit historique*“ verfasst sein muss, um sich die Vorzüge der darin verarbeiteten „*documents*“, „*mémoires*“ und „*simples témoignages des temps passés*“ zu eigen zu machen, ohne die damit einhergehenden, spezifischen Gestaltungsmängel zu übernehmen. Dabei wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die klassisch-römische und klassisch-griechische Historiographie bereits eine ganze Reihe von exemplarischen „*récits compilés et rédigés d'après les documents originaux et contemporains*“ enthalte, an denen man sich auch heute orientieren könne und solle.

Der diskursive Horizont, vor dem Barante argumentiert und formuliert, ist also ein traditioneller rhetorisch-poetologischer. Im Zentrum

17 Zitiert wird nach der in *Philosophie* (1988) abgedruckten Textfassung von 1824.

seiner Argumentation steht die Frage der Wirkung historiographischer Werke, die unter Rückgriff auf das klassische Paradigma der Exemplarität beantwortet wird.

Laut Barante werden die „documents“, „mémoires“ und „simples témoignages des temps passés“ (69) deshalb gern gelesen, weil sie einige ganz bestimmte stilistische und narrative Qualitäten aufweisen: Das Vorwort zur *Histoire des Ducs de Bourgogne* charakterisiert sie als „relations animées et vivantes“, die den dargestellten Ereignissen und Personen eine „physionomie dramatique“ verleihen. Die „traits principaux de la narration française“ resümiert Barante mit den vielzitierten Worten:

Juger et raconter à la fois; manifester tous les dons de l'imagination dans la peinture exacte de la vérité; se plaire à tout ce qui a de la vie et du mouvement; laisser au lecteur, comme à soi-même, son libre arbitre pour blâmer et approuver; allier une sorte de douce ironie à une impartiale bienveillance [...] (69).

Der ursprüngliche und innewohnende, nationalspezifische Charakter der „französischen Erzähler“, ihre Haltung („une sorte d'allure dégagée“) und ihr Stil („un ton à la fois naïf et pénétrant“) bewirken laut Barante, dass jeder ihrer Texte eine „peinture fidèle“ und somit eine „trace vivante“ seiner jeweiligen Zeit sei. Dies mache den besonderen Reiz dieser Texte für heutige Leser aus und müsse vom gegenwärtigen Historiker nur recht gewürdigt werden:

De quoi nous plaignons-nous donc, si nous avons dans notre langue des récits si attachants, si le temps passé nous a légué sa peinture fidèle, et a su laisser sa trace vivante? (70).

Das Adjektiv „vivant“ wird also im Vorwort zur *Histoire des Ducs de Bourgogne* als Attribut für die als „peinture fidèle“ bezeichnete textuelle „Spur“ verwendet, welche die Vergangenheit der Gegenwart hinterlassen hat. Dieses Attribut bezeichnet in Barantes Text in erster Linie eine Qualität des narrativen „Gemäldes“, die bewirkt und garantiert, dass das darin Dargestellte in den Augen des Betrachters/Lesers so lebt, sich regt und handelt wie das in einem Gemälde, einer Erzählung oder einem Drama Geschilderte leben, sich regen und handeln kann. In welcher spezifischen Weise oder mit welcher Bedeutung „vie“ und „vivant“ auf einen Text, ein Gemälde und/oder ein Drama anwendbar ist, wird bei Barante nicht spezifiziert oder problematisiert, im Gegenteil: Die Verwendung des Attributs „vivant“ und der Kategorien „narration“/„narrateur“ im Vorwort zur *Histoire des Ducs de Bourgogne* privilegiert nicht das Moment der Distinktion, der Einschränkung und der Diffe-

renzierung, sondern das einer identitätserzeugenden Analogisierung, die auf angedeuteten, implizit bleibenden, durchweg sehr geläufigen Vergleichen („eine Erzählung ist wie ein Gemälde in Bewegung / wie ein Schauspiel“;¹⁸ „die Welt ist wie ein Theater“;¹⁹ „eine narrative Gestalt gleicht einem lebenden Menschen“) sowie auf selbstverständlich geltenden Unterscheidungen („ein Portrait ist kein Mensch aus Fleisch und Blut“) basiert. In Barantes Argumentation wird die Frage nach den möglichen Relationen zwischen Text und Wirklichkeit, oder zwischen Text und Text (historiographische Synthese, Memoire, Chronik, Drama usw.), nicht thematisiert. Thematisiert wird auch und insbesondere nicht, ob und inwiefern eine Narration ein „lebendiges Portrait“ wirklicher (vergänger) Gestalten, Taten, Ereignisse usw. sein kann, sondern welche spezifischen Merkmale eine „lebendige narrativ-malerische Darstellung der Vergangenheit“ aufweisen soll und muss, um ihre Aufgabe – zu unterhalten, zu bewegen und zu belehren – in optimaler Weise zu erfüllen. Dementsprechend soll die Leistung einer guten „narration historique“ laut Barante die Erstellung eines schauspielähnlichen „bewegten Gemäldes“ vergänger *res gestæ* sein, das den Leser gleichermaßen unterhält, instruiert und bewegt;²⁰ und jeder Autor, der sich als Erzähler betätigt, wird *eo ipso* und ohne weitere differenzierende oder einschränkende Anmerkungen als „peintre“ bezeichnet.

Die „histoire“ wird also bei Barante auf dem Fundament eines im zeitgenössischen Alltagsdenken wurzelnden analogischen Konstrukts als „peinture du passé“ präsentiert, die in den alten französischen Chroniken, Memoiren und narrativen Zeugnissen vorbildhaft vorliege. Diese „récits compilés et rédigés d'après les documents originaux et contemporains“ weisen laut Prosper de Barante stilistische und narrative Vorzüge

18 Vgl. die Anm. 22 in diesem Kapitel.

19 Über das *theatrum mundi* vgl. E. R. Curtius (1948), 148–154.

20 Vgl. z. B. „Lorsqu'on étudie le passé, on ne veut pas seulement se donner le plaisir passer d'un récit plus ou moins vivant [*delectare*, D. R.]; [...] on y cherche une instruction solide, une connaissance complète des choses, des leçons morales, des conseils politiques, des comparaisons avec le présent [*prodesse*, D. R.]“ (70). Zum Aspekt des *movere* vgl. etwa die Kritik an die *récits* von Voltaire und Hume: „rien n'a frappé l'imagination, rien ne reste dans la mémoire qu'une opinion sur les choses du temps passé, mais non pas cette connaissance intime de ce qu'on a vu vivre, de ce qu'on a entendu parler, mais non point ces souvenirs animés qu'imprime en notre esprit une sorte de sympathie avec les actions, les paroles et les sentiments des êtres humains“ (72). Zum Wandel des *historia magistra vitae*-Prinzips in der modernen Geschichtsphilosophie siehe R. Koselleck (1967).

auf, die sich der gegenwärtige Historiograph zueigen machen und nachahmen solle. Allerdings – so Barante weiter, einer klassischen Argumentationsstruktur des Exemplaritätsparadigmas folgend – mit einigen Modifikationen und Einschränkungen, denn die besonderen Qualitäten der alten Chroniken, Memoiren und narrativen Zeugnisse aus vergangenen Zeiten seien mit Gestaltungsmerkmalen dieser Texte verbunden, die in einer gegenwärtigen „*narration historique*“ notwendig zu Mängeln würden.

Laut Barante sind die „*documents*“, „*mémoires*“ und „*simples témoignages des temps passés*“ vor allem deshalb „*relations animées et vivantes*“, weil „*le narrateur, poussé par le besoin de se mettre lui-même en scène, y met aussi tout ce qui l'environne, et donne une physionomie dramatique aux faits qu'il rapporte, aux personnages qu'il représente*“ (69). Dieses Einschreiben des „*narrateur*“ in den eigenen Text trage wesentlich zum „*Charme*“ und zur „*Lebendigkeit*“ der alten Texte bei. Von einer „*narration historique*“ erwarte man aber heute mehr als nur „*le plaisir passager d'un récit plus ou moins vivant*“: Neben dem Genuss suche man darin „*une instruction solide, une connaissance complète des choses, des leçons morales, des conseils politiques, des comparaisons avec le présent*“ (70). All dies finde man allerdings „*nicht immer*“ in den so charmanten „*narrations particulières*“ (70), und der Grund bestehe eben darin, dass sie aus einer höchst individuellen und begrenzten Perspektive verfasst seien: Von einem Erzähler eben, dessen Anliegen es vor allem sei, „*sich selbst in Szene zu setzen*“. So geht das Einschreiben des Erzählers in der „*narration historique*“ laut Barante mit einer Einengung der Darstellungsperspektive und einer Begrenzung der Darstellungsweise einher, die ein Übergewicht des *delectare* („*charme*“, „*plaisir*“) über das *prodesse* („*instruction solide*“, „*connaissance complète des choses*“, „*leçons morales*“, „*conseils politiques*“, „*comparaisons avec le présent*“) bewirkt.

Obwohl die alten „*narrateurs français*“ ursprünglich und unmittelbar über die richtige und für die Erstellung guter historiographischer Darstellungen notwendige „*imagination*“, Haltung und Erzählweise verfügt hätten, so fehlten ihnen zwei Qualitäten, die für das Verfassen lebendiger und instruktiver „*tableaux du passé*“ wichtig seien: die richtige Darstellungstechnik und die richtige Positionierung der Erzählerfigur zum Text sowie im Text.

Die Darstellungstechnik der alten „*narrateurs français*“ weise drei Mängel auf: Erstens, „*aux siècles de nos aïeux on ne savait point faire les livres; les plus simples règles de la composition n'étant pas en pratique*“

(71); zweitens seien die alten Berichte und Zeugnisse voller Wiederholungen, Datumsfehler, entstellter Namen und Fakten usw.; schließlich sei ihr sprachlicher Ausdruck veraltet, und das erschwere heute das Verständnis – auch wenn es den Charme der Darstellungen durchaus erhöhe (71).

Schwerer als diese (auf den Ebenen der *inventio*, *dispositio* und *elocutio* angesiedelten) Gestaltungsschwächen wiegt jedoch in Barantes Argumentation die Tatsache, dass die „vieux narrateurs“ (71) die Instanzen des Erzählers, des Augenzeugen und des Akteurs in sich vereinen und in erster Linie danach trachteten, „de se mettre [...] en scène“. Denn dadurch sei ihre Betrachtungsperspektive in entscheidendem Maße eingeengt, die Gesamtsicht fehle ihnen, und ihr „récit“ könne die Ereignisse nur sehr partiell erfassen und widerspiegeln.²¹

Um diese Fehler zu vermeiden, müsse ein heutiger Autor/Erzähler bei der Nachahmung der vorbildhaften alten „narrations historiques“ vor allem Eines bedenken: „Il faut être hors du tableau pour bien savoir quels en sont les points saillants et caractéristiques“ (71).

Betrachtet man diese zunächst einfach nur konventionell erscheinende Sentenz aus Barantes Vorwort im Zusammenhang der Thematisierung der „peinture“ und der Analogisierung von „récit“, „tableau“ und „scène (de théâtre)“,²² dann lässt sich beobachten, dass sie eine sehr spezifische und konkrete Funktion erfüllt. In dieser Sentenz, ebenso wie in den meisten anderen programmatischen Kernaussagen des Vorworts, wird die Relation der Autor- bzw. der Erzählerinstanz und der Leserinstanz zum „récit-tableau“ in Form einer räumlichen Positionierung bestimmt, die zum einen auf der einfachen, als gegeben präsentierten analogisch-assoziativen Verknüpfung von „récit“, „tableau“ und „scène (théâtre)“ basiert und zum anderen auf einer analogisierenden Ineinssetzung von Erzähler und Autor, textuellem „spectateur“ historischer Ereignisse und extratextuellem Leser gründet. Das zeigt sich in einer

21 Zur Veranschaulichung dieses Standpunkts führt Barante an dieser Stelle das berühmte Soldatengleichnis an (71).

22 Zur Analogisierung von „tableau“ und „scène de théâtre“ vgl. U. Schöning (1984): „Der *Grand Larousse* belegt ‚tableau‘ im übertragenen Gebrauch schon bei Corneille. Im 18. Jahrhundert war ‚tableau‘ zum Terminus der Bühne geworden und bezeichnet zum Beispiel bei Diderot eine ‚disposition [des] personnages sur la scène, si naturelle et vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle [...] plairait sur la toile‘. Der Ausdruck ‚tableau‘ zur Unterteilung von Theaterstücken geht auf das 19. Jahrhundert zurück. Beaumarchais verwendete dieses Wort als Metapher [...]: ‚le Théâtre est le tableau fidèle de ce qui se passe dans le monde‘“ (41). Siehe auch P. Frantz (1998).

Reihe von Formulierungen, die jede für sich genommen einfach nur konventionell erscheinen, sich aber bei Betrachtung im Zusammenhang und im Kontext von Barantes Argumentation als sehr aussagekräftig erweisen.

Die ersten zwei wurden bereits erwähnt: Es handelt sich zum einen um die Würdigung der alten „*narrateurs français*“, die deshalb lebendige „*récits-tableaux*“ der zeitgenössischen *res gestæ* angefertigt hätten, weil sie „sich selbst in Szene gesetzt“ hätten. Dieser Formulierung schließt sich das Kernprinzip an, man müsse „außerhalb des Gemäldes“ sein, „pour bien savoir quels en sont les points saillants et caractéristiques“ (71). Und das wird wiederum durch die Passage ergänzt, in der Barante erläutert, weshalb die „imagination“ das Alpha und Omega der „*narration historique*“ sei. Auch hier argumentiert Barante poetologisch, nicht geschichtsphilosophisch.

Seiner Argumentation zufolge garantiert die Imagination unmittelbar – und zwar selbst dann, wenn der Autor die „*simples règles de la composition*“ (71) nur unzureichend oder gar nicht beherrscht – das Erzeugen von „tableaux“ und „images“, die „lebendig“ sind. Ferner garantiert sie die „Wahrhaftigkeit“ und Unparteilichkeit der narrativen Darstellung, „car il n’y a rien de si impartial que l’imagination: elle n’a nul besoin de conclure; il lui suffit qu’un tableau de la vérité soit venu se retracer devant elle“ (81).²³ Und schließlich bewirkt sie als durch den Text angemessen aktivierte Gabe des Lesers, dass er dem lebendigen und dem *theatrum mundi* analogen „Schauspiel“ der vergangenen Zeit als miterlebender Augenzeuge beiwohnt. So vermag für Barante die in „*narration*“ umgesetzte und durch „*narration*“ aktivierte „imagination“, „en laissant les faits sur leur véritable théâtre, en nous faisant vivre au milieu de toutes les circonstances qui les [entourent]“ (75), dass der Leser den erzählten *res gestæ* wie ein zeitgenössischer Augenzeuge beiwohnt, lebendig und „natürlich“ sieht (75).

Durch die an dieser Stelle verwendete Analogisierung von „récit“, „tableau“ und „Schauspiel“ wird der Leser – in ähnlicher Weise wie der „*narrateur peintre*“ – zu einer analogisch-assoziativ konstruierten Dop-

23 Vgl. etwa Barantes Lob der antiken Historiographen: „Ils ont étudié le vrai, ils l’ont senti; et le copier, c’est pour eux une œuvre de l’imagination“ (79). In diesem Lob wird die Überzeugung zum Ausdruck gebracht, dass man „das Wahre“ durch Studium und Einfühlung erfassen und durch die Kraft der Imagination exakt reproduzieren könne.

pelfigur des „lecteur-spectateur“, die den „tableau du passé“ allerdings wie einen Bühnenraum betreten kann. Dabei wird verhindert, dass diese Bewegung des „lecteur-spectateur“ in den „récit-tableau“ hinein, die vor allem als Werk der „imagination“ dargestellt wird, zu sehr einem spukhaften Gang durch den Spiegel gleicht und zu wenig als natürlicher und vertrauter Vorgang erscheint. Eine zentrale Konsequenz der Analogisierung von „récit“, „tableau“ und „Schauspiel“ besteht also darin, dass der „lebendige récit-tableau“ selbst nicht mehr nur als Gegenstand behandelt wird, sondern zugleich auch als betretbarer Lebens-Raum, in dem sich die Personen der Erzählung und der Leser-Zuschauer agierend bzw. miterlebend bewegen können.²⁴

Dies alles festzustellen hilft wiederum, den argumentativen Wert, die Funktion und die Tragweite der meistzitierten Sentenz aus Barantes Text genauer zu bestimmen: „Il faut être hors du tableau pour bien savoir quels en sont les points saillants et caractéristiques“ (71). Denn die richtige und notwendige Haltung des „narrateur-peintre“ und des „lecteur-spectateur“ gegenüber dem „récit-tableau“ wird im Vorwort zur *Histoire des Ducs de Bourgogne* in Form einer räumlichen Positionierung bestimmt und das Moment des Zeitlichen wird dabei in einen von der Argumentation und Formulierungsweise des Textes weitestgehend ausgeblendeten Hintergrund verschoben. Dementsprechend ist auch die erste und oberste Bedingung, die der „narrateur-peintre“ erfüllen muss, um einen guten „récit-tableau“ herzustellen, räumlicher Art: Der „narrateur-peintre“ müsse „außerhalb des Gemäldes sein“, damit eine ideale, lebendige, fesselnde/bewegende und instruktive „peinture du passé“ entstehen könne.²⁵

Wenn der „narrateur-peintre“ dieser Forderung nicht entspricht, sondern sich durch direktes (analysierendes, erklärendes, kommentieren-

24 In seinem Standardwerk paraphrasiert B. Reizov (1956) Barantes Ausführungen über die Rolle und Tätigkeit des Lesers mit den Worten „on ne peut comprendre un homme du passé qu'en s'incarnant en lui“ (227) und projiziert so auf das Vorwort zur *Histoire des Ducs de Bourgogne* eine Inkarnationsfigur, die durch den Wortlaut des Textes nicht belegt wird. In Barantes Vorwort wird nicht davon gesprochen, dass sich der Leser „in Menschen versetzen“ soll, sondern davon, dass der Leser-Zuschauer den „récit-tableau du passé“, der ihm vom Historiker vorgelegt wird, wie einen Bühnenraum betreten soll.

25 Die in Barantes Text beschriebene räumliche Positionierung des Autors-Erzählers zum „tableau du passé“ wird von B. Reizov (1956) paraphrasierend übernommen: „Pour mieux rendre l'esprit de l'époque, Barante veut s'effacer derrière le tableau qu'il en brosse“ (227); allerdings blendet Reizov durch die Formulierung „Barante veut s'effacer“ das allgemeine und normative Moment von Barantes Äußerung aus und stellt ihre deskriptiv-rechtfertigende Funktion zu stark in den Vordergrund.

des bzw. beurteilendes) Eingreifen im „récit-tableau“ bemerkbar macht, dann zerstört seine textuelle Präsenz – so argumentiert Barante – beinahe zwangsläufig die Lebendigkeit der Erzählung und des Erzählten, so wie zum Beispiel jene Autoren, die sich zum Ziel setzten, aus den historischen Quellen und Materialien „des récits suivis et complets, des exposés méthodiques de l'état de la société“ herauszuarbeiten und „de présenter explicitement au public des jugements moraux et politiques sur les faits, ainsi vérifiés, déduits et classés“ (72). Die Konsequenzen dieser Vorgehensweise lesen sich wie folgt:

[...] en se livrant à ce travail, la plupart ont cessé d'être narrateurs. [...] les détails qui donnent la vie à l'histoire ont disparu; les personnages se sont effacés; l'auteur a pris la place du récit (72).

Am Ende erscheinen die „personnages réels de l'histoire“ weniger lebendig als die „héros fictifs de l'épopée, du drame ou du roman“ (72). Diese Zerstörung der „Lebendigkeit“ der Erzählung und des Erzählten wird in Barantes Text auf rein rhetorisch-stilistischer Ebene argumentierend als objektive Veränderung des Textes durch stilistische Gestaltung (Präsenz einer manifesten Erzählerfigur) vorgestellt. In dem Maße, in dem der „narrateur-peintre“ explizit kommentiert, urteilt, analysiert usw., hört er laut Barantes Text einfach auf, Erzähler zu sein („cesse d'être narrateur“); und in dem Maße, in dem er nicht mehr erzählt, verschwinden wiederum jene textuellen Elemente – „détails“ und „personnages“ –, die den Text zu einer „histoire“ machen, in der Darstellung und Dargestelltes in der ihnen eigenen Art leben. So wird der „récit“ von einer sprechenden Figur des Autor-Erzählers verdrängt, die Narration und das darin Erzählte lösen sich objektiv auf, sie verlieren die ihnen eigene, wie auch immer geartete Lebendigkeit. Und das tun sie laut Barantes Formulierungsweise nicht deshalb, weil der Leser den Text (wieder) als Konstrukt, als „Text-und-nicht-Wirklichkeit“ erkennen muss, sondern weil der Text die Instanz des „narrateur“ und die Gestalt der „narration“ verliert und somit *per se* nicht mehr in der Weise zu existieren und lebendig zu wirken vermag wie eine Erzählung es kann. Die logische Konsequenz: Der Text kann keine Personen mehr enthalten, die so existieren und lebendig wirken wie die Personen in einer Erzählung es können – ganz einfach deshalb, weil er keine Erzählung mehr ist.

Wenn jedoch alle Bedingungen richtig erfüllt sind, wenn der „lecteur-spectateur“ und der „narrateur-peintre“ sich gemäß ihren Rollen zum „récit-tableau“ stellen und mit diesem Gegenstand-Lebensraum richtig umgehen, dann erfüllt die „narration-peinture vivante du passé“ ihre

wirkungsästhetische Aufgabe. Und die ist in der Ausdrucksweise des Vorworts zur *Histoire des Ducs de Bourgogne* keine mentale oder leibliche, oder wie auch immer geartete „Rückkehr“ einer „toten“ Vergangenheit ins Leben, sondern ein Weiterleben der Vergangenheit als „*récit-tableau*“.

Von einer „Wiederbelebung“ der historischen Vergangenheit wird in Barantes Text an einer einzigen Stelle gesprochen, und zwar um eine allgemeine Meinung zu referieren: So wie „man“ („on“) heute das „Drama“ der Gegenwart, dessen Akteur und Zeuge man sei, in seinen Details und in seiner Entwicklung aufmerksam verfolge, so verspüre man auch das Bedürfnis, das Leben vergangener Völker und Individuen zu kennen. Und man fordere, dass diese Völker und Individuen „*soient évoqués et ramenés vivants sous nos yeux*“ (81), um sie dann frei zu beurteilen, oder ganz und gar auf eine Beurteilung zu verzichten. Wenn es darum geht, die Aufgabe der „*narration historique*“ programmatisch zu beschreiben, wird in Barantes Text weder von der „*évocation*“ noch von der „*résurrection du passé*“ gesprochen. Nicht anders als seine Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger – darunter z. B. Thierry, Vigny, Hugo, Balzac usw. – kennt und verwendet auch Barante ansonsten diese Ausdrucksweise als eine ganz und gar übliche, ja bequeme Möglichkeit, historiographisches Schreiben i. w. S. zu charakterisieren.

Umso beachtenswerter ist es, dass er nicht darauf zurückgreift, wenn es darum geht, die Grundprinzipien seines eigenen historiographischen Programms zu formulieren.

Die Vergangenheit, von der sein Vorwort spricht, wird vielmehr konsequent, vom ersten Satz an, als eine bereits Text gewordene thematisiert und behandelt: Sie hat Bestand als eine ungeordnete, vielfältige Menge von *récits*, „*relations*“, „*chroniques*“, „*mémoires*“ und „*documents*“, die so lebendig und belebt sind wie Texte lebendig und belebt sein können, nicht mehr und nicht weniger, und die durch behutsame Aufbereitung zusammengestellt, ergänzt und verständlich gemacht ein vollständiges, lebendiges, bewegendes und belehrendes „Gemälde der Vergangenheit“ ergeben, das der „*lecteur-spectateur*“ wie einen Bühnen-Lebens-Raum betreten kann (und soll), um das sich Zutragende als Augenzeuge mitzuerleben. So wird in Barantes Text das Bild der „toten“ und „begrabenen“ (nicht mehr direkt wahrnehmbaren, nicht mehr physisch präsenten) Vergangenheit, die von der Geschichte „wiederbelebt“ wird und in ihr bzw. durch sie „aufersteht“, weder programmatisch heraufbeschworen noch als zentraler argumentativer Baustein verwendet, im Gegenteil: Was durch die Arbeit eines guten Historikers lebendig wird, sind in Barantes Argumentation

nicht die Vergangenheit, sondern – und nur bisweilen – Texte und Dokumente, die durch die Überführung in eine gute und richtige „narration-peinture“ belebt werden – so wird z. B. Titus Livius von ihm mit den Worten gelobt: „Il a animé les vieux récits, qui plaisaient à son imagination sans obtenir sa croyance“ (79). Das „(Wieder-)Beleben“ betrifft hier gerade nicht die *res gestæ* aus vergangenen Zeiten, sondern „alte Erzählungen“, die eben nicht geglaubt werden, sondern der „imagination“ gefallen.

Festzuhalten und für den Vergleich mit Thierry und Michelet sehr wichtig ist an dieser Stelle Folgendes: Die „résurrection du passé“ steht nicht im Zentrum von Barantes programmatischem Vorwort zur *Histoire des Ducs de Bourgogne*, sondern wird nur am Rand mit thematisiert – als mögliche, aber keineswegs zentrale Konsequenz einer „narration-peinture du passé“, in der das Vergangene so lebt und besteht wie Erzähltes leben und existieren kann – nicht anders, nicht mehr und nicht weniger. Barantes Vorwort präsentiert die Arbeit des Historikers als „narrateur-peintre“ konsequent in der Weise, dass die Beschaffenheit der Vergangenheit durch diese Arbeit nicht verändert wird, sofern und weil sie bereits als „narration“ vorliegt. Der Fall, dass ein Historiker über eine nicht bereits als „narration“ vorliegende Vergangenheit schreiben muss, wird in Barantes Text einfach ausgeklammert. Erläutert wird lediglich, dass die Aufgabe des Historikers im Angesicht einer textgewordenen Vergangenheit darin besteht, zu verhindern, dass diese Vergangenheit in der ihr eigenen Weise zu leben aufhört. Barantes Argumentation zufolge kann das gelingen, wenn die Gestalt und die Gestaltung des zur Verfügung stehenden textuellen Materials ebenso behutsam wie angemessen verändert werden, und wenn die Instanzen des „narrateur-peintre“ und des „lecteur-spectateur“ die erforderlichen Qualitäten aufweisen und eine angemessene Position und Haltung zum „récit-tableau“ der Vergangenheit einnehmen.

Die Figur des „récit-tableau“ als Gegenstand und (Lebens-)Raum hat also eine kaum überschätzbare, tragende Funktion in Barantes Vorwort: Als Gegenstand steht der „récit-tableau“ in einem Raum, in dem die Zuschauer-Leser sich aufhalten müssen, um ihn anschauen zu können, und ist somit Teil ihrer Welt; als betretbarer Raum öffnet und erstreckt er sich jenseits einer Schwelle, die ihn vom Lebensraum der Zuschauer-Leser eindeutig, quantitativ und qualitativ trennt. So wird der „récit-tableau“ in Barantes Äußerungen zu einem Raum-Gegenstand, in dem die Vergangenheit hier und heute, in vollem Sinne existent und präsent ist – und zugleich von der Gegenwart durch eine unaufgehobene Diskontinuität getrennt bleibt.

In einem Wort: Barantes historische Poetik wird von einem räumlich-symbolischen und nicht von einem zeitlich-dialektischen Grundprinzip getragen.²⁶ Bei Barante ist die *historia* – als Gegenstand-Lebensraum, in Bezug zu dem sich Autor, Erzähler und Zuschauer-Leser positionieren, halten und verhalten sollen – nicht dem Prinzip des Zeitlichen, sondern einem poetologisch verankerten Prinzip des exemplarisch-Narrativen unterworfen. Wenn und sobald das Geschehene, das sich in der Welt Ereignete als Erzähltes überliefert ist, lebt und existiert es auch hier und jetzt so, wie Erzähltes leben und existieren kann. An diesem von Barante nicht näher bestimmen, sondern analogisch bezeichneten „Leben“ wird es im „*récit-tableau*“ der *historia* in Gegenwart und Zukunft räumlich-symbolisch erhalten – als existent, präsent und zugleich von der Gegenwart getrennt.

In Barantes Text dient die Figur der „*peinture du passé*“ vor allem dazu, die *historia* als eine Form der Narration zu charakterisieren, die eine räumlich-symbolische Relation zwischen den an ihrer Produktion und Rezeption Beteiligten (Autor, Erzähler, Werk, historische Gestalten bzw. *res gestæ*, Leser) und dadurch zwischen den Subjekten und Objekten der Geschichte etabliert, und zwar auf der Grundlage einer analogen In-einssetzung von „*récit*“ und „*tableau*“ einerseits, von Erzähler und Autor, intratextuellem Zuschauer und extratextuellem Leser andererseits.

Nicht nur die Anschaulichkeit, die Plastizität und die Farben des Gemäldes, sondern vor allem auch seine räumlich-perspektivische Qualitäten stehen in Barantes Figur der „*peinture du passé*“ im Vordergrund. Denn die Doppelinstanzen des „*narrateur-peintre*“ und des „*lecteur-spectateur*“ erhalten im Vorwort zur *Histoire des Ducs de Bourgogne* dadurch ihren Platz und ihre Funktion, dass sie in Bezug zu dem historiographischen Werk als „*récit-tableau*“ räumlich-perspektivisch positioniert wer-

26 Suchte man im Bereich des Romans nach Entsprechungen für die im Vorwort zur *Histoire des Ducs de Bourgogne* entworfene historische Poetik, so würde man *mutatis mutandis* – wie Fr. Wolfzettel (1999) zeigt – zum Beispiel im Werk von Enrique Gil y Carrasco fündig. Nach einer eingehenden Betrachtung der Handlungsführung und der Personenkonstellation von *El señor de Bembibre* (1844) formuliert Wolfzettel die Schlussfolgerungen: „Dieser historische Roman soll nicht, wie bei Walter Scott, exemplarisch Geschichtsprozesse vor Augen führen, die in die Gegenwart münden; er führt vielmehr einen geschlossenen Horizont vor, der dann freilich auch auf das Jetzt übertragbar erscheint. Noch etwas weitergehend könnte man sagen: Der spanische Spätromantiker ersetzt das dialektische Romanprinzip seines Vorbilds durch ein *symbolisches* Prinzip; den Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit, der unaufgehoben und unvermittelt sowohl im politischen wie im privaten Bereich stehen bleibt“ (60).

den; ebenso ergibt sich der historische Stellenwert der Protagonisten der Geschichte – als Akteure der abgebildeten-erzählten *res gestæ* – aus ihrer räumlich-perspektivischen Placierung im „récit-tableau“.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum die „imagination“ – als Fähigkeit der Erzeugung mentaler und materieller Bilder von Vergangenheit – eine so zentrale Rolle in Barantes Vorwort spielt: Die *historia* ist für ihn vor allen Dingen die exemplarisch-narrative Erzeugung von textuellen und mentalen „tableaux du passé“, an der sich die Instanzen des „narrateur-peintre“ und des „lecteur-spectateur“ gemäß ihren entsprechenden Rollen kooperativ beteiligen, wenn und sofern sie über die Gabe der „imagination“ verfügen.

Das Gesagte deutet darauf hin, dass Barantes Geschichtskonzeption noch klar im klassischen, prähistoristischen Geschichtsverständnis verankert ist, da er das historiographische Werk als ein lebensähnliches narratives Abbild vergangener *res gestæ* beschreibt, das dem Prinzip des Zeitlichen nicht unterworfen ist und der Konservierung vergangener Erfahrungs- und Ereignisschätze dienen soll. Somit erweist sich der 1782 geborene Prosper de Barante mit seinem Konzept der „histoire-peinture“ als (Gegenstand-)Lebensraum der Vergangenheit als (wörtlich und in übertragenem Sinn) konservativer „historien“, für den die Zeit der Herzöge von Burgund nicht „tot“ ist und wiederbelebt werden soll, sondern in einem abgegrenzten Bereich lebendig und präsent (und somit wirkend), aber zugleich von der gegenwärtigen Wirklichkeit klar getrennt ist.

Für den Vergleich mit Augustin Thierry und Jules Michelet ist wichtig, die Charakteristika von Barantes Argumentation festzuhalten:

Im Zentrum des Vorworts zur *Histoire des Ducs de Bourgogne* steht eine zwar konventionell gestaltete, aber durch ihre spezifische Formulierung, Einbettung und Funktion sehr aussagekräftige Figur der „peinture du passé“.

Diese Figur dient dazu, eine Poetik der „narration historique“ zu entwerfen, die auf der Nachahmung und Überbietung vorbildhafter Texte bzw. Autoren basiert. Die „documents“, „mémoires“ und „simples témoignages des temps passés“ sind nicht nur Objekte historischen Studiums und historiographischer Tätigkeit, sondern vor allem auch Vorbilder, zu denen sich der gegenwärtige Historiker entsprechend dem Exemplaritätsparadigma räumlich-symbolisch positionieren soll und muss.

Barantes Aufforderung an die zeitgenössischen Historiker, sich „außerhalb“ des von ihnen gezeichneten (narrativen) „Gemäldes“ zu positionieren, als konventionelle Forderung nach Objektivität bei der Behand-

lung historischer Zeugnisse und Dokumente zu lesen, greift zu kurz in Bezug auf den Fokus und das Fundament seiner Argumentation. Wichtig ist, dass die geschichtsphilosophische Qualität der „*narration historique*“ im Vorwort zu Barantes Hauptwerk als Funktion eines rhetorisch-poetologisch bestimmten Paradigmas der Exemplarität formuliert wird: Die durch erfolgreiche *æmulatio* der alten, vorbildhaften „*narrations historiques françaises*“ zu erreichende rhetorisch-stilistische Qualität der „*histoire-peinture*“ garantiert die textuelle Permanenz und Präsenz des exemplarisch Dargestellten.

„*Peinture*“ verweist bei Barante nicht einfach nur auf die Anschaulichkeit, Plastizität und „*couleur locale*“ der „*narration historique*“, sondern ist vor allem Figur der textuellen Präsenz und Permanenz von Vergangenheit und ermöglicht die analogische Konstituierung und räumlich-symbolische Positionierung jener Instanzen, die an der Produktion und Rezeption von „Geschichte“ maßgeblich beteiligt sein sollen und müssen: Dem Erzähler-Autor („*narrateur-peintre*“) und dem Leser-Zuschauer („*lecteur-spectateur*“) weist Barante kraft dieser Figur einen Platz zu, der die Art ihrer Mitwirkung an der „*histoire*“ auf der Grundlage des klassischen poetologischen Nachahmungsparadigmas bestimmt. Dabei ist die Rangfolge klar: die richtige räumliche Positionierung des „*narrateur-peintre*“ zum „*tableau*“ ist die notwendige und hinreichende Bedingung für die richtige Gestaltung des Werks und für die richtige Positionierung des „*lecteur-spectateur*“.

Ausgangspunkt, Verlauf und Ergebnis von Barantes Argumentation im Vorwort zu seinem Hauptwerk deuten alle darauf hin: Der Fokus und das wirkungsästhetische Anliegen dieses Einleitungstextes ist es, den Platz, den Blickwinkel und vor allem die Art der Mitwirkung der Produktions- und Rezeptionsinstanzen der Historie zu bestimmen.

Betrachtet man vor diesem Hintergrund Augustin Thierry's Definition der „*histoire*“ als „*peinture-résurrection du passé*“, dann wird klar, dass Thierry die gleiche Frage stellt, seine Antwort sich aber von Barantes grundsätzlich unterscheidet.

Kurz gesagt: Von einer „gemeinsamen historischen Poetik“ bei Barante und Thierry zu sprechen, führt an den Texten vorbei. Nicht bereits mit Barante, sondern erst mit Thierry konstituiert sich die neue Geschichtsauffassung und Geschichtsphilosophie der sogenannten „romantischen Historikers“ Frankreichs. Die deutlichste Spur – und zugleich Konsequenz – dieses Wandels ist nicht die Metaphorik der „*peinture du passé*“, sondern ihre Umfunktionierung durch Thierry.

Eine weitere wichtige Spur ist die Verschiebung der Relation zwischen den Metaphoriken der „peinture du passé“ und der „résurrection du passé“. Bei Barante ist die „peinture“ das zentrale Sprachbild, die „Wiederaufweckung der Vergangenheit“ hat eine klar untergeordnete Stellung. Bei Thierry stehen beide Sprachbilder in einem dialektischen Verhältnis zueinander. Bei Michelet wiederum dominiert klar die „résurrection du passé“ wohingegen die „peinture du passé“ klar untergeordnete Stellung und ambivalenten Wert hat. Dies zu belegen und die Implikationen und Konsequenzen zu beleuchten, ist Aufgabe der nun folgenden Kapitel.

Die Geschichte des Historikers – Augustin Thierry

In den *Lettres sur l'histoire de France*²⁷ setzt sich Augustin Thierry bekanntlich das Ziel, die Fundamente für eine Reform der „études historiques“ zu legen, aus der eine neue, „vraie histoire nationale“ (LHF I, 15) hervorgehen soll. Die Aufgabe dieser neuen Geschichtsschreibung charakterisiert Thierry im ersten Brief mit den Worten:

Nous avons été précédés de loin, dans la recherche des libertés publiques, par ces bourgeois du moyen âge qui relevèrent, il y a six cents ans, les murs et la civilisation des antiques cités municipales. Croyons qu'ils ont valu quelque chose, et que la partie la plus nombreuse et la plus oubliée de la nation mérite de revivre dans l'histoire (LHF I, 17f.).

Was unter „revivre dans l'histoire“ zu verstehen ist, erläutert der Historiker im weiteren Verlauf des ersten Briefs, indem er erklärt, worin die „vie en histoire“ bestehen soll: Das zentrale Ziel der „vraie histoire nationale“ (LHF I, 15), die es zu begründen gelte, sei die Erstellung der „vérité des mœurs qui, en histoire, est la vie“ (LHF I, 20). Worin diese „vérité des mœurs“ wiederum besteht und wie man sie erlangt, erläutert Thierry anhand eines konkreten Negativbeispiels: der Historiographie der „écrivains philosophes“.

Diese Autoren hätten zwar die Konstituierung und Entwicklung der „nation française“ bis zu Chlodwig und Karl dem Großen zurückverfolgt. Dennoch fehle ihren Werken etwas Entscheidendes: Die „peinture individuelle des personnages“ bzw. die „représentation variée des caractères et des époques“, die bei ihnen durch eine moralisierende Darstellung unspezifischer, abstrakter Qualitäten („je ne sais quel type abstrait de dignité et d'héroïsme“) ersetzt werde. Die Historiographie der „écrivains philoso-

27 Zitiert wird nach der Garnier-Ausgabe von 1828.

phes“ zeichne sich durch eine Art der Charaktergestaltung aus, die alle Könige, von Chlodwig bis Louis XVI, gleich – und darum: gleich farblos und konturlos – erscheinen lasse, als „ombres sans couleur, qu'on a peine à distinguer l'une de l'autre“ (LHF I, 20). Dadurch fehle diesen Gestalten „ce qu'on peut appeler l'air de vie“ (LHF I, 20) und man denke, dass es immer ein und derselbe Mensch sei, dessen Seele durch eine Art Metempsychose von Körper zu Körper weiterwandere. So fehle in den Werken der „écrivains philosophes“ nicht nur die „diversité de naturels qui, sous milles formes et milles nuances, distinguent si nettement l'homme de l'homme“ (LHF I, 20), sondern auch eine klassifizierende Unterscheidung der „caractères politiques [...] d'après la différence de temps et les mœurs de chaque époque“ (LHF I, 20sq.).

Aus der Betrachtung dieser Passagen geht hervor, dass Augustin Thierry – im Unterschied zu Prosper de Barante – sprachliche Bilder der „résurrection du passé“ und der „peinture du passé“ nicht verwendet, um Erzählung, Malerei, Schauspiel und Leben analogisch-assoziativ zu verbinden. Thierry's Text ist im Gegenteil durch ein ausgeprägtes differenzierendes, spezifizierendes und explizierendes Moment gekennzeichnet. Ganz unmittelbar zeigt sich das daran, dass der Historiker nicht nur äußert, „que la partie la plus nombreuse et la plus oubliée de la nation mérite de revivre dans l'histoire“ (LHF I, 17f.), sondern auch erläutert, worin die „vie en histoire“ genauer besteht: in der Erfassung und Darstellung der für einen Menschen bzw. eine Epoche charakteristischen sittlichen Haltungen und Verhaltensweisen („vérité des mœurs“). In ähnlicher Weise verwendet Thierry „peinture“ und „peintre“ nicht etwa dazu, um eine anschauliche, lebendig wirkende „narration historique“ durch analogische Charakterisierung als „Malerei“ zu loben, sondern verlangt von der „histoire“ genauer die „peinture individuelle des personnages“, die er sogleich mit einem erläuternden Nachsatz als „représentation variée des caractères et des époques“ charakterisiert. Das Verhältnis zwischen „narration“ und „peinture“ bestimmt Thierry als wechselseitige Ergänzungs- und Bedingungsrelation nach dem Muster des klassischen Zusammenspiels von *narratio* und *evidentia* – am deutlichsten dann, wenn er schreibt: „il n'est pas possible qu'un historien puisse d'abord bien raconter sans peindre, et ensuite bien peindre sans raconter“ (LHF V, 71).

In Thierry's Texten ist die Verwendungsweise von sprachlichen Bildern der „résurrection du passé“ und der „peinture du passé“ also differenzie-

rend, spezifizierend und erläuternd. Der allgemeine Zweck, zu dem diese Bilder verwendet werden, ist es, die Aufgaben und Ziele der von ihm vertretenen „vraie histoire nationale“ genauer zu beschreiben. Darüber hinaus stehen diese sprachlichen Bilder in den *Lettres* in einer Relation zueinander, die nähere Betrachtung verdient.

Diese Relation ist nur zum Teil eine des Mittels („peinture“) zum Zweck („revivre dans l'histoire“). Zu einem weiteren und wesentlicheren Teil ist sie eine wechselseitige Ergänzungs- und Bedingungsrelation, bei der die zwei Bilder jeweils als Fundament eines uneigentlichen Anderen verwendet werden – eine besonders klare Form der diskursivierten Interfiguration. Besonders deutlich wird dies bei der Betrachtung der ersten *Lettres sur l'histoire de France*, in denen Thierry die Aufgaben und Ziele der „histoire“ beschreibt. Darin wird zum einen die „peinture du passé“ als „peinture en quelque sorte“ („représentation variée des caractères et des époques“) charakterisiert, die dazu dient, zu präzisieren, worin die „résurrection du passé“ („revivre dans l'histoire“) eigentlich bestehen soll – und zwar in der individualisierenden Erfassung und Darstellung der für einen Menschen bzw. für eine Epoche charakteristischen sittlichen Haltungen und Verhaltensweisen; komplementär dazu wird das „revivre dans l'histoire“ als „résurrection en quelque sorte“ charakterisiert, die dazu dient, zu präzisieren, dass die „peinture du passé“ keine überzeitlich bestehende, auf universell geltenden Normen und Vorstellungen basierende und dem Zeitlichen enthobene „narration-peinture“ von Vergangenheit sein soll, sondern eine Historiographie, in der die sittlichen Haltungen und Verhaltensweisen von Menschen bzw. Epochen der Vergangenheit in ihrer zeitgebundenen Spezifik und mit ihrer Wirkung auf die Gegenwart gezeigt werden.

Was Thierry von der Geschichte verlangt, ist eine Erklärung für die Interessen, Leidenschaften und Meinungen – also für die Haltungen, Denk- und Verhaltensweisen – der Menschen seiner Gegenwart.²⁸ Sein Ziel sei eine „histoire de France“, die rekonstruiere und zeige, warum die Franzosen der Gegenwart so (geworden) sind, wie sie sind. Diese „histoire de France“ solle die „idées“, die „sentiments“ und die „mœurs“ jener Mens-

28 „[...] ce que je lui demande [scil. à l'histoire, D. R.], c'est de rechercher la racine des intérêts, des passions, des opinions qui nous agitent, nous rapprochent ou nous divisent, d'épier et de suivre dans le passé la trace de ces émotions irrésistibles qui entraînent chacun de nous dans nos divers partis politiques, élèvent nos esprits ou les égarant“ (LHF I, 17).

chen rekonstruieren, „qui nous ont transmis le nom que nous portons, et dont la destinée a préparé la nôtre“ (LHF I, 15).

Die erste Kernfrage der „histoire“, die in den *Lettres* durch Verwendung einer Figur der „résurrection du passé“ formuliert wird, ist also die Frage der Rekonstruktion der kollektiven Identität einer bestimmten „nation“ als zusammenhängender Gruppe von Individuen. „Devenir historien“ heißt für Thierry in der ersten *Lettre* vor allem: „s’attacher à la destinée de toute une nation et la suivre à travers les siècles, comme on suit les pas d’un ami dans un voyage périlleux“ (LHF I, 16sq.).

Diese Kernfrage der „histoire“ ist in den *Lettres* untrennbar mit der Frage nach der Identitätskonstitution des „historien“ verknüpft. Thierry macht deutlich, dass die „véritable histoire de France“, die er anstrebt, nur von einem Historiker geschrieben werden kann, der über ganz bestimmte ethische Qualitäten verfügt. Die „admiration commune pour ce qu’on appelle les héros“ genüge da nicht,

il faudrait une plus large manière de sentir et de juger; l’amour de hommes comme hommes, abstraction faite de leur renommée ou de leur situation sociale; une sensibilité assez vive pour s’attacher à la destinée d’une nation et la suivre à travers les siècles [...] (LHF I, 16).

Die historiographische Identitätsrekonstruktion der Nation und die Identitätskonstituierung des Historikers, die den Erwerb ganz bestimmter Qualitäten beinhaltet, sind bei Thierry also untrennbar und programmatisch verbunden. Der Ausgangspunkt, von dem aus er sein Konzept der „histoire peinture-résurrection“ entwickelt, ist nicht, wie bei Barante, die narrative Qualität des Werks, sondern das Ethos des Historikers.

Um die Fehler der „écrivains philosophes“ zu vermeiden und das Ziel der „vérité des mœurs qui, en histoire, est la vie“ zu erreichen, müsse der Historiker vor allem über die zwei eng verknüpften kognitiven und stilistischen Qualitäten der „distinction“ und der „variété“ verfügen: „Le grand précepte qu’il faut donner aux historiens, c’est de distinguer au lieu de confondre; car, à moins d’être varié, l’on n’est point vrai“ (LHF II, 32).

Auch dieses Gebot wird durch negative und positive Beispiele erläutert und veranschaulicht. Als Negativbeispiel wird unter anderem Velly kritisiert, der die verwendeten Quellen intensiv stilistisch überarbeitet und *uno colore* an den Usus der eigenen Zeit angepasst habe, ohne die ihnen eigene „couleur populaire“ (LHF III, 41) zu respektieren. Ein Historiker, der über das richtige Gespür für die „dignité de l’histoire de France“ (LHF III, 45) verfügt, wäre – so Thierrys Äußerung – niemals so verfahren wie Velly, sondern hätte stets die spezifische Differenz zwischen Vergangenheit und

Gegenwart zu ermessen und zu wahren gewusst. Als Ergebnis dieser Unterscheidungsfähigkeit hätte er „unsere Ahnen“ so „gemalt“, wie sie waren, und nicht so, wie wir selbst sind („il eût peint nos aïeux tels qu'ils furent et non tels que nous sommes“ (LHF III, 45)). Was ein solcher vorbildlicher Historiker als „Maler“ konkret getan hätte, beschreibt Thierry ausführlich: Zuerst hätte er differenzierend die einzelnen „races d'hommes“ präsentiert, die im Lauf der Jahrhunderte zur französischen verschmolzen sind; dabei hätte er die „diversité primitive de leurs mœurs e de leurs idées“ (LHF III, 45) herausgestellt, den „Verfall“ („dégradation“) dieser ursprünglichen „diversité“ verfolgt und die Spuren gezeigt, die von ihr „au sein de l'uniformité moderne“ (LHF III, 45) verbleiben. Jede von ihm ermessene *differentia specifica* hätte dieser Historiker durch stilistische und darstellungstechnische „variété“ wahrnehmbar gemacht:

Il eût empreint ses récits de la couleur particulière de chaque population et de chaque époque; il eût été Frank en parlant des Franks, Romain en parlant des Romains; il eût campé en idée avec les conquérants au milieu des villes ruinées et des campagnes livrées au pillage; il eût assisté au tirage des lots d'argent [...]; il eût vu les premières amitiés entre les vainqueurs et les vaincus se former au milieu de la licence [...]; il eût décrit la décadence graduelle de l'ancienne civilisation [...]. Ensuite, quand l'histoire aurait pris d'autres formes, il en aurait changé comme elle, dédaignant le parti d'arranger le passé comme le présent s'arrange, et de présenter les mêmes figures et les mêmes mœurs quatorze fois dans quatorze siècles (LHF III, 46f.).

Als „Maler“ kann der gute Historiker Thierrys Argumentation zufolge spezifische Unterschiede zwischen gegebenen Menschen und Dingen, die er dank einer spezifischen Qualität seines Ethos' („distinction“) ermessen kann, mit spezifischen Ausdrucksmitteln („variété“) wahrnehmbar machen. Dadurch schafft er die Voraussetzungen dafür, dass die vergangenen Menschen und Epochen sich mit ihren spezifischen Eigenschaften zeigen und „in der Geschichte wieder lebendig werden“.

Ein Beispiel dafür ist laut eigener Darstellung Thierry selbst, der seine eigene Entwicklung in *Dix ans d'études historiques*²⁹ wie folgt zusammenfasst:

Je m'imposai la loi de ne point brouiller les couleurs et les formules, de laisser à chaque époque son originalité, en un mot, de respecter sévèrement l'ordre chronologique dans la physionomie morale de l'histoire, comme dans la succession des événements. Sous l'influence de cette disposition, je changeai de style et de

29 Zitiert wird aus der in *Philosophie* (1988) abgedruckten Fassung.

manière; mon ancienne roideur s'assouplit, ma narration devint plus continue; parfois même elle se colora de quelques nuances locales et individuelles (DA 38).

Ein weiteres positives Beispiel ist der Pater Daniel, über den Thierry in der vierten *Lettre sur l'histoire de France* schreibt:

Le but principal de Daniel était l'exactitude historique, non pas cette exactitude vulgaire qui se borne à ne point déplacer les faits de leur vrai temps ou de leur vrai lieu, mais cette exactitude d'un ordre plus élevé, par laquelle l'aspect et le langage de chaque époque sont scrupuleusement reproduits (LHF IV, 49f.).

Wegen dieser Vorzüge sei dieser Historiker

le premier en France qui ait fait de ce talent de peindre la principale qualité de l'historien, et qui ait soupçonné les erreurs sans nombre où entraîne l'usage irréflecté de la phraséologie des temps modernes (LHF IV, 50).

Der Geschichtsschreiber Daniel weise zwar hinsichtlich des Ethos entscheidende Mängel auf, und man könne ihm „l'âme et la dignité d'un citoyen“ (LHF IV, 52) durchaus absprechen, aber:

il faut reconnaître en lui le goût et le sentiment du vrai en matière de récit. Il faut surtout exiger qu'à son exemple on bannisse les anachronismes de mœurs, et cette couleur de convention dont chaque auteur revêt ses récits au gré des habitudes contemporaines (LHF IV, 52).

Fazit: Thierrys Argumentation zufolge ist die gelungene „peinture“ von Vergangenheit durch den Historiker der Königsweg der „résurrection du passé“, die eine Auferstehung *in gewisser Weise*, eine „Auferstehung“ in den Grenzen der „histoire“ ist und sein soll. Die „peinture“ dient dazu, einzugrenzen, worin diese als uneigentlich markierte „résurrection“ bestehen soll, sie bildet den Rahmen, innerhalb dessen die „résurrection du passé“ stattfindet. Umgekehrt bestimmt die „résurrection du passé“, was innerhalb des Rahmens Platz haben soll: die „vérité des mœurs“.

Betrachtet man Thierrys Verwendung der Ausdrücke „couleur“ und „couleur locale“ unter Berücksichtigung dieses argumentativen Zusammenhangs, dann wird klar, dass die von J. Kamerbeek (1962) vertretene These, „c'est dans sa fonction de ‚baguette magique‘ servant à la résurrection du passé que la couleur locale trouvait son ultime justification“ (56) nicht falsch, aber allzu einseitig-funktionalistisch formuliert ist. Genauer besehen stellt sich der Zusammenhang zwischen „peinture“, „couleur“ sowie „couleur locale“ und „résurrection“ bei Thierry so dar, dass die „couleur“ im Allgemeinen und die „couleur locale“ im Besonderen zu den Mitteln und Instrumenten einer „peinture (en quelque sorte) du passé“ gehören, die sich in wechselseitiger Bedingungs- und Abgrenzungsrelation mit der „résurrection en quelque sorte“ von Vergangenheit definiert.

Die Aufgabe der „résurrection du passé“ ist eine „peinture en quelque sorte“, welche die sittlichen Haltungen und Verhaltensweisen von Menschen und Epochen der Vergangenheit so individuell-spezifisch erfasst und wahrnehmbar macht, wie sie gewesen sind; Und die Aufgabe der „peinture du passé“ ist eine „résurrection pour ainsi dire“, bei der die „mœurs“ vergangener Individuen, Völker und Epochen in ihrer zeitgebundenen Spezifik und mit ihrer Wirkung auf die Gegenwart erfasst und wahrnehmbar gemacht werden.

Im Unterschied zu den Äußerungen von Prosper de Barante verbindet Thierry's programmatische Beschreibung einer „véritable histoire de France“ sprachliche Bilder der „peinture du passé“ und der „résurrection du passé“ in einer Konstellation, in der sie einander wechselseitig begründen, begrenzen und bedingen. Das Fundament dieser Konstellation ist bei Thierry der Historiker mit seinen Fähigkeiten zur „distinction“ und zur „variété“.

In diesem Lichte betrachtet, gewinnt Thierry's Selbstdarstellung als Historiker und seine Darstellung/Gestaltung von Historikergestalten in vielen seiner programmatischen Schriften eine besondere Bedeutung, die es im Folgenden genauer zu untersuchen gilt.

Selbstbildnis des Historikers als „écrivain“ und „lecteur“

In mindestens zwei Hauptwerken Thierry's spielt die Figur des „historien“ eine zentrale, bis heute zu wenig beachtete Rolle: in der programmatisch-autobiographischen Schrift *Dix ans d'études historiques* von 1834 und in den *Récits des temps mérovingiens*.³⁰ Die *Récits* haben nach einhelliger Forschungsmeinung eine besondere Stellung in Thierry's Gesamtwerk, da sie einerseits als *Nouvelles lettres sur l'histoire de France* den ersten, programmatisch-theoretischen *Lettres*-Zyklus ergänzen³¹ und andererseits traditionell

30 Verwendet wird die Tessier-Ausgabe von 1840. Zur Publikationsgeschichte des Werks vgl. A. Denieul Cormier (1996).

31 1833–1837 erschienen erstmals in der *Revue des Deux Mondes* sechs von Thierry verfasste Erzählungen über das 6. Jh. unter dem Titel *Nouvelles lettres sur l'histoire de France*. Siehe hierzu etwa R. Leners (1987): „Die ‚Nouvelles lettres sur l'histoire de France‘ waren derart erfolgreich, dass Thierry 1840 beschloß, sie unter dem Titel ‚Récits des temps mérovingiens‘ neu herauszugeben. Er stellte ihnen seine 1838/39 verfassten ‚Considérations sur l'histoire de France‘ voraus, die in eindrucksvoller Weise die Entwicklung der französischen Geschichtsschreibung aufzeigen. Dieser Doppelband, in dem sich Methodenkritik und historische Erzählung ergänzen, wurde von der Académie française mit dem ‚Prix Gobert‘ ausgezeichnet“ (26).

im Grenzbereich zwischen „Fiktion“ und „Historie“ angesiedelt werden. Die Schrift *Dix ans d'études historiques* wiederum wird von der Forschung einhellig als Ausdruck von Thierry's Auffassung der „histoire“ und als sehr wichtiges Dokument seiner beruflichen Entwicklung gewürdigt.

In *Dix ans d'études historiques* verbindet Augustin Thierry bekanntlich autobiographische und programmatische Aspekte zu einer detaillierten, chronologisch-kausal angeordneten Schilderung seines Werdegangs, seiner Ziele, Arbeitsweisen und Überzeugungen. Dabei geht er auch auf die Entstehung seiner Hauptwerke ausführlich ein. Ob und inwiefern diese reflektierende und erzählende Selbstgestaltung einer etwaigen biographischen und/oder historischen Wirklichkeit entspricht, soll im Folgenden nicht erörtert werden; hier interessiert lediglich das Selbstbild, das in *Dix ans* von Thierry gestaltet und vermittelt wird. Wenn also im Folgenden von „Augustin Thierry“ gesprochen wird, so ist damit immer nur die in *Dix ans* eingeschriebene textuelle Instanz und Figur Thierry's gemeint.

In *Dix ans d'études historiques* wird die Entwicklung des „écrivain“ und „historien“ Thierry aufs Engste und in vielfacher Weise mit der Entwicklung des Lesers Thierry verknüpft. Die kritische kontrastive Lektüre der traditionellen „histoires de France“ und der überlieferten Quellen gibt laut *Dix ans* zentrale Impulse zur Konstituierung von Thierry's Reformprogramm, denn bei dieser akribischen und intensiven vergleichenden Lektüre entdeckt der junge Thierry eine Vielzahl von Fehlern, Verzerrungen und Platitüden, wobei die aus diesen Entdeckungen erwachsende Empörung („indignation“) seine „wahre Berufung“ entdecken lässt:

[...] il me semblait que je venais enfin de rencontrer ma véritable vocation. Cette vocation, que j'embrassai dès lors avec toute l'ardeur de la jeunesse, c'était [...] de planter, pour la France du XIX^e siècle, le drapeau de la réforme historique. Réforme dans les études, réforme dans la manière d'écrire l'histoire, guerre aux écrivains sans imagination qui n'ont pas su peindre; guerre à Mézerai [sic], à Velly, à leurs continuateurs et à leurs disciples; guerre enfin à aux historiens les plus vantés de l'école philosophique, à cause de leur sécheresse calculée, et de leur dédaigneuse ignorance des origines nationales: tel fut le programme de ma nouvelle tentative (41).

Dass diese zentrale Selbsterkenntnis explizit als subjektiv markiert ist („il me semblait que“), ist durchaus nicht zufällig oder unwichtig, wie der weitere Verlauf der Analyse zeigen wird. Vorläufig sei festgehalten, (1.) dass Thierry's textuelles Ich an dieser wichtigen Stelle in einem Akt des subjektiven Selbsterkennens die eigene Berufung entdeckt und die Grundzüge seines historischen Programms formuliert,

und (2.) dass das Fundament dieser subjektiven Selbsterkenntnis die Lektüre ist.

Allerdings wird die Lektüre nicht nur als Anlass *ex negatione* für die Herausbildung von Augustin Thierry's „vocation“ dargestellt, sondern auch als Motor *ex positivo* für seine Entwicklung als Geschichtsschreiber. Von der Forschung wird bei der Behandlung dieser Entwicklung vor allem der prägende Einfluss der Scott-Lektüre häufig erwähnt und hervorgehoben, während Thierry's Selbstdarstellung als Leser Walter Scotts in *Dix ans* – sowie allgemeiner seine retrospektive Selbstgestaltung als Leser – noch nicht detailliert beleuchtet wurde.

Nachdem der junge Augustin Thierry 1819 bereits *in nuce* seine Grundhaltung und seinen Stil als „historien“ gefunden hat,³² beschäftigt er sich laut *Dix ans* intensiv mit der Geschichte Englands, über die er mehrere Artikel veröffentlicht. Dabei begegnet er dem Werk von Sharon Turner, und die „prodigieuse quantité de détails que renferme cet ouvrage, sur les mœurs et l'état social“ (38) des untersuchten Zeitraums. Die „nombreuses citations de poésies originales“ (38) wecken in ihm ein besonderes, neues Interesse und Bedürfnis: Er verspürt „une forte tendance à descendre de l'abstrait au concret, à envisager sous toutes ses faces la vie nationale“ (39). Damit verbinden sich Konzeption und Formulierung eines neuen Vorhabens: Die „diversité originelle“ der „races primitives“ als Ausgangspunkt zu nehmen, um das Problem des Klassenantagonismus zu lösen. Dieses Ziel vor Augen, widmet sich Thierry der Geschichte Irlands und stellt fest:

à mesure que les faits particuliers de cette histoire se déroulaient devant mes yeux, une lumière inattendue venait éclairer le grand problème à la solution duquel allaient aboutir toutes mes recherches, le problème de la conquête au moyen âge et de ses résultats sociaux (39).

Diese erhellende Wirkung der Beschäftigung mit der Geschichte Irlands rührt *Dix ans* zufolge daher, dass die überlieferten Quellen zahlreiche, evidente, unmittelbar sichtbare Spuren dessen aufweisen, was bei der Betrachtung anderer Zeiträume mühsam erahnt werden muss:

En effet, l'empreinte de la conquête est marquée sur chaque page des annales du peuple irlandais; toutes les conséquences de ce fait primitif, si difficiles à reconnaître et à suivre dans les autres histoires, se présentent dans celle-ci avec une net-

32 Siehe hier oben auf Seite 36 das Zitat „Je m'imposai la loi [...]“ aus *Dix ans d'études historiques*, 38.

teté, avec un relief, qui frappent la vue. C'est là qu'apparaît, sous l'aspect le moins douteux, avec des formes pour ainsi dire palpables, ce qu'il faut deviner ailleurs [...] (39).

Und da die Lektüre der „*annales du peuple irlandais*“ Thierry in deutlicher Weise das vor Augen führe, was sonst nur undeutlich zu errahnen sei („ce que j'entrevois confusément au fonds des monarchies européennes“), gelte ihm die Geschichte Irlands als

un commentaire vivant, qui plaçait la réalité en face de mes conjectures, et m'indiquait la route que je devais suivre, si je voulais, *sans péril pour la vérité*, appeler dans mon travail l'imagination à l'aide des facultés logiques, et joindre *quelque peu* de divination à la recherche et à l'analyse des faits (39).³³

Durch die Lektüre der „*annales du peuple irlandais*“ erhält Thierry laut eigener Darstellung einen verlässlichen Maßstab („une base solide d'inductions et de similitudes“ (40)), um die Entwicklung anderer Länder und Zeiträume richtig zu beurteilen.

Mit der Fähigkeit zur „*distinction*“ und zur „*variété*“ sowie mit den für die historiographische Arbeit notwendigen Fundamenten und Maßstäben ausgestattet, widmet sich Thierry der Geschichte Schottlands und sieht, dass diese zwar „*moins riche en points de vue de ce genre*“ (40) ist, aber dennoch eine weitere „*solide Basis*“ für logisch geleitetes Vergleichen und Induzieren bietet: „*l'éternelle hostilité de race des montagnards et des gens de la plaine, hostilité dramatisée d'une manière si vive et si originale dans plusieurs romans de Walter Scott*“ (40).

Für Walter Scott bezeugt Thierry in der nun folgenden, sehr bekannten Passage, zunächst eine „*profonde admiration*“ (40) und fügt an, dass diese Bewunderung in dem Maße gewachsen sei, in dem er bei seinen Studien Scotts „*prodigieuse intelligence du passé*“ mit der „*mesquine et terne érudition des historiens modernes les plus célèbres*“ (40) verglichen habe. Die „*Bewunderung*“, die der junge Thierry laut *Dix ans* für Walter Scott empfunden hat, ist also nicht einfach nur die des lernbegierigen Neophiten für den prägenden großen Meister; vielmehr präsentiert sich Thierry in dieser Schrift als aufgrund bereits erworbener Kenntnisse und Fähigkeiten sachkundig vergleichenden und beurteilenden Leser, der die Vorzüge Scotts richtig zu ermessen und von Scotts Romanen in der rechten Weise zu profitieren versteht. Der „*transport d'enthousiasme*“ (40), mit dem der junge Thierry 1819 das Erscheinen des „*chef-d'œuvre d'Ivanhoe*“ begrüßt, ist die Begeisterung des

33 Hervorhebungen von mir.

kompetenten Fachmanns, der seiner Rolle entsprechend sogleich eine begründete zusammenfassende Beurteilung von Scotts Leistung liefert:³⁴

Walter Scott venait de jeter un de ses regards d'aigle sur la période historique vers laquelle, depuis trois ans, se dirigeaient tous les efforts de ma pensée. Avec cette hardiesse d'exécution qui les caractérise, il avait posé, sur le sol de l'Angleterre, des Normands et des Saxons, des vainqueurs et des vaincus, encore frémissants l'un devant l'autre, cent vingt ans après la conquête (40).

Was Augustin Thierry an Scotts *Ivanhoe* am meisten beeindruckte, sei die Übereinstimmung mit den eigenen Forschungsergebnissen, denn diese bestätige sowohl die Richtigkeit von Scotts Darstellung als auch die Qualität der eigenen Arbeit:

Il [scil. Scott, D. R.] avait coloré en poète une scène du long drame que je travaillais à construire avec la patience de l'historien. Ce qu'il y avait de réel au fond de son œuvre, les caractères généraux de l'époque où se trouvait placée l'action fictive et où figuraient les personnages du roman, l'aspect politique du pays, les mœurs diverses et les relations mutuelles des classes d'hommes, tout était d'accord avec les lignes du plan qui s'ébauchait alors dans mon esprit. Je l'avoue, au milieu des doutes qui accompagnent tout travail consciencieux, mon ardeur et ma confiance furent doublées par l'espèce de sanction indirecte qu'un de mes aperçus favoris recevait ainsi de l'homme que je regarde comme le plus grand maître qu'il y ait jamais eu en fait de divination historique (40).

Die zusammenfassenden Bezeichnungen „poète“ und „historien“ werden in dieser Passage als Rubriken verwendet, die dazu dienen, zwei einander wechselseitig abgrenzende und somit definierende Autoreninstanzen („Thierry“ und „Scott“) relational – und d. h. vor allem: auf der Grundlage einer spezifischen qualitativen Differenz – zu positionieren und zu bewerten. Der Meister der „divination“ Walter Scott, den Thierry als Besten seiner Art beurteilt, und der fachlich kompetente „lecteur-écrivain“ Thierry, dessen autoritative Stellung durch die Rolle als sachkundig jublierender Kritiker bestätigt wird, sind hier einan-

34 Ob und inwiefern diese Selbstgestaltung der biographischen Realität entspricht, wird hier nicht erörtert. Dennoch sei festgestellt, dass diese Textpassage schon allein aufgrund der darin verwendeten Ausdrucksweise nicht, wie bis heute üblich, als unmittelbare Bestätigung für die These dienen kann, dass Scotts Roman Thierry den Weg gewiesen habe. Vgl. etwa H. Brohm (1995), 22; R. Leners (1987), etwa 24. Diese Position geht auf L. Maigrans (1898) These zurück, dass „[...] l'influence de Walter Scott a été plus soutenue, sinon plus profonde [que celle de Chateaubriand, D. R.]; que l'Ecossois est devenu de très bonne heure le modèle de Thierry et n'a jamais cessé de l'être; que le Français l'a toujours eu présent sous les yeux et n'en a jamais complètement détaché ses regards“ (406). Diese Position kann zwar angesichts von Thierrys Text nicht einfach als falsch bezeichnet werden; ebenso wenig kann sie aber als hinreichend erhärtet gelten.

der Maß und Bewertungsinstanz, sie garantieren und bestätigen wechselseitig die jeweilige Wichtigkeit und Qualität. Thierrys Scott-Rezeption in Kategorien des Einflusses zu reflektieren, darf nicht dazu führen, diesen in *Dix ans d'études historiques* in den Vordergrund gestellten Aspekt der Relation zwischen den *personae* Thierrys und Scotts zu vernachlässigen. Diese Relation basiert auf der expliziten und klaren, etwa in der sechsten *Lettre sur l'histoire de France* deutlich unterstrichenen gegenseitigen Abgrenzung zweier komplementärer Autoreninstanzen:

Sans doute il est impossible d'attribuer aux écrits de Walter Scott l'autorité d'ouvrages historiques; mais on ne peut refuser à leur grand auteur le mérite d'avoir mis, le premier, en scène les différentes races d'hommes dont la fusion graduelle a formé les grandes nations de l'Europe (74).

Hinsichtlich ihrer Rubrizierung und Relation werden die Autoreninstanzen Scott und Thierry in *Dix ans* in einer besonderen Weise behandelt. Auf der einen Seite wird Walter Scott, der ohne Einschränkungsmarkierungen als „romancier“ und „poète“ charakterisiert wird, durch Thierrys Urteil in seiner Eigenschaft als „historien en quelque sorte“ bestätigt – genauer: als „maître de la divination historique“, dessen Schriften allerdings „unmöglich“ die „autorité d'ouvrages historiques“ zugeschrieben bekommen können; auf der anderen Seite sieht sich Thierry durch die Lektüre von Scotts Werken in seiner Rolle als autoritativer Historiker und zugleich als „poète en quelque sorte“, der daran arbeitet, einen „long drame [...] avec la patience de l'historien“ zu „konstruieren“, bestätigt. Das Fundament, auf dem diese Konstruktion ruht, ist die Urteilsfähigkeit und Kompetenz des fachkundigen Lesers Thierry.

Wenn wir uns allerdings noch einmal genauer ansehen, in welcher Weise die Konstituierung dieses Lesers in *Dix ans d'études historiques* gestaltet und reflektiert wird, dann stellen wir fest, dass am Beginn des Textes und am Anfang von Thierrys Entwicklung zum „historien“ nicht die Figur des Lesers, sondern die des Autors und Mitarbeiters des *Censeur européen* steht, der sich „comme par instinct“ für eine bestimmte historische Thematik interessiert.³⁵ Das Ethos des jungen *homo politicus* und Publizisten Thierry sei von einer „haine du despotisme militaire“, einer „profonde aversion des tyrannies révolutionnaires“ und, „sans aucun parti pris pour

35 „[...] dès le début de mes tentatives en histoire, mon attention s'est fixée, comme par instinct, sur le sujet que dans la suite j'ai traité avec le plus d'étendue. En 1817, je coopérais à la rédaction du *Censeur européen* [...]“ (33).

une forme quelconque de gouvernement, un certain dégoût pour les institutions anglaises, qui me semblaient alors contenir plus d'aristocratie que de liberté“ (33f.) geprägt gewesen. Um diese Position zu vertreten, habe er „eines Tages“ einige Kapitel aus Humes Werk gelesen. Da plötzlich

je fus frappé d'une idée qui me parut un trait de lumière, et je m'écriai en fermant le livre: « *Tout cela date d'une conquête il y a une conquête là-dessous* ». Sur-le-champ je conçus le projet de refaire, en la considérant de ce nouveau point de vue, l'histoire des révolutions d'Angleterre; et la première partie de mon esquisse historique, le premier essai que j'eusse jamais tenté en ce genre, parut bientôt dans le *Censeur européen* (34).

Dieser Selbstdarstellung zufolge verfasst der junge Publizist und ethisch-politische Mensch Thierry einen „morceau extrêmement sommaire“ (34) – und zwar nachdem er einen Lektüreakt einfach abgebrochen und „das Buch geschlossen“ hat. Doch damit nicht genug: Sein politischer Enthusiasmus und seine Unerfahrenheit lassen den jungen Thierry laut *Dix ans* noch weiter schreiben, und er bringt einen „récit des événements politiques jusqu'à la fin du règne de Charles II“ (34) hervor.

Von seinem politischen Ethos und seiner Unerfahrenheit angetrieben, schreibt der junge Thierry also weiter – nicht obwohl, sondern gerade weil ihm das notwendige Wissen, die Erfahrung und die Fähigkeit, die eigenen Grenzen zu ermessen, in entscheidendem Maße fehlen. Und gerade weil er so weiter schreibt, entwickelt er die Urteilsfähigkeit, die Maßstäbe und das Wissen, das ihm fehlte, also laut Darstellung nicht in erster Linie durch Lesen und aus fremden Büchern, sondern beim Verfassen eines eigenen, unzulänglichen Werks:

Après beaucoup de temps et de travail perdus pour obtenir ainsi des résultats factices, je m'aperçus que je faussais l'histoire, en imposant à des époques entièrement diverses des formules identiques. Je résolus de changer de route et de laisser à chaque période sa forme et sa couleur particulières; mais je ne renonçai point à l'idée de rattacher fortement au fait de la conquête normande l'histoire moderne de l'Angleterre (34).

Ab diesem Zeitpunkt beginnt der „écrivain“ Thierry, die Fähigkeit der „distinction“ einzusetzen und nach dem Prinzip der „variété“ zu arbeiten, und hat somit seine Grundhaltung und seinen Stil als „historien“ im Kern gefunden.³⁶ Das ist das Fundament, auf dem wiederum seine Konstituierung und erste Entwicklung als Leser beruht.

36 Abgeschlossen ist diese erste Phase der Entwicklung Thierrys allerdings erst, wie oben bereits erläutert, mit der endgültigen Formulierung des Prinzips „Je m'imposai la loi de ne point brouiller les couleurs et les formules [...]“ (38), laut *Dix ans* also im Jahr 1819.

Ist also die Figur des Lesers Thierry das Fundament für die Autorisierung des „historien“ und „poète en quelque sorte“ in der Interaktion mit (dem Werk) der komplementären Autoreninstanz Walter Scott, so ist wiederum die ohne Fundament ex positivo – ohne solides Wissen, ohne Erfahrung und ohne verlässliche Urteilsmaßstäbe – arbeitende Figur des jungen „écrivain“ Thierry die Basis, auf der sich der fachkundige Leser Thierry konstituiert und entwickelt.

Befragt man nun Thierrys Selbstdarstellung daraufhin, welche Auswirkungen die Interaktion zwischen dem (Werk des) „poète“ sowie „historien en quelque sorte“ Scott und dem „historien“ sowie „poète en quelque sorte“ Thierry auf die Arbeitsweise und auf das Werk des „écrivain-lecteur“ Thierry hat, so lässt sich im hier zu analysierenden Text außerhalb der bereits beschriebenen, wechselseitigen Bestätigungs- und Autorisierungsdynamik nichts feststellen. Weder hinsichtlich der behandelten Inhalte noch des Aufbaus oder der stilistischen Gestaltung liefert die Rezeption von Scotts Werk laut *Dix ans* mehr als eine „espèce de sanction indirecte“ (40) und eine im nachhinein konstatierte Übereinstimmung zwischen dem bereits realisierten Roman Scotts und dem entstehenden Werk Thierrys („tout était d'accord avec les lignes du plan qui s'ébauchait alors dans mon esprit“ (40)). Innerhalb von Thierrys Selbstgestaltung wird also die Interaktion zwischen Scott und Thierry als Bestätigungs- und Autorisierungsrelation zwischen zwei komplementären, in Form und Inhalt deutlich getrennt bleibenden Urhebern und Werken dargestellt.

Nachdem der in *Dix ans* dargestellte „lecteur-écrivain“ Thierry durch die Interaktion mit dem Werk und mit der komplementären Instanz Scotts die eigene Autorisierung sanktioniert hat, kann er über die bestehenden historiographischen *auctoritates* richten:

Cependant, dès les premiers mois de 1820, j'avais commencé à lire la grande collection des historiens originaux de la France et des Gaules. A mesure que j'avancais dans cette lecture, à la vive impression du plaisir que me causait la peinture contemporaine des hommes et des choses de notre vieille histoire se joignait un sourd mouvement de colère contre les écrivains modernes, qui, loin de reproduire fidèlement ce spectacle, avaient travesti les faits, dénaturé les caractères, imposé à tout une couleur fausse ou indécise (40).

Den Maßstab für dieses Urteil bildet eine eigene Lektüre und Beurteilung der Quellen, deren Richtigkeit Thierry an dieser Stelle nicht noch einmal durch Argumente oder Belege zu bekräftigen braucht:

Mon indignation augmentait à chaque nouveau rapprochement qu'il m'arrivait de faire entre la véritable histoire de France, telle que je la voyais face à face dans les documents originaux et les plates compilations qui en avaient usurpé le titre, et propageaient, comme articles de foi, les plus inconcevables bévues dans le monde et dans les écoles (40f.).

Von Lektüre zu Lektüre, von Vergleich zu Vergleich und von Bewertung zu Bewertung erweitert sich das Betätigungsfeld des Lesers Thierry sukzessive, bis es nicht mehr nur ein begrenztes Wissensgebiet, sondern „alles“ umfasst:

Curieux de pousser à bout l'examen de cet étrange contraste, je ne bornais plus, comme autrefois, mon exploitation à une série de faits déterminée, à la recherche des éléments d'un seul problème: j'abordais toutes les questions, je relevais toutes les erreurs, et je laissais une libre carrière à ma pensée, dans le vaste champ de l'érudition et la controverse historique (41).

Und je mehr er als Leser eine größer und größer werdende Beherrschung eines immer umfassender werdenden Betätigungsfelds erlangt, desto stärker „glaubt“ Augustin Thierry, seine „wahre Berufung“ gefunden zu haben. Der Grund besteht laut *Dix ans* darin, dass der Historiker sich auf diesem entgrenzten, unübersichtlichen, schwierigen und schwer beherrschbaren Terrain mit vollkommener Ruhe und Selbstbeherrschung bewegt: „Au calme d'esprit avec lequel je parcourais ce labyrinthe de doutes et de difficultés, il me semblait que je venais enfin de rencontrer ma véritable vocation“ (41). Der „historien“, „lecteur“ und „écrivain“ Augustin Thierry, der über die dafür notwendigen Fähigkeiten, Kenntnisse, Fundamente und Maßstäbe verfügt, ist 1820 laut *Dix ans* Herr über sich selbst und sein Betätigungsfeld, er kann seine Aufgabe und seine Arbeitsweise, sein Ziel, seinen Weg und sein Werkzeug bestimmen. Er kann den „écrivains sans imagination qui n'ont pas su peindre“ (41) den „Krieg“ erklären,³⁷ weil er selbständig – und autoritativ – entscheiden kann und darf, in welchem Maß, in welchen Grenzen und in welcher Weise die „imagination“ und die „peinture“, die er zum Qualitätsmaß der eigenen Tätigkeit erhebt, eingesetzt werden können, dürfen und sollen.³⁸

Als Leser und beim Lesen hat dieser Augustin Thierry, der als „écrivain“ und „historien“ in voller Beherrschung seiner selbst und seines Werks an der *Conquête de l'Angleterre par les Normands* arbeitet,³⁹ jedoch keineswegs die Kontrolle über sich selbst:

37 Siehe hier oben Seite 43.

38 Auf die spezifische Verbindung, die in Thierry's Texten zwischen Wissenschaft und Politik hergestellt wird, kann in dieser Schrift nicht näher eingegangen werden.

39 Vgl. der Abschnitt von *Dix ans*, der dem Jahr 1821 gewidmet ist, und vor allem die Passage: „Je résolu d'écrire l'histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands, en remontant jusqu'à ses causes premières pour descendre ensuite jusqu'à ses dernières conséquences [...]“ (43).

A force de dévorer les longues pages in-folio, pour en extraire une phrase et quelquefois un mot entre mille, mes yeux acquirent une faculté qui m'étonna, et dont il m'est impossible de me rendre compte, celle de lire, en quelque sorte, par intuition, et de rencontrer presque immédiatement le passage qui devait m'intéresser. La force vitale semblait se porter tout entière vers un seul point (44).

Je mehr der Leser-Historiker Thierry seinen Gegenstand und seine Aufgabe, seine Fähigkeiten, seine eigene Haltung, sein Ziel und seine Arbeitsweise beherrscht, desto stärker entwickeln seine Augen eine für ihn überraschende eigenständige Fähigkeit, über die er selbst nicht Rechnung ablegen kann und die sich seiner bewussten Steuerung entzieht. Mit dieser selektierenden und bewertenden Wahrnehmungsfähigkeit geht ein besonderer, „gleichsam ekstatischer“ Zustand des Lesers Thierry einher:

Dans l'espèce d'extase qui m'absorbait intérieurement, pendant que ma main feuilletait le volume ou prenait des notes, je n'avais aucune conscience de ce qui se passait autour de moi. [...] je n'entendais rien, je ne voyais rien: je ne voyais que les apparitions évoquées en moi par ma lecture. Ce souvenir m'est encore présent; et depuis cette époque de premier travail, il ne m'arriva jamais d'avoir une perception aussi vive des personnages de mon drame, de ces hommes de race, de mœurs, de physionomies et de destinées si diverses [...] (44).

Während er sich aber als Leser solchermaßen dem *furor* hingibt, behält Thierry als „écrivain“ letztlich stets die Kontrolle über seine Fähigkeiten und seine Tätigkeit. Beim Lesen gerät Thierry „außer sich“; aber beim Schreiben gibt er sich keineswegs dem *furor poeticus* hin,⁴⁰ sondern beherrscht sich selbst und seinen Gegenstand. Das Gelesene ist ihm beim Schreiben Material, über das er bewusst beurteilend und gestaltend verfügt:

faits de bien peu d'importance, à ne les considérer qu'en eux-mêmes, mais où je puisais la forte teinte de réalité qui devait, si la puissance d'exécution ne me manquait pas, colorer l'ensemble du tableau (45).

Mit dem Lesen als Zustand der Nichtidentität, in dem einzelne Körperteile („mes yeux“, „ma main“) eine vom Bewusstsein abgekoppelte Aktivität sowie eigene Fähigkeiten entwickeln, alterniert das Schreiben als bewusste Tätigkeit, die vom „écrivain-peintre“ handwerkliches Geschick und hohe Selbstbeherrschung sowie Beherrschung seiner Materialien und Techniken erfordert. Allerdings – und das ist sehr wichtig – folgt das Schreiben laut Selbstgestaltung in *Dix ans* keineswegs unmittelbar dem Lesen: Das Scharnier zwischen beiden ist das Gespräch mit dem von Thierry bewusst gewählten Fachkollegen Fauriel, das zwischen die

40 Zum „*furor poeticus*“ siehe neben den üblichen Hilfsmitteln etwa die kurzen, in der Würdigung des Mittelalters freilich überholten Bemerkungen in E. R. Curtius (1948), 467f.

Schilderung des Leseaktes und den *aperçu* auf den noch nicht vollzogenen Schreibakt geschaltet ist (45).

Unmittelbar nach der Beschreibung seiner „ekstatischen“ Lektüreerfahrungen sei Thierry beinahe täglich mit einem Freund spazieren gegangen, den er „mit Herz und Verstand“ als „confident intime“ und „conseiller sûr et fidèle“ auserkoren habe: „c'était le savant, l'ingénieur M. Fauriel, en qui la sagacité, la justesse d'esprit et la grâce de langage semblent s'être personnifiées“ (45). Der Dialog mit diesem von Thierry kundig und begründet ausgesuchten Fachkollegen, der so zentrale und geradezu klassische Fähigkeiten wie „sagacité“, „justesse d'esprit“ und „grâce de langage“ gleichsam verkörpert, habe dem Leser Thierry geholfen, Zweifel zu lösen, Maß und Regel zu finden. Fauriels „jugements, pleins de finesse et de mesure, étaient ma règle dans le doute“ (45), stellt Thierry fest und beschreibt sogleich, wie er seinem Gesprächspartner – in einem ersten, mündlichen Produktionsprozess – „aus dem Gelesenen erzählte“:

je racontais, avec une abondance intarissable, les détails les plus minutieux des chroniques et des légendes, tout ce qui rendait vivants pour moi mes vainqueurs et mes vaincus du XI^e siècle; toutes les misères nationales, toutes les souffrances individuelles de la population anglo-saxonne, et jusqu'aux simples avanies éprouvées par ces hommes morts depuis sept cent ans, et qu j'aimais comme si j'eusse été l'un d'entre eux [...] faits de bien peu d'importance, à ne les qu'en eux-mêmes, mais où je puisais la forte teinte de réalité qui devait, si la puissance d'exécution ne me manquait pas, colorer l'ensemble du tableau (45).

In der dialogischen Interaktion mit dem fachkundigen Zuhörer Fauriel findet der bei der Lektüre „außer sich“ geratende Leser Thierry einen bewusst gesuchten und begründet auserkorenen, wahlverwandten Anderen, der ihm hilft, wieder Richtung und Maß zu finden und die Kontrolle über die Ergebnisse seiner Lektüre wiederzugewinnen. *Dix ans* zufolge verringert diese begrenzende Interaktion mit dem Anderen keineswegs Thierrys Entscheidungsspielraum oder seine Handlungsfähigkeit, sondern gründet einen Übergang von der „lecture“ als Zustand der Nichtidentität zu einer mündlichen und dialogischen Narration als Dialektik von Sprechen und Zuhören und schließlich zu einer noch in der Zukunft liegenden „écriture“ als Akt eines selbstbewussten, beherrschten, unterscheidenden und einschränkenden, die gegenständliche Welt beherrschenden/gestaltenden Subjekts. Und dieser – für das, was wir heute die Moderne nennen, geradezu klassische – Prozess vollzieht sich immer wieder, „presque chaque soir“ (45), in einer dialektischen Bewegung, deren Ergebnis – ein fertiges Werk – einmal da sein soll, „si la puissance d'exécution ne [manque] pas“. Im Zuge dieses Prozesses wird die Nichtidentität des Lesers Thierry, dessen

Augen selbständig arbeiten, immer wieder zu einer vom „écrivain“ und „narrateur“ Thierry bestimmten und beherrschten Differenz zwischen Sich und den Anderen – zwischen sich und „seinen Siegern und Besiegten“ des 11. Jahrhunderts, von denen er „alles“ erzählt, was sie „für ihn“ lebendig macht, und die er liebt, „*als ob* er einer von ihnen *wäre*“. So bedingen und begründen sich die Diskontinuität zwischen „mes yeux“ und „moi-même“ und die gesetzte Grenze zu den Anderen wechselseitig, auf dem Weg zu einer angestrebten erfolgreichen Vollendung des Werks.

Zu dieser Vollendung fehlt aber am Ende dieser zentralen Episode noch etwas Entscheidendes: Eine begrenzend-definierende Form, „une forme pour l'ouvrage idéal éclos dans ma pensée“ (46). Und diese Form soll, kann und darf nicht von externen Instanzen übernommen werden:

je me refusais, de propos délibéré, le secours que prête d'ordinaire l'imitation d'un modèle. Je ne voulais reproduire, en histoire, ni la manière des philosophes du dernier siècle, ni celle des chroniqueurs du moyen âge, ni même celle des narrateurs de l'antiquité, quelle que fût mon admiration pour eux (46).

Diese betonte Ablehnung einer von Vorbildern übernommenen „manière d'écrire“ erscheint vor dem Hintergrund des Gesagten als logische Konsequenz: In dem Maße, in dem Thierry bei der „écriture“ die „manière“ eines Anderen einfach „reproduzieren“ würde,⁴¹ wäre sein Werk durch eine unaufgehobene immanente Diskontinuität zwischen fremder Form und eigenem Inhalt gekennzeichnet. Angestrebt wird statt eines solchen Schreibstils eine „*sorte de travail mixte*“, aus der ein Werk hervorgehen soll, das auf allen Ebenen als Synthese von Eigenem und Fremdem, Selbst und Anderem gestaltet ist. Angestrebt werden eine zeitlich-dialektische Verschmelzung des „*mouvement largement épique des historiens grecs et romains*“, der „*naïveté de couleur des légendaires*“ und der „*raison sévère des écrivains modernes*“, wobei die „*hommes d'autrefois*“ „mit der Physiognomie ihrer Zeit gemalt“ werden, „aber in der Sprache der heutigen Zeit“. Die historischen Quellen schließlich sollen in diesem Werk mit allen ihren Details aufgehen, „*mais sans éparpiller le récit et briser l'unité d'ensemble*“ (46).⁴²

41 Dieser Argumentationsabschnitt wird durch eine im 19. Jh. sehr häufig anzutreffende, implizite Gleichsetzung von „imitation“ und „reproduction“ getragen.

42 Der vollständige Passus aus *Dix ans* lautet: „Je me proposais, si j'en avais la force, d'allier, par une sorte de travail mixte, au mouvement largement épique des historiens grecs et romains, la naïveté de couleur des légendaires et la raison sévère des écrivains modernes. J'aspirais [...] à me faire un style grave sans emphase oratoire, et simple sans affectation

Die Arbeit an einem solchen Synthesewerk beschreibt der Text nachfolgend als „ouvrage de Pénélope“ und als gefährliche Schifffahrt.⁴³ Durch die Verwendung dieser zwei topischen Bilder werden die zwei zentralen Aspekte dieser Arbeit in ihrer Komplementarität veranschaulicht: die Hervorbringung eines materiellen Werks (Tuch = Text) und die Erfahrung der Welt durch ein (selbst-)gestaltendes Subjekt (Schifffahrt). Und der enge Zusammenhang, der zwischen diesen zwei Aspekten herrscht, wird durch die Betonung der affektgeladenen Beziehung hervorgehoben, die das Historikersubjekt Thierry mit seinem Werk verbindet: „[j']aimais [cet ouvrage] d'une affection vraiment passionnée [...]“ (46). So bildet die Selbstentfremdung des Lesers Thierry nur eine Etappe in einem dialektischen Prozess der Werkhervorbringung und der Konstituierung des „écrivain-lecteur“ Thierry – eine Etappe, die vom lesenden und schreibenden Subjekt auf dem Weg zur Selbstkonstitution und zur Verwirklichung im Werk durchlaufen werden muss.

Hier wird ein zentraler Unterschied zwischen Barantes und Thierrys historischer Poetik deutlich: Das Weiterleben der Vergangenheit wird bei Barante von einem räumlich-symbolischen Grundprinzip getragen. Im Zentrum seiner Charakterisierung der „histoire“ als „narration-peinture“ steht ein „récit-tableau du passé“, in Bezug zu dem die Instanzen des Autors, des Erzählers und des Lesers räumlich-symbolisch positioniert werden. In Thierrys reflektierender Selbstgestaltung dagegen wird die Konstituierung des „historien“ als „écrivain-lecteur“ und als Autor einer „œuvre historique“ von einem dialektisch-zeitlichen Grundprinzip getragen, das auch den Prozess der Werkhervorbringung und die Relation zwischen dem „écrivain-lecteur“ Thierry und dem von ihm hervorgebrachten Werk regiert. War bei Barante der Produktions- und Rezeptionsakt sowie das Ergebnis einer „histoire“ als „narration-peinture du passé“ noch dem Zeitlichen enthoben, so ist in Thierrys Selbstdarstellung gerade dieser Produktions- und Rezeptionsakt einschließlich der daran beteiligten Subjekte und Objekte unwiderruflich einem zeitlich-dialektischen Prinzip unterworfen. Von einer Historisierung der *historia* samt aller an ihrer Konstituierung, Produktion, Rezeption und Wirkung beteiligten Instanzen

de naïverie et d'archaïsme; à peindre les hommes d'autrefois avec la physionomie de leur temps, mais en parlant moi-même le langage du mien; enfin à multiplier les détails jusqu'à épuiser les textes originaux, mais sans éparpiller le récit et briser l'unité d'ensemble“ (46).

43 Zur Schifffahrt-Metapher vgl. neben E. R. Curtius (1948) H. Blumenberg (1979) und M. Nerlich (1997), 228.

kann bei Barante nicht, muss bei Thierry in aller Konsequenz gesprochen werden.

Diesem Konstruktionsprinzip entsprechend geht die erfolgreiche Vollendung des Werks – der *Conquête de l'Angleterre par les Normands* – mit einer Zäsur im Leben des „écrivain-lecteur“ Thierry einher:

J'atteignis le but au printemps de 1825, après quatre ans et demi d'efforts sans relâche. Le succès que j'obtins passa mes espérances; mais il y eut à cette joie, quelque grande qu'elle fût, une bien triste compensation: mes yeux s'étaient usés au travail; j'avais en partie perdu la vue (47).

Das biographisch-medizinisch belegbare Faktum einer bis 1827 zur vollständigen Erblindung führenden Augenkrankheit erhält innerhalb der hier zu betrachtenden Selbstgestaltung Thierryys einen spezifischen Stellenwert. Die Augen, die ihre Arbeit in so autonomer Weise verrichteten, versagen dem Leser Thierry immer mehr ihren Dienst und entziehen sich in einer nicht rückholbaren Weise seiner (selbst-)bewussten Steuerung. Aber der „écrivain“ Thierry, der sein Hauptwerk erfolgreich vollenden konnte, hat sich während der Arbeit an der *Conquête* den „coup d'œil historique“ der Leseraugen so vollständig angeeignet und ihn in sich so vollkommen aufgehoben, dass er divinatorisch erblicken kann, was seine Augen kaum noch zu sehen vermögen:

J'avais tout juste assez de vue pour me conduire; mais en présence des édifices ou des ruines dont il s'agissait de reconnaître l'époque et de déterminer le style, je ne sais quel sens intérieur venait au secours de mes yeux. Animé par ce que j'appellerais volontiers la passion historique, je voyais plus loin et plus nettement. Aucune des lignes principales, aucun trait caractéristique ne m'échappait, et la promptitude de mon coup d'œil, si incertain dans les circonstances ordinaires, était une cause de surprise pour les personnes qui m'accompagnaient (48).

Auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung als „historien“, „lecteur“ und „écrivain“ angelangt, kann Thierry nur noch durch die Augen eines vorlesenden Anderen lesen und durch mündliche Mitteilung an einen Anderen schreiben. Aber diese Arbeitsweise zieht für ihn keine Entfremdung des Schreib- und Leseprozesses oder seiner Ergebnisse nach sich, im Gegenteil:

La nécessité de lire par les yeux d'autrui et de dicter au lieu d'écrire ne m'effrayait pas; je m'étais déjà rompu à ce genre de travail dans la rédaction des derniers chapitres de mon ouvrage (48).

In der – diesmal monologischen und gänzlich vom sprechenden Subjekt kontrollierten – mündlichen Mitteilung an einen dialektisch in Thierryys Arbeitsprozess aufgehobenen „autre“ vollendet sich laut Darstellung in *Dix ans d'études historiques* die Konstituierung des Historikers Thier-

ry als dialektische Figur des „lecteur-écrivain“, die sich als Synthese von Fremdem und Eigenem, Selbst und Anderem gestaltet. Und der weitere Verlauf des Textes zeigt, dass das Ergebnis dieser Entwicklung ein Historikersubjekt ist, das in seiner Subjektivität der beste und richtige, ja der einzig berechtigte und befähigte Urheber einer „véritable histoire de France“ sein kann (und sollte). Hat Barantes „peinture du passé“ ihr tragendes Zentrum in der Figur des „récit-tableau“ als Gegenstand-Lebensraum, so erfordert Thierrys programmatische Charakterisierung der „histoire“ als „résurrection-peinture“ die wirkende, unverborgene Präsenz einer Figur des „historien“ als „écrivain-lecteur“.

Aber das ist nur die eine Seite der Medaille: Denn die Bedingungsrelation, die in Thierrys Selbstgestaltung zwischen der dialektischen Figur der Geschichtsschreibung als „résurrection-peinture“ und der (ebenfalls dialektischen) Gestalt des „historien“ als „lecteur-écrivain“ erstellt wird, ist nicht unidirektional und linear, sondern wiederum zeitlich-dialektisch. Das zeigt sich, wenn man die Entwicklung und (Selbst-)Gestaltung des „lecteur-écrivain“ Thierry nach der Zäsur der vollständigen Erblindung verfolgt.

Nach der Vollendung seiner Konstituierung als „écrivain-lecteur“, die mit der Vollendung der *Conquête* als erstem historiographischen Hauptwerk einher geht, ersinnt der Historiker Thierry ein weiteres Werk: „une grande chronique de France, réunissant dans le cadre d'une narration continue, tous les documents originaux de notre histoire, du V^e siècle au XVII^e“, einen „travail, où chaque siècle se raconterait, pour ainsi dire, lui-même, et parlerait par sa propre voix“, eine Arbeit, aus der die „véritable histoire de France“ hervorgehen würde, „celle qui ne serait jamais refaite, celle qui n'appartiendrait à aucun écrivain, et que tous consulteraient comme le répertoire de nos archives nationales“ (49).

Dieses Projekt, das Thierry in Aufgabenteilung mit François Mignet unternimmt, wird in *Dix ans* für ablehnungswürdig erklärt, und zwar mit der folgenden Begründung:

Tout alla bien tant qu'il ne s'agit que de reconnaître et de passer en revue les grandes masses de récits qui devaient s'ajuster l'une à l'autre dans la composition de notre ouvrage. Il y avait là en apparence quelque chose d'imposant: mais, quand il fallut s'occuper de la rédaction définitive, nos illusions tombèrent, et nous nous aperçûmes, chacun de notre côté, qu'un travail où l'art n'entrait pour rien nous était antipathique (49).

Die *Histoire de France*, die Thierry mit Mignet verfassen will, wird in *Dix ans* als Werk charakterisiert, das keinem „écrivain“ gehören soll, in dem nicht Jemand, sondern Jedermann sprechen soll, und das nicht als

Ganzes und im Ganzen gelesen, sondern „wie das Repertorium der Nationalarchive konsultiert“, also diskontinuierlich und fragmentarisch rezipiert werden soll. In einem solchen entsubjektivierten Werk, in dem sich eine totale und totalisierende, von Jedermann und für Jedermann geschriebene „histoire de France“ verwirklicht, ist die „Kunst“ laut *Dix ans* nicht etwa aufgehoben, sondern einfach nur abwesend – und zwar sowohl in der Entstehung als auch im Ergebnis eines „travail où l'art n'entraîne *pour rien*“. Eine solche im weitesten Sinne entsubjektivierte und entgrenzte Arbeit ist Thierry ebenso wie Mignet laut *Dix ans* schlicht „unsympathisch“ („antipathique“), d. h.: den daran arbeitenden Subjekten in ihrer Subjektivität zuwider. Die logische Folge ist der willentlich beschlossene Abbruch dieses Versuchs einer „histoire“, die sich ohne wechselseitige Begrenzungs- und Bedingungsrelation mit der Kunst und ohne intersubjektive Begrenzung zu einem absoluten, alles umfassenden, entsubjektivierten Werk ausweiten sollte. Diesen Abbruch begrüßt Thierry kurz und bündig: „Heureusement, l'entreprise fut abandonnée avant toute publication“ (49f.).

Über die naheliegende Beobachtung hinaus, dass sich im tendenziell absoluten Ausblenden des Subjektivitätsmoments, das Thierry in dieser Episode beschreibt, eine Radikalisierung der von Barante geforderten Verbergung des Erzählers erkennen lässt, und über die ebenso banale Feststellung hinaus, dass dieses tendenziell absolute Ausblenden des Subjektivitätsmoments in Thierrys Argumentation eine für den „historien“ als Subjekt unerträgliche und daher abzulehnende „histoire“ zeitigen muss, ist diese Episode deshalb von Interesse, weil sie innerhalb von Thierrys Selbstgestaltung die vorbereitende Kontrastfolie für ein darauf folgendes, positiv dargestelltes Projekt des „historien“ und „lecteur-écrivain“ Thierry bildet.

Dem mit freudiger Erleichterung abgebrochenen Versuch einer entsubjektivierten „histoire sans art“ wird am Schluss von *Dix ans d'études historiques* ein Unternehmen gegenübergestellt, mit dem die retrospektive Selbstgestaltung des „lecteur-écrivain“ Thierry in das Heute der erzählenden (und reminiszierend-rekonstruierenden) Zeit mündet. Es sind die *Récits des temps mérovingiens*:

[...] j'ai entrepris une nouvelle série de Lettres sur l'histoire de France, travail non plus de critique, mais de pure narration, qui doit embrasser, dans tous ses détails de faits, de mœurs et de caractères, la période si dramatique sur laquelle dominent les noms de Fredegonde et de Brunehilde. C'est à cet ouvrage, commencé en 1833, que je consacre aujourd'hui tout ce qui me reste d'ardeur et de forces (52).

Als retrospektiv-gestaltende Selbstdarstellung, in der die Entwicklung der Figur Thierrys von einem durch bewusste subjektive Entscheidung

definierten beruflichen Anfangspunkt⁴⁴ bis zu einer ebenfalls absichtsvoll definierten Gegenwart erzählt wird, gibt *Dix ans d'études historiques* keine Auskunft über die Stellung und Bedeutung der *Récits des temps mérovingiens* innerhalb von Thierry's Entwicklung als Historiker oder innerhalb seines Werks. Aber die Fäden von Thierry's retrospektiver Selbstgestaltung werden in der *Préface* zur 1840er Ausgabe der *Récits* wiederaufgenommen. In diesem Text wird das Werk zunächst im Nebensatz als „étude où l'art entrât pour quelque chose“ (20) – und somit bis in die Wortwahl hinein als Gegensatz zu dem abgebrochenen Projekt der *Histoire de France* – bezeichnet, und es wird sodann ausdrücklich als „un travail d'art en même temps que de science historique“ (21) charakterisiert. Diese expliziten Aussagen werden durch eine programmatische Äußerung aus dem sechsten *Récit* ergänzt, in der das Werk als „un corps auquel vient le souffle de vie par l'union de la science et de l'art“ (357) bezeichnet wird.⁴⁵

Die besondere, kontextbedingte Bedeutung dieser zunächst konventionell und wenig aussagekräftig erscheinenden Passage wird vor dem Hintergrund des bisher Gesagten klar. Thierry's Einsatz beim Schreiben der *Récits des temps mérovingiens* ist eine Historiographie, die in einer ganz spezifischen Art und Weise „lebendig“ ist – in der Weise nämlich, dass sie als materielles und geistiges Ergebnis eines zeitlich-dialektischen, dynamischen Prozesses der Objekt- und Subjektkonstitution entsteht, sich entwickelt und wirkt.

Betrachtet man die Tessier-Ausgabe von 1840, in der die *Récits* zusammen mit einer explikativen, zum Teil autobiographischen *Préface* und mit dem berühmten programmatisch-theoretischen Essay *Considérations sur l'histoire de France* abgedruckt sind, so stellt man fest, dass dieses (tatsächlich letzte) Hauptwerk Thierry's bei aller formaler und inhaltlicher Eigenständigkeit auf mindestens dreierlei Arten mit den vorausgehen-

44 Der berufliche Ausgangspunkt, der in *Dix ans* gesetzt wird, ist natürlich bewusst gewählt. Vergleicht man Thierry's Selbstdarstellung in dieser Schrift mit dem biographisch dokumentierten Werdegang des Autors, dann fällt sofort auf, dass die Zeit der Arbeit für Saint-Simon vollständig ausgespart ist – eine Aussparung, auf deren Bedeutung innerhalb von Thierry's Selbstdarstellung hier nicht eingegangen werden kann.

45 Der vollständige Passus lautet: „On a dit que le but de l'historien était de raconter, non de prouver; je ne sais, mais je suis certain qu'en histoire le meilleur genre de preuve, le plus capable de frapper et de convaincre tous les esprits, celui qui permet le moins de défiance et laisse le moins de doutes, c'est la narration complète, épuisant les textes, rassemblant les détails épars, recueillant jusqu'aux moindres indices des faits ou des caractères, et, de tout cela, formant un corps auquel vient le souffle de vie par l'union de la science et de l'art“ (357).

den Schriften verbunden ist: Als Wiederaufnahme der programmatischen Reflexion, die in den *Lettres sur l'histoire de France* ihren ersten systematischen Ausdruck gefunden hatte; ferner als Fortsetzung der retrospektiven, ebenfalls programmatischen Selbstgestaltung aus *Dix ans d'études historiques*; schließlich als narrativ-historiographisches Werk, in dem die bereits in der *Conquête* zugrundegelegten strukturierenden Grundgedanken der Eroberung und der „théorie des deux races“ – natürlich in modifizierter und angepasster Form – auf eine frühe Epoche der französischen Vergangenheit übertragen werden.

Diese ersten Beobachtungen lassen sich ausweiten und präzisieren, wenn man das Triptychon aus *Préface*, *Considérations* und *Récits* vor dem Hintergrund von Thierrys Äußerungen über die „histoire“ als „peinture en quelque sorte“ und „résurrection en quelque sorte“, sowie vor dem Hintergrund seiner Selbstgestaltung als „historien“ und „écrivain-lecteur“ detailliert untersucht.⁴⁶ Konnte durch die Betrachtung der *Lettres sur l'histoire de France* und der Schrift *Dix ans d'études historiques* gezeigt werden, dass die in diesen Texten entworfene Doppelfigur der „histoire“ als „résurrection-peinture“ eine Figur des „historien“ als „écrivain-lecteur“ zugrundelegt, deren Grundprinzip die Aufhebung sich wechselseitig begrenzender und begründender Konstituenten ist, so zeigt die Analyse der *Récits* im Zusammenhang mit der *Préface* von 1840 und mit den *Considérations sur l'histoire de France*, dass die Bedingungsrelation, die in Thierrys Selbstgestaltung zwischen der „histoire“ als „résurrection-peinture“ und dem „historien“ als „lecteur-écrivain“ erstellt wird, wiederum von einem zeitlich-dialektischen Grundprinzip regiert wird.

Historisierung der historia

Bereits im ersten Satz der *Préface* zur 1840er Ausgabe der *Récits des temps mérovingiens* werden die Hauptteile des Buchs prägnant in ihrer jeweiligen Spezifik und Relation zueinander vorgestellt. Die *Considérations sur*

46 In den einschlägigen Veröffentlichungen (vgl. Anm. 1 in diesem Kapitel) werden die *Préface*, die *Considérations* und die *Récits* getrennt behandelt. Dabei werden die *Récits* vorwiegend mit Blick auf ihre Stellung zwischen Historiographie und „fiktionaler Narration“ hin untersucht; aus der *Préface* und aus den *Considérations* entnimmt man einzelne Aussagen und verwendet sie als Belege bei der Darstellung von Thierrys Geschichtsverständnis, von seinem historiographischen Programm und von seiner Beeinflussung durch die Romantik sowie durch den historischen Roman.

l'histoire de France werden explizit als „dissertation historique“, die *Récits* ebenfalls ausdrücklich als „narration“ und die *Préface* indirekt als retrospektiv-explikativer Vortext („je dirai quels motifs“) charakterisiert:

Cet ouvrage se compose de deux parties très-distinctes, l'une de dissertation historique, l'autre de narration; l'une qui est complète aujourd'hui, l'autre que je me propose de continuer, si le temps et la force ne me manquent pas. Je parlerai d'abord de la seconde, ensuite de la première, et je dirai quels motifs m'ont amené à les joindre ensemble (III).

Auf diesen einleitenden Satz folgen Ausführungen über die Entstehung, den Aufbau und das Ziel der *Récits des temps mérovingiens*, in deren Zentrum von Anfang an und bis zum Schluss die Figur des Gregor von Tours – als Autor der *Historia Francorum* sowie als Erzähler, Zeuge und Akteur des in den *Récits* darzustellenden Geschehens – steht.

Die *Historia Francorum* ist laut *Préface* einer der wesentlichen Gründe für Thierrys Wahl des Merowingischen Zeitalters als Untersuchungsgegenstand. Diese Epoche, erläutert der Text, werde in historischen Darstellungen gern vernachlässigt, ja geradezu skrupellos übergangen. Daran sei aber nicht etwa die Epoche oder der Überlieferungszustand schuld, sondern viel eher die „Faulheit“ der Historiker,⁴⁷ denn

si l'histoire des Mérovingiens est un peu difficile à débrouiller, elle n'est point aride. Au contraire, elle abonde en faits singuliers, en personnages originaux, en incidents dramatiques tellement variés, que le seul embarras qu'on éprouve est celui de mettre en ordre un si grand nombre de détails (IIIf.).

Vor allem die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts habe Schriftstellern und Lesern sehr viel zu bieten, denn diese Epoche weise eine spezifische „poetische“ Qualität auf, für die zwei alternative Hauptursachen vermutet werden könnten:

soit que cette époque, la première du mélange entre les indigènes et les conquérants de la Gaule, eût, par cela même, quelque chose de poétique, soit qu'elle doive cet air de vie au talent naïf de son historien, Georgius Florentius Gregorius, connu sous le nom de Grégoire de Tours (IV).

In der unmittelbar folgenden Passage wird die zentrale Rolle, die dem Werk des Gregor von Tours als Anlass für die Konzeption und Entstehung

47 Der vollständige Passus lautet: „C'est une assertion pour ainsi dire proverbiale qu'aucune période de notre histoire n'égale en confusion et en aridité la période mérovingienne. Cette époque est celle qu'on abrège le plus volontiers, sur laquelle on glisse, à côté de laquelle on passe sans aucun scrupule. Il y a dans ce dédain plus de paresse que de réflexion; et, si l'histoire des Mérovingiens est un peu difficile à débrouiller, elle n'est point aride.“ (III).

der *Récits des temps mérovingiens* zukommt, genauer erläutert.⁴⁸ Diese Passage schildert die Überlegungen des Lesers Thierry angesichts der *Historia Francorum* in der Form einer lobenden Kritik, bei der zunächst die Vorzüge des Autors, dann die des Werks zusammenfassend dargestellt werden:

Par une coïncidence fortuite, mais singulièrement heureuse, cette période si complexe et de couleur si mélangée est celle-là même dont les documents originaux offrent le plus de détails caractéristiques. Elle a rencontré un historien merveilleusement approprié à sa nature dans un contemporain, témoin intelligent, et témoin attristé, de cette confusion d'hommes et de choses, de ces crimes et de ces catastrophes au milieu desquelles se poursuit la chute irrésistible de la vieille civilisation. Il faut descendre jusqu'au siècle de Froissard pour trouver un narrateur qui égale Grégoire de Tours dans l'art de mettre en scène les personnages et de peindre par le dialogue (V–VI).

Die positive Besonderheit des Gregor von Tours besteht laut Thierry darin, dass er die Rollen des „historien merveilleusement approprié“, des zeitgenössischen Akteurs, des mit Verstand und Gefühl teilnehmenden „témoin“ und des „narrateur“ in besonders guter Weise in sich vereint habe. Dabei habe es Gregor verstanden, Werke zu schaffen, die den Grundcharakter des eigenen Zeitalters – „confusion“, „mélange“ und „complexité“ – in höchst angemessener Form widerspiegeln, und zwar durch eine Wortkunst, deren wesentliche Charakteristik wiederum eine gekonnte Mischung von narrativen, dramatischen und beschreibend-visualisierenden Techniken sei. Laut zusammenfassender Charakterisierung in der *Préface* ist Gregor als Akteur und Zeitzeuge nicht einfach nur ein Kind seiner Zeit, sondern zugleich „l'homme du temps passé, mais d'un temps meilleur que le présent qui lui pèse, l'écho fidèle des regrets que fait naître dans quelques âmes élevées une civilisation qui s'éteint“ (XII). Darüber hinaus ist Gregor laut Darstellung in den *Récits* mit allen Tugenden ausgestattet, die einen guten *homo politicus* auszeichnen: Er wird als moralisch integer, standhaft, diplomatisch und geschickt im Umgang mit den Mächtigen präsentiert.⁴⁹ Ferner wird er als Diplomat vorgestellt, der

48 Peule Petitier (2009) bezeichnet Gregor von Tours als *mise en abyme* von Augustin Thierry („Le travail d'adaptation auquel se livre Thierry contribue donc à rendre Grégoire de Tours plus proche du narrateur, dont il finit par être la mise en abyme.“), aber folgert daraus nur: „Par ce procédé, Thierry justifie sa confiance dans sa source principale: Grégoire apparaît comme un narrateur fiable puisqu'il partage les qualités et les valeurs du narrateur moderne.“ (15).

49 Vgl. etwa die Charakterisierung im dritten *Récit*: „Georgius Florentius Gregorius, qui veillait avec fermeté au maintien des droits de son église et surtout du droit d'asile. [...] Grégoire montrait, dans cette lutte sans cesse renouvelée, une constance que rien ne

es versteht, zur rechten Zeit nachzugeben und im günstigen Augenblick anzugreifen⁵⁰, sowie als Zeuge, Historiker und Erzähler, der überdurchschnittliche Menschenkenntnis sowie – aufgrund seines Wissens und seiner *ratio* – eine ausgeprägte Fähigkeit aufweist, Situationen und Entwicklungen richtig einzuschätzen.⁵¹ Sowohl hinsichtlich seiner Tugenden und Fähigkeiten als auch hinsichtlich seiner Doppelrolle als *homo politicus* und „historien“ wird Gregors Figur in der *Préface* und in den *Récits* als *alter ego* der Figur Thierry gestaltet – eine Gestaltung, die Gestaltung mit einer besonderen Behandlung von Gregors Werk einhergeht.

Auf die Bewertung und Charakterisierung des Gregor von Tours als „historien“ und „narrateur-peintre“, zeitgenössischer Akteur, Zeuge und Erzähler, die von der Darstellung in den *Récits* bestätigt wird, folgt in der *Préface* eine detailliertere wertende Beschreibung der Vorzüge seines Werks, das als „principale source d'information“ (VII) für die *Récits des temps mérovingiens* dienen soll:

Tout ce que la conquête de la Gaule avait mis en regard ou en opposition sur le même sol, les races, les classes, les conditions diverses, figure pêle-mêle dans ses récits, quelquefois plaisants, souvent tragiques, toujours vrais et animés. C'est comme une galerie mal arrangée de tableaux et de figures en relief; ce sont de vieux chants nationaux, écourtés, semés sans liaison, mais capables de s'ordonner ensemble et de former un poème, si ce mot, dont nous abusons trop aujourd'hui, peut être appliqué à l'histoire (Vlf.).

Die Grundcharakteristika von Gregors „récit“ sind laut Leser und Kritiker Thierry – auf der Ebene der *inventio*, der *dispositio* und der *elocutio* – die unstrukturierte Mischung und Reihung von Elementen und Stilen, deren

pouvait lasser, et une dignité prudente mais intrépide.“ (III, 19). Vgl. ferner im selben *Récit* die Bewertung von Gregors Vorgehen in der Auseinandersetzung mit Hilperiks Sohn: „Craignant de pousser à bout la frénésie de ce jeune barbare, et d'amener ainsi de grands malheurs, il céda par nécessité;“ (III, 26). Gregors Standhaftigkeit zeigt sich insbesondere in der Affäre um Prætextatus und wird ausdrücklich hervorgehoben: „Mais Grégoire de Tours, plus fort de conscience que les autres, et indigné de cette pusillanimité [...]“ (IV, 68). Vgl. schließlich Bemerkungen wie z. B.: „cette prudence dont toute sa vie offre le continuel exemple“ (V, 444); „qualités solides de cet esprit ferme et sérieux“ (V, 446).

50 Vgl. z. B. die Darstellung seines Verhaltens in der Auseinandersetzung mit Leudaste im V. *Récit*.

51 Diese Qualitäten Gregors werden zum Beispiel bei der Darstellung einer Auseinandersetzung mit Hilperiks Sohn betont: „L'évêque de Tours n'eut pas de peine à reconnaître l'aîné des fils du roi Hilperik, car il l'avait vu souvent et savait déjà toute son histoire“ (III, 25). Im dritten *Récit* wird dargestellt, dass der Bischof von Tours eine prophetische Gabe hat, die seinem Wissen entstammt (III, 31). Um Gregors Klarsicht, die als Ergebnis seiner ethischen Qualitäten und seines Wissens präsentiert wird, geht es in III noch mindestens einmal, und zwar im kontrastiven Vergleich zu Merowing (vgl. III, 32–33).

Unordnung allerdings so geartet ist, dass sie ein auslotbares Strukturierungs-, Ordnungs- und Formungspotential enthält. Aus diesen Beobachtungen leitet nun der „historien“ Thierry die Aufgabe ab, ein auf der Schrift des Bischofs von Tours basierendes Werk zu schreiben, das eine Synthese von „art“ und „science historique“ sein soll:

La pensée d'entreprendre, sur le siècle de Grégoire de Tours, un travail d'art en même temps que de science historique, fut pour moi le fruit de ces réflexions; elle me vint en 1833 (VI).

Aus dem Gesagten leitet Thierry allerdings nicht die Aufgabe ab, die ungeordnete, unstrukturierte Narration des Gregor in eine homogene, konsistente Form zu bringen, im Gegenteil: Die Frage, ob die Form der *Récits des temps mérovingiens* und die Relation der *Récits* zu Gregors Werk in angemessener Weise gestaltet sind, wird in der *Préface* unmittelbar nach dem eben besprochenen Passus durch entschiedene Ablehnung einer solchen Systematisierung und Vereinheitlichung beantwortet.

Im Mittelpunkt dieses Argumentationsabschnitts steht die Entscheidung gegen eine kontinuierliche chronologisch-kausale Erzählung der großen politischen Ereignisse und für einen „récit par masses détachées, ayant chacune pour fil, la vie ou les aventures de quelque personnage du temps“ (VII).⁵² Diese zweite narrative Form ist laut *Préface* in Bezug zum Darstellungsgegenstand angemessen, dessen charakteristische Merkmale eben nicht Einheitlichkeit und Kontinuität, sondern Heterogenität, Varietät und Komplexität seien; zum anderen sei die Form der *Récits* in Bezug zur Form von Gregors Werk als „principale source d'information“ (VII) angemessen, da der „curieux livre“ des Bischofs von Tours nicht die wichtigen politischen Ereignisse erzähle, sondern „récits épisodiques“, „faits locaux“ und „traits de mœurs“ (VII) enthalte. Die Aufgabe des „historien“ Thierry besteht nun laut *Préface* gerade nicht darin, diese Details ergänzend und ordnend in eine kontinuierliche, homogene und stringente Narration einzuarbeiten, denn:

52 Der vollständige Passus aus der *Préface* lautet: „Mon projet arrêté, deux méthodes se présentaient: le récit continu ayant pour fil la succession des grands événements politiques, et le récit par masses détachées, ayant chacune pour fil, la vie ou les aventures de quelque personnage du temps. Je n'ai pas hésité entre ces deux procédés; j'ai choisi le second, d'abord, à cause de la nature du sujet qui devait offrir la peinture, aussi complète et aussi variée que possible, des transactions sociales et de la destinée humaine dans la vie politique, la vie civile et la vie de famille; ensuite, à cause du caractère particulier de ma principale source d'information, l'*Histoire ecclésiastique des Franks*, par Grégoire de Tours“ (Vif.).

Si l'on rattache ces détails à la série des grands faits politiques et qu'on les insère, à leur place respective, dans un récit complet et complètement élucidé pour l'ensemble, ils feront peu de figure, et gêneront presque à chaque pas la marche de la narration; de plus, on sera forcé de donner à l'histoire ainsi écrite des dimensions colossales (VIII^f).

In den *Récits* gehe es nicht darum, die Form von Gregors Werk zu ignorieren oder vereinheitlichend, explizierend und ordnend zu verändern – wie es etwa Adrian von Valois in seinen *Gesta Francorum* getan habe⁵³ –; vielmehr bestehe die zentrale Aufgabe des in den *Récits* geplanten „travail d'art en même temps que de science historique“ darin, die spezifische Form von Gregors Werk in allen ihren charakteristischen Merkmalen und Details zu erfassen, sie durch wissenschaftliche Arbeit „plus nette et plus vivante“ zu machen und das Material, das die moderne „science historique“ zur Verfügung stelle, hineinzuarbeiten (VIII^f).

Betrachtet man diesen Argumentationsabschnitt aus der *Préface* vor dem Hintergrund der in *Dix ans d'études historiques* und in den *Lettres sur l'histoire de France* entwickelten Überlegungen Thierrys über die „distinction“ und „variété“ als tragende Grundprinzipien der „narration historique“, dann lassen sich einige weitere beachtenswerten Aspekte der Darstellung des Gregor von Tours und seines Werks herausarbeiten.

In der *Préface* wird Gregor von Tours als „historien“ vorgestellt, der es im Unterschied zu seinen Zeitgenossen und Nachfolgern vermag, zeitgenössische Ereignisse in ihrer Spezifik und Verschiedenheit wahrzunehmen, zu beurteilen und für andere wahrnehmbar zu machen. Als mit besonderen Fähigkeiten ausgestatteter *homo politicus* und „historien“, der in sich die Rollen des Akteurs, des Zeugen und des Erzählers vereint, vermag Gregor laut Thierrys Argumentation Menschen und Dinge in ihrer spezifischen Verschiedenheit und Vielfalt zu erfassen („distinction“) und wahrnehmbar zu machen („variété“) – und wird somit auch in diesem wichtigen Punkt als *alter ego* der Figur Thierrys gestaltet. Die Aufgabe des „historien“ Thierry besteht nun laut *Préface* darin, Gregors Werk als wichtigste – aber beileibe nicht einzige – auszuwertende Informationsquelle nach dem Grundprinzip der „distinction“ und unter Rückgriff auf die Methoden der modernen „science historique“ zu bearbeiten, um dann nach dem Prinzip der „variété“ eine

53 Hinsichtlich der argumentativen Stellung und Funktion ist das Negativbeispiel des Adrian von Valois an dieser Stelle der *Préface* analog zum Beispiel Vellys aus der dritten *Lettre sur l'histoire de France* (vgl. Seite 39).

eigene „narration“ zu erzeugen, in der die Form und die wesentlichen Vorzüge von Gregors Werk herausgearbeitet, integriert, gesteigert und zur Vervollkommnung gebracht werden – eine Zielstellung, die weder bei der Verarbeitung des Werks von Walter Scott noch bei der dialogischen Interaktion mit Fauriel oder bei der Parallelarbeit zu Mignet gegeben war. War noch die *Conquête de l'Angleterre par les Normands* ein historiographisches Werk, das eine große Fülle von nur zum Teil textuellen, weder gleichartigen noch gleichwertigen Materialien verarbeitete, so werden die *Récits des temps mérovingiens* programmatisch als ein Werk präsentiert, in dem ein bereits vorhandenes, gleichartiges und in entscheidenden Aspekten gleichwertiges historiographisches Werk dialektisch aufgehoben wird.

Die Art und Weise, in der dieses Ziel erreicht werden soll, wird in der *Préface* Punkt für Punkt in einem „Plan“ erläutert, der zwei Arbeitsphasen umfasst: In der ersten Phase („distinction“) ist laut Thierrys Argumentation zunächst durch das Studium der zur Verfügung stehenden Quellen und vor allem der *Historia francorum* der Zeitpunkt zu bestimmen, in dem die „mélange des mœurs“ zwischen den „zwei Rassen“ ihren ersten Höhepunkt erreicht (IX); für diesen Zeitpunkt und einen definierten geographischen Raum seien dann die charakteristischsten Fakten zu sammeln – also zu bestimmen – und zu gruppieren (IX). In der zweiten Arbeitsphase („variété“) muss laut *Préface* eine als Progression angeordnete „suite de tableaux“ gestaltet werden. Dabei sei zum einen der Rahmen jeweils zu variieren, „tout en donnant aux différentes masses de récit de l'ampleur et de la gravité“ (IX); zum anderen müsse mit Hilfe von „inductions suggérées par les légendes, les poésies du temps, les monuments diplomatiques et les monuments figurés“ (IX) das „Tuch“ der „narration originale“ verbreitet und verdichtet werden. Das Ergebnis dieser Arbeit soll laut *Préface* eine Folge von „histoires détachées“ sein, die bei den Lesern den Eindruck eines zusammenhängenden Ganzen erzeugen soll und wird (X). Zur Begründung dieser als uneingeschränkte Gewissheit formulierten These listet die *Préface* vier spezifische Gestaltungsmerkmale auf, welche die „unité d'impression“ des Werks garantieren sollen: (1.) Die Wahl eines gemeinsamen Zeitraums für alle „récits“ und (2.) die damit zusammenhängende Wiederkehr derselben Personen in verschiedenen Episoden; ferner (3.) die häufige Verbindung von narrativen Einheiten durch chronologisch-kausale Verknüpfungen; und schließlich (4.) die Organisation der einzelnen narrativen Blöcke um zentrale Fakten, die als Kristallisationspunkte für

viele zweitrangige Ereignisse dienen, ihnen einen allgemeinen Sinn geben und eine vollständige Handlung erzeugen (X). Daraus ergeben sich laut Thierrys weiteren Ausführungen zwei komplementäre Grundtypen von Narrationen: Zum einen der „récit“ eines individuellen Schicksals, mit dem sich die „peinture“ der sozialen Ereignisse verknüpft, die sie beeinflussen; zum anderen die Präsentation einer Serie von öffentlichen Ereignissen, mit denen sich im Laufe der Darstellung „individuelle Abenteuer“ und „häusliche Katastrophen“ verbinden. Gemeinsam ist beiden Typen von Narrationen, dass sie auf der paarweisen Kombination einander bedingender Elemente beruhen. Hinzu kommt beim ersten Typ die bereits in den *Lettre sur l'histoire de France* erläuterte Verknüpfung von „raconter“ und „peindre“. ⁵⁴

Gelingt der so beschriebene Plan, so vollendet sich laut *Préface* ein „travail d'art en même temps que de science historique“, das die in den *Lettres sur l'histoire de France* und in der programmatischen Selbstgestaltung formulierten Ziele *Dix ans d'études historiques* erreicht: In diesem „travail de pure narration“ wird die „peinture“ eines vergangenen Zeitraums realisiert, bei der insbesondere „quatre figures qui sont des types pour leur siècle“, und zwar Fredegonde, Hilperik, Eonius Mummolus und Gregor von Tours selbst „in gewisser Weise wirklich und lebendig“ werden. ⁵⁵ So wird laut *Préface* nicht nur das Werk des Gregor von Tours durch die (in ihrer Bedeutsamkeit explizit reflektierte) Lektüre und Verarbeitung in die *Récits des temps mérovingiens* vervollkommenet und – wir würden heute sagen: intertextuell – als „tissu“ im „tissu“ einer neuen Narration aufgehoben, sondern auch die Figur des Gregor selbst wird ausdrücklich in Thierrys Werk aufgehoben, und zwar als Hauptgestalt, welche die folgenden Eigenschaften und Schlüsselrollen in sich vereint: der „historien“, Autor der

54 Vgl. Seite 38.

55 Der Passus aus der *Préface* lautet: „[...] tels sont les tableaux divers que j'ai essayé de tracer d'après les monuments contemporains, et dont la réunion doit offrir une vue du VI^e siècle en Gaule. J'ai fait une étude minutieuse du caractère et de la destinée des personnages historiques, et j'ai tâché de donner à ceux que l'histoire a le plus négligés, de la réalité et de la vie. Entre ces personnages, célèbres ou obscurs aujourd'hui, domineront quatre figures qui sont des types pour leur siècle, Fredegonde, Hilperick, Eonius Mummolus et Grégoire de Tours lui-même; Fredegonde, l'idéal de la barbarie élémentaire, sans conscience du bien et du mal; Hilperick, l'homme de race barbare qui prend les goûts de la civilisation, et se polit à l'extérieur sans que la réforme aille plus avant; Mummolus, l'homme civilisé qui se fait barbare et se déprave à plaisir pour être de son temps; Grégoire de Tours, l'homme du temps passé, mais d'un temps meilleur que le présent qui lui pèse, l'écho fidèle des regrets que fait naître dans quelques âmes élevées une civilisation qui s'éteint“ (Xif.).

„source principale“ des Werks, der „typische Vertreter“ und Zeuge seines Zeitalters sowie schließlich und vor allem der „narrateur“ einer Erzählung, die in Thierry's Narration aufgehoben ist. Diese Integration gestaltet sich als unverborgene, sichtbar wirkende Synthese von zwei wiederum synthetischen Gestalten: Gregor von Tours, dem toten „historien“, Zeugen und Hauptakteur, Autor der *Historia Francorum* und Miterzähler der *Récits*; Augustin Thierry, dem lebenden „historien“, „écrivain-lecteur“ (und dabei insbesondere auch: Leser der *Historia Francorum*), Autor und Erzähler der *Récits*. Die Relation zwischen diesen zwei in einer Synthese aufgehobenen Gestalten und dem – seinerseits als dialektische Synthese beschriebenen – Werk ist wiederum dialektisch: Die *Récits* begründen und verwirklichen die Synthese der Gestalten Gregors und Thierry's, die wiederum als fundamentaler Bestandteil der *Récits* das Werk erst zum Ganzen Wirkenden macht.

Spätestens an dieser Stelle wird klar, welche spezifische und hohe Bedeutung die Integration der Figur eines vergangenen Erzählers und Quellen-Autors für die Konstituierung der Autorenfigur Thierry's und für die Erstellung sowie für die Wirkung der *Récits des temps mérovingiens* besitzt. Diese Integration, die übrigens neben Thierry vor allem auch von Alessandro Manzoni – als erstem einer bis Umberto Eco reichenden, bedeutenden Autorenreihe – zum Grundprinzip eines „travail mixte d'art et de science historique“ erhoben wird, ist viel mehr als ein Kunstgriff, der die Glaubwürdigkeit des Werks erhöhen und zugleich das Spannungsverhältnis von Dichtkunst und Geschichtswissenschaft ironisch widerspiegeln soll. Der Einsatz von Thierry's historischer Poetik ist nichts Geringeres als eine bis in die letzte Konsequenz gehende Historisierung der *historia* – als Synthese des „art poétique“ und der „science historique“ –, samt aller daran beteiligter Subjekte und Objekte.⁵⁶

Für die Historiographie (und ihre Träger, Aufgaben und Ergebnisse) bedeutet dies, dass sie nun endgültig nicht mehr einem überzeitlich bestehenden und wirkenden Bereich der Gelehrsamkeit angehören kann (oder darf), das von überzeitlich definierbaren, geltenden und wirkenden rhetorisch-poetischen und ethischen Normen regiert wird. Und das bedeutet wiederum, (1.) dass auch die Reflexion über die Ziele, Aufgaben,

56 Kurz angemerkt sei an dieser Stelle, dass diese Historisierung von Manzoni zunächst mitgetragen, dann aber vielleicht auch deshalb – ja vielleicht vor allem deshalb – abgelehnt wird, weil sie eine konsequente Historisierung des Ethischen und der Ethik nach sich zieht, die mit der christlichen Position des italienischen Autors letztlich inkompatibel sein muss.

Ergebnisse und Instanzen der „histoire“ (als *res gestæ* und als *historia rerum gestarum*) einem zeitlich-dialektischen Grundprinzip unterliegen soll und muss; (2.) dass diese Reflexion selbst nur in zeitlich-dialektischer Relation zu ihrem Gegenstand, zu den daran beteiligten Subjekten, zu ihren Zielen und zu ihrer Wirkung bestehen und formuliert werden kann.

Betrachtet man unter diesem Blickwinkel die Motive, die den „historien“ Thierry nach Aussage der *Préface* dazu bewogen haben, die *Récits des temps mérovingiens* als „narration historique“ zusammen mit den *Considérations sur l'histoire de France* (als „dissertation historique“) zu veröffentlichen, dann lassen sich die bisher erhobenen Befunde noch weiter präzisieren und ergänzen. Der erste Grund ist laut *Préface* „le désir de faire connaître complètement et de rendre parfaitement claire la pensée historique sous l'influence de laquelle j'ai commencé et poursuivi mes récits du sixième siècle“ (XII); ferner habe Thierry zeigen wollen, „quel rapport ces narrations détaillées d'un temps si éloigné de nous ont avec l'ensemble de mes idées sur le fond et la suite de notre histoire“ (XII); und schließlich sei es seine Absicht gewesen, „[de] établir mon point de vue aussi fortement que possible“ (XII). Es geht also darum, das theoretisch-historische Fundament der *Récits* („pensée historique“ und „point de vue“ des Historikersubjekts Thierry) als ein gewachsenes Ganzes mit seinen Ursprüngen, seiner Entwicklung und seinen Weiterungen auf die Zukunft darzulegen. Um diese Ziele zu erreichen, erläutert Thierry weiter, habe er die „systèmes historiques qui ont régné successivement ou simultanément, depuis la renaissance des lettres jusqu'à nos jours“ untersucht (XII), und zwar genauer die „écrits dont l'objet ou la prétention est de donner la philosophie, la politique, l'esprit, le sens intime, le fond de l'histoire“ (XIII); nach dieser historisch-systematischen Betrachtung der überlieferten und reflektierten „pensée historique“ habe Thierry den „état actuel de la science“ betrachtet und sich – wiederum das Systematische historisierend – gefragt, „s'il en sort un système bien déterminé et quel est ce système“ (XII).

Cela fait, je suis allé plus loin, et j'ai essayé de traiter *ex-professo* ce qui, dans les questions capitales, m'a paru touché d'une manière faible ou incomplète. Cet entraînement logique, auquel je me suis volontiers livré, a grossi mon préambule jusqu'aux dimensions d'un ouvrage à part que j'ai intitulé: *Considérations sur l'histoire de France* (XIII).

Den „écrits dont l'objet ou la prétention est de donner la philosophie, la politique, l'esprit, le sens intime, le fond de l'histoire“ (XIII) habe Thierry deshalb so viel Aufmerksamkeit und so viele Zeilen gewidmet, weil sie

nach seiner Überzeugung in einer spezifischen historisch-systematischen Relation zu den „narrativen Werken“ stehen:

Ceux-là imposent aux œuvres narratives les doctrines et les méthodes; ils règnent despotiquement par les idées sur le domaine des faits; ils marquent, dans chaque siècle, d'une empreinte particulière, soit plus fidèle soit moins exacte qu'auparavant, la masse des souvenirs nationaux. Voilà pourquoi je me suis attaché à les juger scrupuleusement, et, s'il se peut, définitivement; à faire dans chacun d'eux le partage du faux et du vrai, de ce qui est mort aujourd'hui, et de ce qui a encore pour nous des restes de vie (XIV).

Das Ergebnis von Thierrys Bemühungen, das „historisch-systematisch Lebendige“ vom „Toten“ zu unterscheiden und zu beurteilen, ist laut *Préface* eine durch „distinction“ aufs Wesentliche konzentrierte Darstellung. Sie hat zum einen die Aufgabe, die Grundprinzipien, die Entwicklung und die Ziele der alten „pensée historique“, die als Fundament die „histoire de France“ bisher regierte, historisch-systematisch darzulegen; zum anderen hat sie die Aufgabe, die Grundprinzipien, Ziele und Zukunftsperspektiven der neuen „pensée historique“ historisch-systematisch darzulegen, aus der die neue „histoire de France“ hervorgehen soll:

Dans cet examen, je me suis borné aux théories fondamentales, aux grands systèmes de l'histoire de France, et j'ai distingué les éléments essentiels dont ils se composent. J'ai trouvé la loi de succession des systèmes dans les rapports intimes de chacun d'eux avec l'époque où il a paru. J'ai établi, d'époque en époque, l'idée nationale dominante et les opinions de classe ou de parti sur les origines de la société française, et sur ses révolutions. En un mot, j'ai signalé et décrit le chemin parcouru jusqu'à ce jour par la théorie de l'histoire de France, toutes les grandes lignes suivies ou abandonnées, d'où l'on est parti, par où l'on a passé, à quel point nous sommes, et vers quel but nous marchons (XV).

In dieser doppelten historisch-systematischen Darstellung vollendet sich die Historisierung der *historia*, in der sich wiederum die Konstituierung des „historien“ Thierry als „écrivain-lecteur“ und seine dialektische Verwirklichung im Werk vollenden soll. Das Ziel der Konstituierung und Verwirklichung des Historikers ist bei Thierry kein geringes: es geht um die politische und moralische Zukunft Frankreichs, die laut Thierry nur durch eine „base historique“ gesichert werden könne. Nur darin liege das Heil des Einzelnen und der gesamten Nation:

Depuis un demi-siècle, nous nous laissons balloter sans relâche par le vent des idées; le temps serait venu d'asseoir nos convictions sur une base non seulement logique, mais encore historique, de ne plus nous en tenir, hommes de théorie, à la raison pure de l'assemblée constituante, ou, hommes de pratique, à l'expérience d'hier (XVII).

Doch geht es nicht nur um das kollektive Subjekt der „histoire“, um Frankreich und um „nous“, sondern vor allem auch um „moi“: Um den „écrivain-lecteur“ Augustin Thierry und um die Fragen, was aus ihm im Zusammenhang einer globalen Historisierung der „histoire“ (als Geschichte und als Historie) wird, welchen Platz, welchen Stellenwert und welche Funktion er hat und haben soll, will oder kann.

Diese Fragen werden in Thierrys Text gestellt und beantwortet, indem die Relation des „écrivain-lecteur“ Thierry zu zwei Vorbildern ausführlich behandelt wird: Villemain und Chateaubriand. Wie in *Dix ans* erzählt Thierrys textuelles Ich in der Schlusspassage des Vorworts zu den *Récits des temps mérovingiens* im retrospektiv-selbstreflektierenden Modus:

Au moment où j'écrivais ces pages d'histoire critique, où je tentais de juger à la fois et d'éclairer par leurs rapports mutuels les temps et les livres, j'avais devant les yeux un modèle désespérant. M. Villemain venait de publier la partie complémentaire de son célèbre *Tableau du XVIIIe siècle* (XV).⁵⁷

Weshalb Villemain für den „écrivain-lecteur“ Thierry ein „modèle désespérant“ dargestellt habe, wird nach diesem einleitenden Satz in einer zusammenfassenden Beurteilung seines Werks erläutert:

Je trouvais là, dans sa plus haute perfection, l'alliance de la critique et de l'histoire, la peinture des mœurs avec l'appréciation des idées, le caractère des hommes et le caractère de leurs œuvres, l'influence réciproque du siècle et de l'écrivain. Cette double vue, reproduite sous une multitude de formes et avec une variété d'aperçus vraiment merveilleuse, élève l'histoire littéraire à toute la dignité de l'histoire sociale, et en fait comme une science nouvelle dont M. Villemain est le créateur (XV).

Nicht nur ist Villemains Werk dieser Passage zufolge als vollkommene Synthese des „art“ und der „science historique“ bewertet, vorbildlich hinsichtlich der „distinction“ und der „variété“, sondern Villemain selbst als „écrivain“ steht in vollkommener wechselseitiger Einflussrelation mit dem „siècle“. Aufgrund dieser exemplarischen Vollkommenheit habe der junge „écrivain-lecteur“ Thierry „Beispiel“ und „Regel“ für das eigene Schaffen in der Person und im Werk des „Freunds“ und Fachkollegen Villemain:

[...] j'aime à dire que, lorsqu'il m'a fallu essayer un pas dans la carrière qu'il [scil. Villemain, D. R.] a si largement parcourue, j'ai cherché l'exemple et la règle dans cet admirable historien des choses de l'esprit (XVf.).

Mit diesem Bekenntnis wird die Episode der Interaktion mit dem Vorbild Villemain allerdings abrupt abgeschlossen. Es folgt ohne Übergang

57 Hervorhebung von mir.

eine längere Passage, in der Thierry die wichtigsten Schwerpunkte, Ziele, Leistungen und Ergebnisse seiner eigenen *Considérations sur l'histoire de France* erläutert. Eine Relationierung zu Villemains Person und Werk findet dabei nur insofern statt, als man diesen Ausführungen leicht entnehmen kann, dass es in Thierrys Werk nicht um eine „histoire littéraire“, sondern um die Theorie und die „règles politiques“ der „histoire sociale et politique“ Frankreichs geht: „[...] dans tout le cours de cet écrit“, schließt die Passage, „je me suis appliqué à faire sortir de la théorie de l'histoire de France les règles politiques qu'elle renferme“ (XVII).

Villemains Exemplarität, sein Wert als Schöpfer einer neuen und vorbildlichen „histoire littéraire“ wird in der eben betrachteten Passage als historisch geltendes und wirkendes Ergebnis der historisch begründeten und wirkenden Qualitäten seiner Person und seines Werks präsentiert. Das Prinzip der Exemplarität – als Wert und Maßstab im Bereich der Kunst und der „science historique“ – wird hier weder negiert oder abgewertet noch durch Originalitätsdenken bekämpft bzw. ersetzt, sondern konsequent historisiert und als wirkende Kraft in einem offenen, zeitlich-dialektischen Entwicklungsprozess behandelt. Der Wert und der Sinn des Werks sowie der Person des Historikers Augustin Thierry bestimmen sich nicht durch ein überzeitlich bestehendes Vergleichs- und Wettstreitverhältnis mit dem „erdrückend vollkommenen“ Vorbild Villemain, sondern die Relation zu diesem Vorbild wird als eine – freilich sehr wichtige – historisch begrenzte Etappe von Thierrys Konstituierung, Entwicklung und Verwirklichung als „écrivain-lecteur“ dargestellt. So beinhaltet die Historisierung der *historia*, die der zentrale Einsatz von Thierrys Selbstgestaltungs- und Werkerzeugungsprozess ist, vor allem auch eine Historisierung der Autoren-Exemplarität.⁵⁸ Eine sehr wichtige Konsequenz besteht darin, dass die *historia* und die *res gestæ* nicht (mehr) als vom Grundprinzip des Exemplarischen regierte und regulierte, durch *imitatio* geknüpfte (Autoren-)Ketten organisiert sind, deren schriftliche Tradierung *exempla* aus dem Erfahrungsschatz der kollektiven Vergangenheit nach dem klassischen Prinzip der *historia magistra vitae* zur Verfügung

58 Im Lichte dieses Ergebnisses ist die in Einleitung dieser Schrift zitierte These von R. Pozzi (1996) über die „nuova simbolicità“ der „storici liberali francesi“, „in cui l'individuale è assunto come esemplare e rappresentativo dell'universalità“ (38) insofern unzutreffend, als sie das in Thierrys Texten zentrale Moment der Historisierung der Autoren-Exemplarität nicht berücksichtigt.

stellen soll.⁵⁹ Aufgabe der *historia* ist es vielmehr, der Gegenwart Vorbilder und Beispiele zur Verfügung zu stellen, die nicht aufgrund ihrer Exemplarität, sondern erst in der (historisierenden) Betrachtung, Würdigung und Verarbeitung durch ein Historikersubjekt wirksam und nützlich sein können und sollen:

Depuis un demi-siècle, nous nous laissons balloter sans relâche par le vent des idées; le temps serait venu d'asseoir nos convictions sur une base non seulement logique, mais encore historique, de ne plus nous en tenir, hommes de théorie, à la raison pure de l'assemblée constituante, ou, hommes de pratique, à l'expérience d'hier (XVII).

Man müsse sich also nun nicht mehr an fixierte und überzeitlich geltende Werte, Maßstäbe und Theorien halten, sondern die Fundamente des eigenen Denkens und Handelns historisieren.

Auf die Relation zwischen „art poétique“ und „science historique“ im Allgemeinen sowie auf die Konstituierung, Entwicklung und Wirkung der Person und des Werks vom „écrivain-lecteur“ Thierry hat das zentrale Konsequenzen, die in der Schlusspassage der *Préface* zu den *Récits des temps mérovingiens* reflektiert werden.

In dieser sehr bekannten, immer wieder zitierten autobiographischen Episode wird Thierry als Leser Chateaubriands dargestellt. Von den Interpreten wird die Passage als Hauptbeleg für die prägende Beeinflussung des werdenden Historikers Thierry durch die Romantik und den *roman historique* angeführt. Dabei wird allerdings die Gestaltung, Einbettung und Funktion dieser *scène de lecture* sowie der gesamten *Préface* von 1840 nicht genauer betrachtet.

In dieser Episode seiner explikativen rückblickenden Selbstgestaltung berichtet Thierry's textuelles Ich, dass die Arbeit an den *Récits des temps mérovingiens* vom wiederholten Auftauchen der Erinnerung an ein prägendes Lektüreerlebnis aus der Schülerzeit begleitet gewesen sei:

Pendant que j'essayais, dans cet ouvrage [scil. dans les *Récits*, D. R.], de peindre la barbarie franke, mitigée, au sixième siècle, par le contact d'une civilisation qu'elle dévore, un souvenir de ma première jeunesse m'est souvent revenu à l'esprit (24).

59 Nach dem klassischen Exemplaritätsprinzip arbeitet noch Barante, als er die antiken Historiker als nachahmenswerte Beispiele einer guten „*narration-peinture du passé*“ darstellt. Vgl. vor allem die Seiten 77–79 des Vorworts zur *Histoire des Ducs de Bourgogne*.

Im Jahr 1810 sei ein Exemplar der *Martyrs* von Chateaubriand im Collège de Blois, den Thierry besuchte, zirkuliert. Dieses Buch sei „ein großes Ereignis“ für jene Schüler gewesen, „qui ressentaient déjà le goût du beau et l’admiration de la gloire“ (24):

Nous nous disputons le livre; il fut convenu que chacun l’aurait à son tour, et le mien vint un jour de congé, à l’heure de la promenade. Ce jour-là, je feignis de m’être fait mal au pied, et je restai seul à la maison (24).

Auf diese Einleitung folgt die detaillierte Schilderung von Thierrys Lektüreerlebnis:

Je lisais, ou plutôt je dévorais les pages, assis devant mon pupitre, dans une salle voûtée qui était notre salle d’études, et dont l’aspect me semblait alors grandiose et imposant. J’éprouvai d’abord un charme vague, et comme un éblouissement d’imagination, mais quand vint le récit d’Eudore, cette histoire vivante de l’Empire à son déclin, je ne sais quel intérêt plus actif et plus mêlé de réflexion m’attacha au tableau de la Ville éternelle, de la cour d’un empereur romain, de la marche d’une armée romaine dans les fanges de la Batavie, et de sa rencontre avec une armée de Franks (24).

Der junge Thierry, der sich bei der Lektüre vagen, nicht greifbaren Empfindungen und Regungen hingibt – zuerst einem „*charme vague, et comme un éblouissement d’imagination*“, dann „*je ne sais quel intérêt plus actif et plus mêlé de réflexion*“ –, wird in dieser Passage ausdrücklich als ein Leser beschrieben, dessen historische Kenntnisse und Lektüreerfahrungen noch äußerst beschränkt sind:

J’avais lu dans *l’Histoire de France à l’usage des élèves de l’Ecole militaire*, notre livre classique: „Les Franks ou Français, déjà maîtres de Tournai et des rives de l’Escaut, s’étaient étendus jusqu’à la Somme... Clovis, fils du roi Childéric, monta sur le trône en 481, et affermit par ses victoires les fondements de la monarchie française.“ Toute mon archéologie du Moyen-âge consistait dans ces phrases et quelques autres de même force que j’avais apprises par cœur. *Français, trône, monarchie* étaient pour moi le commencement et la fin, le fond et la forme de notre Histoire nationale. Rien ne m’avait donné l’idée de ces terribles Franks de M. de Chateaubriand [...] (24).

In deutlichem Unterschied zum kundig lobenden Kritiker Walter Scotts von 1819 vermag der junge Leser von 1810 nicht Chateaubriands Buch als kompetenter Fachmann der „histoire“ zu beurteilen, sondern lässt sich von ihm immer stärker, bis zum Verlust jeglicher kritischer Distanz „ergreifen“:

A mesure que se déroulait à mes yeux le contraste si dramatique du guerrier sauvage et du soldat civilisé, *j’étais saisi de plus en plus vivement*; l’impression que fit sur moi le chant de guerre des Franks eut quelque chose d’électrique. Je quittai la place où j’étais assis, et, marchant d’un bout à l’autre de la salle, je répétais à haute voix

et en faisant sonner mes pas sur le pavé: „Pharamond! Pharamond! nous avons combattu avec l'épée [...] (25).⁶⁰

Vom Buch „elektrisiert“, rezitiert und agiert der Schüler Thierry den Text laut Selbstgestaltung als eigene Rede. Dabei geht laut *Préface* „etwas“ in ihm vor, das er weder sogleich bemerkt noch ab sofort bewusst erinnert – etwas, das „in ihm“ ist, aber zunächst und noch lange Zeit vollständig seiner Wahrnehmung und seiner Kontrolle entgeht: „Je n'eus alors aucune conscience de ce qui venait de se passer en moi; mon attention ne s'y arrêta pas; je l'oubliai même durant plusieurs années“ (25). Erst Jahre später, nachdem er sich als ganz und gar „der Geschichte hingegeben“ hat („lorsqu[e] [...] je me fus livré tout entier à l'histoire“), erinnert Thierry dieses Erlebnis „avec une singulière précision“; und erst noch später – als vollendeter „historien“ und „écrivain“, der über sein wahrscheinlich letztes Werk Rechenschaft ablegt – integriert er es rekonstruierend in seine Selbstgestaltung und spricht ihm einen fundamentalen Stellenwert zu.⁶¹ Aber diese narrativ-rückblickende Integration ist so formuliert, dass das Erlebnis eine deutliche Spur der Diskontinuität und der Distanz behält, und die nachträgliche wertende Placierung des Lektüreerlebnisses in der autobiographischen Geschichte Thierrys ist als Hypothese, als Vermutung, nicht als (objektives) Faktum oder als (subjektive) Gewissheit integriert: „Ce moment d'enthousiasme fut *peut-être* décisif pour ma vocation à venir“ (25).⁶² Nur in einem Punkt äußert sich die „Préface“ ohne Einschränkungen: Zwischen dem erinnernden „écrivain“ von „heute“ und dem erlebenden Leser von 1810 wird auf der Ebene der Empfindungen eine in der Formulierungsweise nicht eingeschränkte Kontinuität erstellt.

Aujourd'hui, si je me fais lire la page qui m'a tant frappé, je retrouve mes émotions d'il y a trente ans (25f.).

Eine objektiv gesicherte oder subjektiv sichere kausale Verknüpfung zwischen der *Martyrs*-Lektüre und Thierrys Konstituierung als „historien“

60 Hervorhebung von mir.

61 Der *passus* lautet vollständig: „Ce moment d'enthousiasme fut *peut-être* décisif pour ma vocation à venir. Je n'eus alors aucune conscience de ce qui venait de se passer en moi; mon attention ne s'y arrêta pas; je l'oubliai même durant plusieurs années; mais, lorsqu'après d'inévitables tâtonnements pour le choix d'une carrière, je me fus livré tout entier à l'histoire, je me rappelai cet incident de ma vie et ses moindres circonstances avec une singulière précision“ (XXI). Zur hier dargestellten Form des rekonstruktiv-gestaltenden Umgangs mit autobiographischen Erinnerungen vgl. J. Kotre (1995).

62 Hervorhebung von mir.

wird in dieser Passage ausdrücklich nicht erstellt. Behauptet wird jedoch – und zwar ohne einschränkende oder relativierende Zusätze –, dass der Historiker Thierry, der 1840 nur noch „durch die Augen eines Anderen“ lesen kann, genau die Emotionen des mit eigenen Augen sehenden Lesers von 1810 wieder empfindet und über präziseste Erinnerungen an einem Erlebnis verfügt, das ihm im Augenblick des Erlebens sowie lange Zeit danach verborgen blieb (als vage empfunden, nicht bewusst bemerkt, nicht reflektiert und schließlich vergessen). So wird der blinde und selbstschauende Thierry von „heute“ mit dem sehenden und selbstblinden Thierry von „damals“ in einer sehr spezifischen Chiasmos-Figur verbunden, in der das Moment der zeitlichen Dynamisierung aufgehoben ist. Das Ergebnis dieser höchst beachtenswerten Ausprägung der „Rhetorik des damals und heute“ ist ein Akt der gestaltenden Rekonstruktion, Bewertung und Entscheidung, in dem Thierrys textuelles Ich als „historien“ und „narrateur“ (über) die Faktizität, den Sinn und den Wert einer Episode aus der eigenen „histoire“ verfügt. Und dies ist das Fundament für eine allgemeine Äußerung, die den Wert des Meisters und Vorbilds Chateaubriand nicht nur für Thierry selbst, sondern für eine ganze Generation von „lecteurs-écrivains“ imperativ bestimmt:

Voilà ma dette envers l'écrivain de génie qui a ouvert et qui domine le nouveau siècle littéraire. Tous ceux qui, en divers sens, marchent dans les voies de ce siècle, l'ont rencontré de même à la source de leurs études, à leur première inspiration; *il n'en n'est pas un qui ne doive lui dire comme Dante à Virgile: „Tu duca, tu signore, e tu maestro“* (26).⁶³

Das Fundament für Chateaubriands (Stellen-)Wert als Vorbild und Meister ist eine erzählende, wertende, beschreibende und erklärende retrospektive Rekonstruktion – also in einem Wort: eine Form der „historischen“ (Re-)Konstruktion – vergangener Ereignisse durch den „historien“ und „écrivain-lecteur“ Thierry, die das Moment der Zeitlichkeit in die Kategorie der Exemplarität konstitutiv integriert. Das textuelle Ich „Thierry“, das die Rollen des Hauptakteurs (Leser von 1810), des erinnernden Zeugen und des autoritativ beurteilenden, interpretierenden und rekonstruierenden „narrateur“/„écrivain“ in einer zusammenhängenden Identität

63 Hervorhebung von mir. Diese Passage in den Kontext der Geschichte der *imitatio auctorum* und der *imitatio morum* zu betrachten, ist nicht Aufgabe dieser Untersuchung – und das ist allerdings bedauerlich, da gerade Thierrys Äußerungen über Scott und Chateaubriand zwei geradezu klassische, historisch bedeutsame Formen der Verbindung von *imitatio auctorum* und *imitatio morum* vor Augen führen.

zeitlich-dialektisch integriert hat, bestimmt in der *Préface* den Sinn und den Wert des Autors Chateaubriand und verfügt zugleich über die eigene „histoire“, ihre Faktizität und ihre Bedeutung, ihre Komponenten, ihren eigenen Sinn und Wert. Und dies ermöglicht es ihm wiederum, von der Ebene einer individuellen und subjektiven „Geschichte“ zur Ebene einer kollektiven, Thierrys Generation betreffenden „Geschichte“ verallgemeinernd und normgebend überzugehen – nicht auf dem Sockel einer *per se* geltenden Exemplarität, sondern auf dem Fundament einer in all seinen Komponenten, Implikationen und Konsequenzen historisierten *historia*.

Durch die am Schluss der *Préface* zu den *Récits des temps mérovingiens* und zu den *Considérations sur l'histoire de France* dargestellte Historisierung der Exemplarität, die in den zeitlich-dialektisch wechselseitig begrenzten und definierten Bereichen der „art poétique“ und der „science historique“ sowie in der Relation zwischen ihnen gelten und wirken soll, vollendet sich die Aufhebung von drei Gestalten in der Gestalt des „écrivain-lecteur“ Thierry:

1. Gregor von Tours – „historien“, Akteur, Zeuge und Autor sowie Erzähler der „source principale“ der *Récits*;
2. Villemain – Fachkollege und Freund, Vorbild und Maßstab im Bereich der „science historique“;
3. Chateaubriand – prägendes Vorbild im Bereich des „art poétique“.

Grundlage für die Aufhebung dieser drei Gestalten in der Gestalt Thierrys ist die zeitlich-dialektische Konstituierung als „écrivain-lecteur“, die in einer Aufhebung des zwischenzeitlich vergessenen, selbstblind-sehenden jungen Lesers Thierry gipfelt. Die Integration all dieser Gestalten in Thierrys Historikergestalt steht in zeitlich-dialektischer Relation mit einer Aufhebung vorhandener Narrationen und Dokumente der Vergangenheit (Quellen, Historien, Romane...) in Thierrys Text. So vollenden sich die Geschichte *und* die Historie der Person und des Werks Thierrys als eine bis in die letzte Konsequenz gehende Historisierung der „histoire“ samt aller daran beteiligten Subjekte und Objekte.⁶⁴

Das Ergebnis dieser Entwicklung sollen sein (und sind es auch) die *Récits des temps mérovingiens*: „un travail d'art en même temps que

64 Gossmans These, die „narratorial interventions“ seien in Thierrys Texten „not as significant a part of the historical text as they were to be in the work of Michelet“ (59) und der Historiker sei „not an important character in [Thierry's] [...] narrative as he is with Michelet“ (59) erweist sich vor dem Hintergrund des Gesagten als korrekturbedürftig.

de science historique“. Die beschreibende Formel erweist sich vor dem Hintergrund des Gesagten als sehr genaue, auf den Kern von Thierry retrospektiv-selbstgestaltender Reflexion zielende Beschreibung dieses Werks – lassen sich die *Récits* doch in Thierry rückblickend-explikativer Selbstdarstellung als Arbeitsprozess *und* Arbeitsergebnis („un travail“) eines in diesem Arbeitsprozess/Arbeitsergebnis aufgehobenen (impliziten) Subjekts beschreiben, das „art“ und „science historique“ als einander wechselseitig bedingende, begrenzende und erzeugende Arbeitsformen zeitlich-dialektisch in seinem Werk und seinem Wirken aufhebt. Die zeitlich-dialektische Konstituierung des Historikersubjekts Thierry als Synthese der Instanzen des „écrivain“ und des „lecteur“ begründet somit eine bis in die letzte Konsequenz gehende Historisierung der „histoire“, welche wiederum die Konstituierung des Historikersubjekts begründet.

Thierrys Stellung zwischen Barante und Michelet

Thierrys programmatische Selbstdarstellung als Historiker und seine Präsentation der charakteristischen Merkmale eines gelungenen historiographischen Werks unterscheidet sich wesentlich von Barantes räumlich-symbolischer Darstellung der „narration historique“ als überbietender Nachahmung von vorbildhaften Chroniken, Memoiren und narrativen Zeugnissen.

Bei der geschichtsphilosophischen und poetologischen Würdigung dieser Unterschiede ist natürlich der Tatsache Rechnung zu tragen, dass Barante im Vorwort zu seinem Hauptwerk offenbar die Rechtfertigung dieses speziellen Werks anstrebt, wogegen Thierry Anliegen in den untersuchten Schriften augenfällig die Verteidigung und Begründung seines gesamten Werks und seiner Person als Historiker ist. Die Werkzentrierung der Barante'schen Argumentation und die Personenzentrierung der Ausführungen muss zumindest zum Teil auf diese Unterschiedlichkeit der Anliegen beider Historiker zurückgeführt werden. Zugleich lassen sich in Barantes und Thierry Reflexionen Spuren und Markierungspunkte jenes tiefgreifenden Umbruchs, der die Geburt der modernen Geschichtsauffassung kennzeichnet, entdecken. Beide Historiker verwenden die Figur der „peinture du passé“. Aber der Unterschied zwischen Thierrys Konzept und Barantes Beschreibung der „histoire“ als „peinture du passé“ könnte kaum größer sein – vor allem hinsichtlich der jeweiligen geschichtsphilosophischen Implikationen und Konsequenzen.

Prosper de Barante präsentiert die „narration historique“, die zeitgenössische Historiker als Aufgabe und Ziel anstreben sollen, als eine

konstitutiv dem Zeitlichen enthobene, auf der gelungenen *aemulatio* von vergangenen textuellen Vorbildern basierende literarische Form, die das Bestehen und Wirken von kollektiver Vergangenheit garantiert. Die „peinture“ ist bei ihm noch Bindeglied zwischen der Arbeit des modernen Historikers und der traditionellen Einbindung der Historiographie im System der rhetorisch-poetischen Artes.

Augustin Thierry dagegen präsentiert die „*narration historique*“ als zeitlich-dialektischen Prozess und vergegenständlichtes Ergebnis der Arbeit eines Historikers, der die Instanzen des „*écrivain*“ und des „*lecteur*“ in sich aufhebt, dadurch das Paradigma der Exemplarität historisiert und als Fundament für die eigene Arbeit.

Als Historiker der „*peinture*“ und „*résurrection du passé*“ steht Thierry zwischen Prosper de Barante, dem Historiker der „*peinture du passé*“, dessen Geschichtsauffassung noch ganz in traditionellen Konzepten wurzelt, und Jules Michelet, dem Historiker der „*résurrection du passé*“, in dessen Diskurs die Verbindung der Geschichte Frankreichs und der Geschichte des die „*Histoire de France*“ schreibenden Historikers endgültig ihre moderne Form annimmt.

Der Tag der Gerechtigkeit – Jules Michelet

Während ein Verweis auf Michelets Auffassung der „*histoire*“ als „*résurrection de la vie intégrale*“ in keiner Publikation über die „*études historiques*“ bzw. das Geschichtsbewusstsein des 19. Jahrhunderts fehlen darf,⁶⁵ wird seiner Thematisierung der „*peinture*“ etwa im programmatischen Vorwort zu *Le Peuple*⁶⁶ keine Aufmerksamkeit geschenkt. In diesem Kapitel wird gezeigt, dass diese Thematisierung eine spezifische und wichtige Funktion bei der Entwicklung von Michelets Konzept der „*histoire-résurrection*“ spielt und dass ihre aufmerksame Betrachtung hilft, die Besonderheiten dieses Konzepts besser wahrzunehmen. Zuvor sei allerdings festgestellt, dass „Michelet“ im Folgenden – so wie bei Thierry – die in die betrachteten Texte eingeschriebene Autorenfigur bezeichnet. Ob und inwiefern diese Autorenfigur als mit der biographischen Persönlichkeit Michelets identisch betrachtet werden kann, wird hier nicht untersucht.

65 Zu Michelets „*histoire-résurrection*“ siehe die Anm. 1 in diesem Kapitel.

66 Zitiert wird aus der Hachette-Paulin-Ausgabe von 1846.

In Widmungsvorwort zu *Le Peuple* von 1846 kritisiert Michelet Balzacs Roman *Les Paysans* mit den Worten:

Un peintre de genre, admirable par le génie du détail, s'amuse à peindre un horrible cabaret de campagne, une taverne de valetaille et de voleurs, et, sous cette ébauche hideuse, il écrit hardiment un mot qui est le nom de la plupart des habitants de la France (9).⁶⁷

Die „tableaux [que la France] [...] fait d'elle-même par la main de ses écrivains“ (8) geißelt Michelet zunächst, weil sie aus dem französischen Volk ein Schreckgespenst gemacht haben: „Le peuple qu'on peint ainsi, n'est-ce pas l'effroi du monde?“ (8). Im weiteren Verlauf der Argumentation differenziert der Historiker dann seine Vorwürfe: Den „écrivains-peintres“ habe es nicht einfach an Wirklichkeitstreue gefehlt,

mais ils ont peint généralement des détails exceptionnels, des accidents, tout au plus, dans chaque genre, la minorité, le second côté des choses. Les grandes faces leur paraissaient trop connues, triviales, vulgaires (10).

Für diese Konzentration der „écrivains-peintres“ auf das Außergewöhnliche gibt Michelet zwei Gründe an: Zum einen ihre Ästhetik des „laid moral“⁶⁸ und ihr Streben nach dem Überraschenden und Effektvollen („il leur fallait des effets, et ils les ont cherchés souvent dans ce qui s'écartait de la vie normale“ (10)); zum anderen ihre (zeit-)geistige Herkunft:

nés de l'agitation, de l'émeute, pour ainsi dire, ils ont eu la force orageuse, la passion, la touche vraie parfois aussi bien que fine et forte; – généralement il leur a manqué le sens de la grande harmonie (10f.).⁶⁹

Seine Aufgabe sieht Michelet darin, den von den „écrivains-peintres“ angerichteten Schaden durch das Schreiben von *Le Peuple* zu beheben

67 Siehe den Kommentar des Herausgebers auf Seite 276 der hier zitierten Ausgabe von *Le Peuple*.

68 „Les romantiques avaient cru que l'art était surtout dans le laid. Ceux-ci ont cru que les effets d'art les plus infaillibles étaient dans le laid moral. L'amour errant leur a semblé plus poétique que la famille, et le vol que le travail, et le bigne que l'atelier“ (11).

69 Siehe ferner die *Préface à l'histoire de France*, in der diese Bemerkungen zu einer allgemeinen Opposition zwischen „méthode historique“ und „art proprement littéraire“ erweitert werden: „[...] c'est que la *méthode historique* est souvent l'opposé de l'*art proprement littéraire*. L'écrivain occupé d'augmenter les effets, de mettre les choses en saillie, presque toujours aime à surprendre, à saisir le lecteur, à lui faire crier: ‚Ah!‘ Il est heureux si le fait naturel apparaît un miracle. Tout au contraire l'historien a pour spéciale mission d'expliquer ce qui paraît miracle, de l'entourer des précédents, des circonstances qui l'amènent, de le ramener à la nature.“ (23). Vgl. ferner an gleicher Stelle die Opposition zwischen der „histoire-résurrection“ und einer Narration voller „détails pittoresques“ nach der Manier Walter Scotts (24).

und zu zeigen, dass „ce peuple n'est nullement conforme à ses prétendus portraits“ (10).

Jedoch soll das untreue Portrait des Volkes in *Le Peuple* nicht einfach durch einen besseren „récit-tableau“ ersetzt werden. Für Michelet soll der „historien“ vielmehr etwas grundsätzlich Anderes leisten als ein „narrateur-peintre“: Seine Aufgabe soll laut *Préface à l'histoire de France*⁷⁰ sein, „non plus de raconter seulement ou juger, mais d'évoquer, refaire, ressusciter les âges“ (15).⁷¹ Die so geschaffene Trennung und Gegenüberstellung von „raconter“/„peindre“ und „ressusciter“ ist tragend für Michelets Ausführungen und für seine Selbstgestaltung als Historiker.

Die Relation zwischen der „narration-peinture“ und der „histoire-résurrection“ pendelt bei Michelet je nach Argumentationszusammenhang zwischen Komplementarität und Antagonismus. Im Vorwort zu *Le Peuple* wird einerseits ausgeführt, dass die „histoire-résurrection“ überhaupt erst die Voraussetzungen für eine gute „peinture du passé“ schaffe, da sie den Zugang zum verborgenen, eigentlichen Wesen dieser Vergangenheit öffne – „Celui qui se contente de voir l'extérieur, de peindre la forme, ne saura pas même la voir; pour la voir avec justesse, pour la traduire fidèlement, il faut savoir ce qu'elle couvre; nulle peinture sans anatomie“ (12)⁷²; andererseits wird dargelegt, dass die zeitgenössische „narration-peinture“ in Opposition zu den zentralen Zielen und Absichten der „histoire-résurrection“ stehe, da sie nur „le fantastique, le violent, le bizarre, l'exceptionnel“ (11) darstelle und das Bescheidene, Schmucklose und Alltägliche zugunsten der „accidents de théâtre“ (11) ausblende.⁷³

Ob das Verhältnis von „narration-peinture“ und „histoire-résurrection“ in Michelets Texten eher als ergänzend, wetteifernd, widerstreitend oder schlicht als gegensätzlich beschrieben wird: Zwischen ihnen wird eine unaufhebbare Differenz etabliert, die in einer berühmten Passage der *Préface à l'histoire de France* mit besonderer Deutlichkeit betont wird. In dieser Passage wird beschrieben, wie der Maler

70 Zitiert wird aus der im IV Band der *Œuvres complètes* abgedruckten Textfassung von 1869. Konsultiert wurde ferner die von Morazé präsentierte Ausgabe.

71 Hervorhebung des Originals.

72 Hervorhebung von mir.

73 Auch bei Michelet findet sich der bei Barante bereits beobachtete, zeitgenössisch typische *glissement* von „peinture“ zu „théâtre“. Die entscheidenden Unterschiede zwischen beiden Verwendungen dieses *glissement* liegen auch in diesem Fall nicht auf der Ebene des metaphorischen Gehalts, sondern auf derjenigen der argumentativen Einbettung und Funktion.

Théodore Géricault in den Louvre kommt – und zwar „dans le Louvre d'alors où tout l'art de l'Europe se trouvait réuni“ –, wie er ruft: „C'est bien! je m'en vais le refaire“ und sich sogleich daran macht, sich „en rapides ébauches qu'il n'a jamais signées“ alles anzueignen (12). Diese Episode kommentiert Michelet so, dass er eine fundamentale Differenz und Komplementarität zwischen Géricaults „Kunst der Oberfläche“ und seiner eigenen „Auferstehung des Lebens in seiner ganzen verborgenen Tiefe“ etabliert:

Plus compliqué encore, plus effrayant était mon problème historique posé comme *résurrection de la vie intégrale*, non pas dans ses surfaces, mais dans ses organismes intérieurs et profonds. Nul homme sage n'y eût songé. Par bonheur, je ne l'étais pas (12).⁷⁴

Ebenso wie die Kunst der „écrivains-peintres“, die im Widmungsbrief zu *Le Peuple* kritisiert wird, dient Géricaults „Kunst der Oberfläche“ in der *Préface à l'histoire de France* als Kontrastfolie, um die Besonderheiten von Michelets „histoire-résurrection“ deutlicher herauszustellen. Durch die Absetzung von der „narration-peinture“ wird deutlich gemacht, dass die „résurrection du passé“, die Michelet anstrebt, nicht die Aufgabe erfüllen soll, einen (Kunst-)Gegenstand („tableau“) hervorzubringen, der vergangenes Leben abbildet bzw. repräsentiert; die „résurrection de la vie intégrale“ wird vielmehr als eine spezifische individuelle (und kollektive) Lebenserfahrung beschrieben, deren Ziel das Erreichen eines ganz besonderen kollektiven (und individuellen) *Lebenszustands* ist: des Zustands der Gerechtigkeit. Die *res gestæ* der Toten zu erzählen, als wäre man dabei gewesen, sich in die Ränge der Krieger einzureihen, an den Niederlagen, an den Siegen teilzuhaben – das sei alles noch nicht genug. Es gehe vor allem darum, den Toten „leur vie, leurs arts, surtout leur droit“ wiederzugeben, sie wiederzubeleben und ihnen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen:

Que leur devais-je? raconter leurs combats, me placer dans leurs rangs, me mettre de moitié aux victoires, aux défaites? Ce n'était pas assez. Pendant les dix années de persévérance acharnée où je refis la lutte des communes du Nord, j'entrepris beaucoup plus. Je repris tout de fond en comble pour leur rendre leur vie, leurs arts, surtout leur droit (24).

Die „résurrection du passé“ ist für Jules Michelet nicht das letzte Ziel der „histoire“, sondern sie ist der beste Weg zur Wiederherstellung der

74 Hervorhebung des Originals.

Gerechtigkeit. Denn der Tag der Gerechtigkeit liegt laut Michelet nicht nur in einer noch zu erfüllenden Zukunft, sondern wurde bereits in der Vergangenheit einmal kurz erreicht: 1789, mit dem Ausbruch der Französischen Revolution – „Un jour de justice, un seul, qu'on appelle la Révolution“ (HRF I, 54). Das „Denkmal“ dieser Revolution, die Michelet in einem berühmten Incipit als „l'avènement de la Loi, la résurrection du Droit, la réaction de la justice“ (HRF I, 21) definiert, ist „in uns“: „La Révolution est en nous, dans nos âmes; au dehors, elle n'a point de monument“ (HRF I, 1). Der „monument“ der Revolution soll für Michelet also kein öffentlich ausgestellter (Kunst-)Gegenstand sein, der ein historisches Ereignis zeichenhaft-symbolisch abbildet, sanktioniert, dann institutionalisiert und vereinnahmt, sondern dieses Denkmal soll die kollektive Erfahrung eines einmal und für kurze Zeit erstellten Zustands der Gerechtigkeit, den „wir“ wieder erlebend beleben *müssen*. Dieser Zustand der absoluten, „göttlichen“ Gerechtigkeit ist laut Michelets Äußerungen das erfüllte Leben, befreit von der Macht des Unrechts und des Todes. Wo er gelebt wird, blüht – so drückt er es aus – das Leben:

Une force prolifique est dans la Justice de Dieu. Toutes les fois qu'elle touche la terre, celle-ci est heureuse, elle enfante. Le soleil et la rosée n'y suffisent, il faut la Justice. Qu'elle vienne, et les moissons viennent... Des moissons d'hommes et de peuples vont sourdre, germer, fleurir, au soleil de l'équité (HRF I, 54).

Wenn jedoch die Gerechtigkeit fehle, dann „lebt nichts“ – „rien n'est debout, rien n'est vivant“ (HRF I, 55) –, und die Erde ist der Allmacht des Todes preisgegeben. Um diesen alles beherrschenden Tod zu besiegen, müssen „wir“ also „in uns (allen)“ die Welt der absoluten, alles umfassenden Gerechtigkeit wieder erschaffen, die einmal war und die „das Leben ist“.

Im Licht dieser Ausführungen wird klar, warum Michelet seine „histoire-résurrection“ von der „narration-peinture“ absetzt – und warum er sich erbittert dagegen wehrt, als „poète“ gelobt zu werden: Ihm geht es nicht darum, die Vergangenheit in einem „récit-tableau“ zu erzählen, sie abzubilden und dabei den Eindruck der Lebendigkeit zu erwecken; ihm ist darum zu tun, die Vergangenheit „in uns“, in einer geteilten existentiellen Erfahrung wieder (er-)leben zu lassen, um die Gegenwart und die Zukunft von der Ungerechtigkeit, die der Tod ist, zu erlösen.

Um die „résurrection de la vie intégrale“ als existentielle Erfahrung zu beschreiben und zu beglaubigen, greift Michelet im Widmungsvorwort an Quinet und in der *Préface à l'histoire de France* auf christliche Auferstehungsvorstellungen zurück. Im Vorwort zu *Le Peuple* schildert er, dass seine Berufung zum Historiker ihre Wurzeln in zwei prägenden Kind-

heitererlebnissen habe. Durch die zufällige und – das wird im Text besonders betont – von keiner kirchlichen oder religiösen Erziehung bzw. Beeinflussung begleiteten Lektüre der *Imitatio Christi*⁷⁵ habe das Kind Jules Michelet die Auferstehung als Erlösung vom Tod, als „anderes Leben“ und als Hoffnung entdeckt:

[...] je n'avais encore reçu *aucune idée religieuse*... Et voilà que dans ces pages, j'aperçois tout à coup au bout de ce triste monde, la délivrance de la mort, l'autre vie et l'espérance! La religion reçue ainsi, *sans intermédiaire humain*, fut très-forte en moi. Elle me resta comme *chose mienne, chose libre, vivante*, si bien mêlée à ma vie, qu'elle s'alimenta de tout, se fortifiant sur la route d'une foule de choses tendres et saintes, dans l'art et dans la poésie, qu'à tort on lui croit étrangères (17).⁷⁶

In dieser Passage wird Michelets Glaube an die „délivrance de la mort“ an christliche Auferstehungsvorstellungen eng rückgebunden, aber zugleich vom christlichen Dogma und von den kirchlichen Instanzen entschieden entkoppelt.⁷⁷ Das ermöglicht einerseits die Neubestimmung, ja Neusemantisierung dieses Glaubens als Kern einer „histoire-résurrection“, die keine einfache säkularisierende Transposition christlicher Auferstehungsvorstellungen ins Weltliche darstellt, andererseits die Beglaubigung der „résurrection du passé“ als existentielle Erfahrung, die den ganzen Menschen erfassen, (zum Besseren) verändern und „vom Tod erlösen“ kann.

Nach dieser Beglaubigung folgt im Widmungsbrief an Quinet der Besuch des *Musée des Monuments français*, bei dem Michelet die Toten durch den Marmor „gefühlte“ und die Angst vor ihrer schlafenden Nähe entdeckt habe – eine

75 Zur Geschichte und Wirkung der *imitatio Christi* vgl. neben TRE und DSp D. De Rentiis, (1996) mit Rückbezug auf die einschlägige Literatur.

76 Hervorhebungen von mir.

77 Das christliche Dogma und die Kirche sind für Michelet keineswegs die Fundamente der Erfahrung der „résurrection du passé“, sondern sie können sie im Gegenteil verhindern und vernichten. So schreibt er z. B. in der *Préface à l'histoire de France*: „Le singulier est là: c'est que le seul qui eût assez d'amour pour recréer, refaire ce monde intérieur de l'église, c'est celui qu'elle n'éleva point, celui qui jamais n'y communia, qui n'eut de foi que l'humanité même, nul credo imposé, rien que le libre esprit. Celui-ci aborda la morte chose avec un sens humain, ayant le très grand avantage de n'avoir pas passé par le prêtre, les lourdes formules qui enterrèrent le Moyen Age. L'incantation d'un rituel fini, n'aurait rien fait. Tout serait resté froide cendre“ (17, Hervorhebung des Originals). Zur wiederholten und betonten Distanzierung von christlich-kirchlichen Instanzen und Institutionen vgl. ferner in der *Préface à l'histoire de France* der Ausruf „Conclure que je suis catholique! quoi de plus insensé!“ (19). Laut *Dédicace à M. Quinet* bleibt Michelets Lektüre der *Imitatio Christi* übrigens unvollständig: „Je ne pus aller bien loin dans ce livre, ne comprenant pas le Christ, mais je sentis Dieu“ (17f.).

Erfahrung, die der Leser nach der *imitatio*-Episode ernst zu nehmen bereit sein soll, und die als „vive impression de l'histoire“ bezeichnet wird:

C'est là, et nulle autre part, que j'ai reçu d'abord la vive impression de l'histoire. Je remplissais ces tombeaux de mon imagination, je sentais ces morts à travers les marbres, et ce n'était pas sans quelque terreur que j'entrais sous les voûtes basses où dormaient Dagobert, Chilpéric et Frédégonde (18).

Die in diesem Schlüsselerlebnis beschriebene „imagination“ unterscheidet sich von Barantes Gabe der Erzeugung materieller und mentaler Bilder vor allem deshalb, weil sie die Toten nicht *sichtbar* macht, sondern ihre Präsenz im Sarg *fühlen* lässt. Dadurch erscheinen die Abwesenheit der Toten und ihre Trennung vom Leben als ein vorübergehender Zustand, als schliefen sie gleichsam nur in ihren Gräbern und könnten im nächsten Augenblick aus dem Tod erwachen. Die „imagination“ erzeugt in Michelet kein mentales und/oder materielles Abbild der Toten, sondern sie verändert den inneren Zustand des Historikers und dadurch intersubjektiv für ihn und für alle, die so fühlen wie er, auch den Zustand der Toten selbst.

Im Zentrum der „histoire-résurrection“ steht also weder die Hervorbringung eines „récit-tableau du passé“, der dem von Prosper de Barante angestrebten gleicht, noch eine Dialektik von Werkhervorbringung und Konstituierung der Autoren-, Erzähler- und Leserinstanz wie bei Thierry, sondern die unmittelbare Erfahrung und Vermittlung eines Lebenszustands durch ein Individuum, das sich durch diese Erfahrung und in dieser Erfahrung zum Historiker konstituiert. Nicht das Erschaffen eines Werks, sondern das Sich-Erschaffen, in reflexivem und possessivem Sinn, eines ganz besonderen *Erlebens-* und *Lebenszustands* ist der Einsatz und die Aufgabe von Michelets „histoire-résurrection“.

Dementsprechend schildert Michelet in der *Dédicace à M. Quinet* und in der *Préface à l'histoire de France* ausführlich, welche Qualitäten und Fähigkeiten ihn für diesen Einsatz und diese Aufgabe prädestinieren. Zuerst liebe er den Tod („J'aimais la mort“), habe neben dem Père-Lachaise gewohnt, lebe „wie begraben“ in Archiven und am Schreibtisch, halte sich fern von der Gesellschaft und von politischen Ämtern.⁷⁸ Zudem sei er – wie

78 Vgl. hierzu die *Préface à l'histoire de France*: „J'aimais la mort. J'avais vécu neuf ans à la porte du Père-Lachaise, alors ma seule promenade. Puis j'habitai vers la Bièvre, au milieu de grands jardins de couvents, autres sépulcres. Je menais une vie que le monde aurait pu dire enterrée, n'ayant de société que celle du passé, et pour amis les peuples ensevelis“ (17). Siehe auch: „Le bon et aimable Ballanche, puis M. de Lamartine, plusieurs fois voulurent me conduire à l'Abbaye-aux-Bois. Je sentais parfaitement qu'un tel milieu, où tout était ménage-

er im Widmungsvorwort zu *Le Peuple* schreibt – „mort d'intérêts“ und befrage die Quellen und Dokumente mit dem „désintéressement des morts“ (28). Ferner schildert die *Dédicace à M. Quinet*, dass Michelet das Latein gelernt und verinnerlicht habe, die Schriftsprache „seiner“ Toten, die er nicht nur lese, sondern in der er schreibe und dichte (19). Schließlich und vor allem ist es aber eine weitere Gabe, die Michelet laut eigener Aussage für die Erfahrung der „résurrection du passé“ vorbestimmt: „le don des larmes“.

Le don que Saint Louis demande et n'obtient pas, je l'eus: 'le don des larmes'. Don puissant, très fécond. Tous ceux que j'ai pleurés, peuples et dieux, revivaient. Cette magie naïve avait une efficacité d'évocation presque infaillible (17).

Diese Wirkung der Tränen hat eine Ursache, die präzise beschrieben wird: Michelet beweint die Toten und ruft sie zurück ins Leben, weil er die Fähigkeit hat, mit ihnen zu leiden, ihre Schmerzen am eigenen Leibe zu erfahren. Seine wichtigste Gabe ist die Fähigkeit, fremde Leiden, und also fremde individuelle Zustände als eigene zu empfinden. Und diese Gabe des Mit-Leidens, die in der *Préface à l'histoire de France* eindringlich beschrieben wird, ist eng mit der Gabe des Mit-Leiden-Lassens verbunden:

Dans le tome troisième (d'érudition surtout), je n'étais pas en garde, ne m'attendais à rien, quand la figure de *Jacques*, dressée sur le sillon, me barra le chemin; figure monstrueuse et terrible. Une contraction du cœur convulsive eut lieu en moi... Grand Dieu! c'est là mon père? l'homme du Moyen Age?... 'Oui... Voilà comme on m'a fait! Voilà mille ans de douleurs!...' Ces douleurs, à l'instant je les sentis qui remontaient en moi du fond des temps... C'était lui, c'était moi (même âme et même personne) qui avions souffert tout cela... De ces mille ans, une larme me vint, brûlante, pesante comme un monde, qui a percé la page. Nul (ami, ennemi) n'y passa sans pleurer (22).

Diese apodiktische Setzung ist programmatisch: Nicht nur Michelet weint, sondern auch jeder seiner Leser, ob Freund oder Feind. Dank seiner Gabe, mitzufühlen und mitfühlen zu lassen, lässt Michelet die Toten nicht nur für sich selbst, sondern auch für andere – für alle, die ihn lesen – wieder lebendig werden. Das ist laut *Préface à l'histoire de France* der Kern von Michelets Kunst – der „einzigen Kunst“, die er beherrscht habe:

Je n'ai eu nul autre art en 1833. Une larme, une seule, jetée aux fondements de l'église gothique, suffit pour l'évoquer. Quelque chose en jaillit d'humain, le sang de

ment, convenance, m'aurait trop civilisé. Je n'avais qu'une seule force, ma virginité sauvage d'opinion, et la libre allure d'un art à moi et nouveau“ (20). Vgl. ferner die Antwort auf die Frage, „Pourquoi publiez-vous?“ im Widmungsvorwort zu *Le Peuple*: „Pour entrer dans la vie publique, apparemment?“ – Jamais. Je me suis jugé! Je n'ai ni la santé, ni le talent, ni le maniement des hommes“ (26).

la légende, et, par ce jet puissant, tout monta vers le ciel. Du dedans au dehors, tout ressortit en fleurs, – de pierre? non, mais des fleurs de vie (17).

Mit dem „don des larmes“ eng verbunden ist eine weitere Fähigkeit, die Michelet für die Erfahrung der „résurrection du passé“ prädestiniert: die Identifikation des Wiederzubelebenden als einer seelebegabten Person.⁷⁹ In Michelets Ausdrucksweise sind Frankreich, das Volk, eine Stadt oder „der mittelalterliche Mensch“ ebenso „personnes“ wie z. B. Robespierre oder Louis XVI. Im berühmten Anfang der *Préface à l'histoire de France* liest man:

Dans ces jours mémorables, une grande lumière se fit, et j'aperçus la France. [...] Nul ne l'avait encore embrassée du regard dans l'unité vivante des éléments naturels et géographiques qui l'ont constituée. Le premier je la vis comme une âme et une personne (11).

Wollte man eine zentrale charakterisierende Rubrik für Michelets Historiographie bestimmen, so müsste es wohl – mit weitaus stärkerem Recht als die Metapher, das Symbol oder der Chiasmus⁸⁰ – die Ethopoia bzw. Prosopopoia sein.⁸¹ Dies zeigt sich ganz vordergründig daran, dass Michelets Texte Passagen, in denen nichtpersonhafte Dinge als Personen oder Tote als Lebende agieren bzw. sprechen, in großer Zahl und mit zentraler Stellung enthalten. In der *Préface à l'histoire de France* zum Beispiel wird geschildert, dass die Toten zu Michelet sprechen, und er ihr Leiden als beredte Stimme hört – in den Archiven:

Dans les galeries solitaires des Archives où j'errai vingt années, dans ce profond silence, des murmures cependant venaient à mon oreille. Les souffrances lointaines de tant d'âmes étouffées dans ces vieux âges se plaignaient à voix basse (24);

oder beim Schreiben der *Histoire de la Révolution Française*:

Venez voir, je vous prie, ce peuple couché par terre [...] Voyez le douloureux regard qu'il lance au Roi sans parler. Et ce regard, que dit-il?: 'O Roi, dont j'avais fait mon dieu, dont j'avais dressé l'autel, que j'implorais avant Dieu même, à qui, du fond de la mort, j'ai tant demandé mon salut, vous, mon espoir, vous, mon amour... Quoi! Vous n'avez donc rien senti?...' (HRF I, 67).

Mit den toten „Personen“ der Vergangenheit – „Frankreich“, „das Volk“, „Jacques“, „die Hexe“ ... – lebt und fühlt Michelet während seiner

79 Vgl. hierzu L. Gossman (1996), 36.

80 Vgl. hier Seite 5.

81 Zur Definition und Geschichte der Prosopopoia im Besonderen und der *imitatio morum* im Allgemeinen siehe D. De Rentiis (1999a).

Erfahrung der „résurrection du passé“. Und in dem Maße, in dem sie für ihn und durch ihn ins Leben zurückkehren, melden die sprechenden „toten Personen“ eigene Bedürfnisse, Rechte und Ansprüche hörbar an. Ja mehr noch: In dem Maße, in dem sie wieder lebendig werden, ist der Tod ein Zustand, den sie nur unter Bedingungen „akzeptiert“ zu haben behaupten, die es hier und jetzt zu erfüllen gilt. So spricht die personifizierte „austère réalité“ in direkter Rede zur (Wort-)Kunst, um die Rechte und Ansprüche der Toten anzumahnen:

L'austère réalité réclamait contre l'art, et lui disait parfois des choses amères: „[...] Sais-tu que nos martyrs depuis quatre cents ans t'attendent? Sais-tu que les vaillants de Courtray, de Rosebecque, n'ont pas le monument que leur devait l'histoire? Les chroniqueurs gagés, le chapelain Froissart, le bavard Monstrelet ne leur suffisent pas. C'est dans la ferme foi, l'espoir en la justice qu'ils ont donné leur vie. Ils auraient droit de dire: 'Histoire! compte avec nous. Tes créanciers te somment! Nous avons accepté la mort pour une ligne de toi'“ (24).⁸²

Durch die Gabe des Mit-Leidens und durch die Fähigkeit, Völker, Staaten und Nationen als „Seelen“ und „Personen“ zu sehen, erlebt Michelet die „histoire“ als in zweifachem Sinne eigene, individuelle und zugleich kollektive Lebenserfahrung. „De quoi l'histoire est-elle faite, sinon de moi!“, fragt er rhetorisch im *Journal*-Eintrag vom 18. März 1842, und folgert: „De quoi se referait-elle, se raconterait-elle, sinon de moi?“ (382). Die Historiographie ist für Michelet also keine „narration-peinture du passé“, die *post festum* etwas rekonstruiert und abbildet, das sich zuvor ereignet hat und worauf der Historiker nur sehr mittelbar Einfluss nehmen kann, sondern sie ist umfassend und uneingeschränkt integraler Bestandteil des Geschehens. Michelets Verwendung der Gegenwartsform und sein Hang zu prophetischen Äußerungen – auffällige und bekannte Merkmale seiner Werke –, hängen sehr eng mit dieser Charakteristik der von ihm beschriebenen Erfahrung der „résurrection du passé“ zusammen: Wenn Michelet etwas berichtet, dann geschieht es, und das bezieht sich nicht nur auf die Vergangenheit, sondern auch auf die Gegenwart und die Zukunft.

Laut Michelet sind also Text und Autor, (Er-)Leben und Schreiben/Sprechen Eins, und die Erfahrung der „résurrection du passé“ ist keine „narration-peinture“ fremder Anderer, sondern eine von der Person Michelets untrennbare, ihm eigene, mit seinem Körper, seinem Geist, seiner Seele und seinem Leben vollständig identische Erfahrung. Die „histoire“,

82 Hervorhebungen von mir.

die Michelet erfährt, ist „seine“ Geschichte. Und die „histoire“, die er schreibt, ebenso. Der Text ist bei ihm nicht entäußelter Gegenstand, sondern Stimme des Autors, Teil von ihm und mit ihm identisch. Der Autor „ist“ für Michelet der Text, und der Text „ist“ der Autor, in seiner ganzen Körperlichkeit: „Ce livre est plus qu'un livre; c'est moi-même [...] je l'ai fait de moi-même, de ma vie et de mon cœur“ (3), schreibt der Historiker im Widmungsvorwort zu *Le Peuple* und beschreibt in der *Préface à l'histoire de France* die ihn kennzeichnende „identité du livre et de l'auteur“ (14) mit den Worten: „Ma vie fut en ce livre, elle a passé en lui“ (14).⁸³

Diese „identité du livre et de l'auteur“ hat in Michelets Darstellung vor allem die Konsequenz, dass sich das Erzeugungsverhältnis zwischen Buch und Autor umkehrt, bis dahin, dass das Buch den Autor erschafft, ihn als Person macht und ausmacht:

Là s'opère une chose que l'on n'a point décrite et que nous devons révéler: C'est que l'histoire, dans le progrès du temps, fait l'historien bien plus qu'elle n'est faite par lui. Mon livre m'a créé. C'est moi qui fus son œuvre. Ce fils a fait son père. S'il est sorti de moi d'abord, de mon orage (trouble encore) de jeunesse, il m'a rendu bien plus en force et en lumière, même en chaleur féconde, en puissance réelle de ressusciter le passé. Si nous nous ressemblons, c'est bien. Les traits qu'il a de moi sont en grande partie ceux que je lui devais, que j'ai tenus de lui (14).

Auch und gerade an dieser Stelle zeigt sich, dass der Einsatz und die Aufgabe von Michelets „histoire-résurrection“ ein reflexives und possessives Sich-Erschaffen des „historien“ ist, bei dem das Buch nicht mehr die Rolle des erschaffenen Objekts übernehmen soll, sondern konsequent als lebender Organismus, als *bios* betrachtet und behandelt wird, Subjekt der individuellen und kollektiven Geschichte.

Besonders präzise lässt sich diese Besonderheit von Michelets Konzept der „histoire-résurrection“ durch die Betrachtung zweier berühmter Passagen aus der *Préface à l'histoire de France* nachvollziehen. In der ersten präsentiert Michelet die *Histoire de France* als ein Buch, das nicht künstlich Lebendigkeit vortäuscht, sondern die „hautes conditions de la vie“ erfüllt, da es mit einem geborenen, gewachsenen und seelenbegabten Wesen identisch, und darum selbst wesensidentischer Teil des Lebens sei:

83 Die Identität von Buch und Autor wird nach allgemeinem Verständnis als Komponente eines kosmischen Kontinuitäts- und Identitätsdenkens romantischen Ursprungs eingeordnet. Vgl. z. B. L. Gossman (1996), 40: „Si, dans la vision romantique du cosmos, tout est continu, tout est lié, alors l'historien est inséparable de l'objet de sa recherche.“

Tous, amis, ennemis, dirent „que c'était vivant“. Mais quels sont les vrais signes bien certains de la vie? Par certaine dextérité, on obtient de l'animation, une sorte de chaleur. Parfois le galvanisme semble dépasser la vie même par ses bonds, ses efforts, des contrastes heurtés, des surprises, de petits miracles. La vraie vie a un signe tout différent, sa continuité. Née d'un jet, elle dure, et croit placidement, lentement, *uno tenore*. Son unité n'est pas celle d'une petite pièce en cinq actes, mais (dans un développement souvent immense) l'harmonique identité d'âme. La plus sévère critique, si elle juge l'ensemble de mon livre, n'y méconnaîtra pas ces hautes conditions de la vie (12).

In unmittelbarer Konsequenz dieser Sicht des historiographischen Werks lehnt Michelet Barantes Historiographie ausdrücklich ab: „L'historien qui [...] entreprend de s'effacer en écrivant, de ne pas être, de suivre par derrière la chronique contemporaine (comme Barante a fait pour Froissart), n'est point du tout historien“ (14). Barantes räumlich-symbolisch getragener Poetik der „narration-peinture“ stellt Michelet eine „histoire-résurrection“ diametral entgegen, deren besondere Aufgabe und Wirkung er im berühmten Puppengleichnis schildert.

Ein kleines Mädchen, schreibt er darin, wiegt seine Puppe und herzt sie, sagt „meine Tochter“ zu ihr und weint, wenn man sie zu hart anfasst. Und dennoch weiß das Mädchen die ganze Zeit, „quel est cet être qu'elle anime, fait parler, raisonner, vivifie de son âme“ (18). Dieses Gleichnis kommentiert Michelet mit den Worten:

Petite image et grande chose. Voilà justement l'art en sa conception. Telle est sa condition essentielle de fécondité. C'est l'amour, mais c'est le sourire. C'est ce sourire aimant qui crée. Si le sourire est dépassé, si l'ironie commence, la dure critique et la logique, alors la vie a froid, se retire, se contracte, et l'on ne produit rien du tout. Les faibles, les stériles, qui, en voulant produire, mêlent à leur triste enfant des *quoique*, des *nisi*, ces graves imbéciles ignorent qu'au froid milieu nulle vie ne surgira; de leur néant glacé sortira... le néant. (18).

Das Mädchen, das seine Puppe (prosopo-)poietisch als Lebende sprechen und agieren lässt und zugleich immer weiß, dass es eine Puppe ist und kein Mensch aus Fleisch und Blut, erzeugt und formt keinen neuen Gegenstand, verändert auch nicht wesentlich einen vorhandenen Gegenstand im Sinne einer wirkenden Umgestaltung, sondern es erschafft und erlebt in erster Linie einen Zustand, es gestaltet und verändert die eigene Wahrnehmung und Haltung, die eigene Person und letztlich auch das eigene Leben. Diese „petite image“ steht laut Michelet für eine „grande chose“: Was das Mädchen im Kleinen schafft, macht „die Kunst“ im Großen; was beim Mädchen nur ein einzelnes kleines Wesen betrifft und verändert, betrifft und verändert bei der „Kunst“ alles. Und die Kunst wird so zu einer existentiellen Erfahrung, in der und durch die sich der Zustand aller beteiligten Instanzen wesentlich verändert.

Das allerdings nur in dem Maße, in dem diese Instanzen an der Kunst partizipieren, denn die „résurrection du passé“ zerstiebt laut Michelet, wenn sie von einem kritischen Beobachter, der sie nicht teilt und also aus der Distanz betrachtet, als „Wirklichkeit nur in gewisser Weise“, als Wirklichkeit mit Fragezeichen oder mit Einschränkungen – (Selbst-)Täuschung, Illusion, Lüge o. Ä. – angesehen wird:

La vie a une condition souveraine et bien exigeante. Elle n'est véritablement la vie qu'autant qu'elle est complète. Ses organes sont tous solidaires et ils n'agissent que d'ensemble. Nos fonctions se lient, se supposent l'une l'autre. Qu'une seule manque, et rien ne vit plus. On croyait autrefois pouvoir par le scalpel isoler, suivre à part chacun de nos systèmes; cela ne se peut pas, car tout influe sur tout. Ainsi, ou tout, ou rien (11).

Michelet zufolge löst sich die „résurrection du passé“ in nichts auf, wenn sie nicht als ein Zustand miterlebt, sondern als ein Gegenstand (also: aus einem ihr externen Standpunkt) betrachtet wird. Deshalb gehört zu den konstitutiven Merkmalen der „histoire-résurrection“ nicht nur die „identité du livre et de l'auteur“ und die Identifikation des Autors mit den „toten Personen“ der Vergangenheit, sondern vor allem auch die Identität des Lesers und des Buchs, und die Identifikation des Lesers mit den „toten Personen“ der Vergangenheit. Diese Identifikation beschwört das Vorwort zu *Le Peuple*, wenn es Quinet, den Adressaten und Leser, direkt anspricht:

Recevez-le donc, ce livre du Peuple, parce qu'il est vous, parce qu'il est moi. Par vos origines militaires, par la mienne, industrielle, nous représentons nous-mêmes, autant que d'autres peut-être, les deux faces modernes du Peuple, et son récent avènement (3).⁸⁴

Nur wenn der Leser Quinet – als „peuple“, als „France“ und als „wir“ – Michelets Buch als Teil seiner Selbst anerkennt, nur dann kann sich die „histoire-résurrection“ nach dem körperlichen Tod des Autors in einer unendlich multiplizierten „identité du livre et du lecteur“ vollenden.

Der Einsatz von Michelets „histoire-résurrection“ ist also weder die Mimesis vergangener *res gestæ* in einem „récit-tableau“ (wie bei Barante) noch die dialektische Historisierung der *historia* (wie bei Thierry), sondern eine Autopoiesis des Autors, der „toten Personen“ der Vergangenheit, des Buchs und des Lesers, deren Fundament eine bis in die letzte Konsequenz gehende Selbstauflösung der Autoreninstanz ist – eine Auto-

84 Hervorhebung von mir.

poiesis also, die man nicht unter Rückgriff auf die der dialektischen oder der symbolischen Konstituierung angemessen beschreiben kann, sondern recht eigentlich als Dekonstruktion des historischen Subjekts und der narrativen Autoreninstanz bezeichnen muss.

Die Sammelrubrik „romantische Historiker“ sollte für diese drei Autoren, die hinsichtlich ihrer Denkweise und der Traditionen, auf die sie sich beziehen, durchaus viel gemeinsam haben, doch und dennoch lieber abgeschafft werden, wenn sie eine solche fundamentale Diversität verdeckt.

Die „identité du livre et de l'auteur“, die Personifizierung nichtpersonhafter historischer Subjekte (Frankreich, das Volk) und die Identifikation des Buchs und des Lesers – diese drei Säulen der „histoire-résurrection“ erfordern die aufopfernde Selbstvernichtung des Autors Michelet. Das lässt sich durch eine Betrachtung der Schlusspassage aus der *Préface à l'histoire de France* exemplifizieren. Um die Toten, um „sein Frankreich“ wieder zum Leben zu erwecken, habe Michelet sich selbst und das eigene Leben hingegeben („Je donnais chaque jour de moi-même tout, peut-être encore plus“ (27)), bis er sich vom eigenen Selbst entfernt und sich vergessen habe, bis er nicht sein eigenes Leben, sondern nur die „histoire“ anderer gelebt habe:

On s'oublie tout à fait. Il m'en advint ainsi. Poussant toujours plus loin dans ma poursuite ardente, je me perdis de vue, je m'absentai de moi. J'ai passé à côté du monde, et j'ai pris l'histoire pour la vie (26).

Und von dieser bis zum Selbstvergessen und zum Lebensverzicht gehenden Hingabe habe Michelet als Person nicht „profitiert“. Auf ihn habe die „histoire-résurrection“ keine wiederbelebende Wirkung gehabt, sondern er habe sich „zu viel Elend, zu viele Plagen, Nattern und Könige“ einverleibt („J'ai bu trop d'amertumes. J'ai avalé trop de fléaux, trop de vipères et trop de rois“ (27)). Aber der Sinn und Zweck dieser vernichtenden Selbstaufopferung sei die „histoire-résurrection“ gewesen, und wenn Frankreich wieder lebe, dann sei das Opfer gut und erfolgreich:

Eh bien! ma grande France, s'il a fallu pour retrouver ta vie, qu'un homme se donnât, passât et repassât tant de fois le fleuve des morts, il s'en console, te remercie encore. Et son plus grand chagrin, c'est qu'il faut te quitter ici (27).

Die „histoire-résurrection“ hat die ganze Person und das ganze Leben des Autor-Ichs Michelet verschlungen.⁸⁵ Sie hat ihn gemacht und vernich-

85 Erinnert sei an dieser Stelle daran, dass „Michelet“ in dieser Darstellung das textuelle, in den Text eingeschriebene Ich bezeichnet – über die biographische Person sollen hier keine Aussagen formuliert werden.

tet, während und weil er sie gemacht hat; und sie hat *sich* gemacht, während und weil er sich gemacht und selbstvernichtet hat. Jetzt „lebt“ sie für ihn, und er muss in den Tod gehen. Und ob sie auch für andere lebt, weiß er nicht, denn sein sicheres Opfer ist nur die Hälfte der „histoire-résurrection“: Die zweite und entscheidende Hälfte, die Identifikation des Lesers und des Buchs, des Lesers und der „toten Personen“ der Vergangenheit, liegt nicht in der Hand des selbstgeopferten Autor-Ichs, sondern in der Hand einer Leserinstanz, die weder – wie bei Barante – unter Rückgriff auf den klassischen Diskurs der Exemplarität verpflichtet noch – wie bei Thierry – in den Produktionsprozess eingebunden werden kann, sondern letztlich und notwendig unkontrollierbar ist. Diese Leserinstanz kann weder nur beschworen werden, so wie Michelet im ersten Satz des Widmungsvorworts zu *Le Peuple* seinen Leser Quinet (als „peuple“, als „Frankreich“ und als „wir“) beschwört:

Ce livre est plus qu'un livre; c'est moi-même. Voilà pourquoi il vous appartient. C'est moi et c'est vous, mon ami, j'ose le dire. [...] Recevez-le donc, ce livre du Peuple, parce qu'il est vous, parce qu'il est moi (3).

Deshalb insistiert Michelet auf die Wichtigkeit der „vertu du sacrifice“ (4), der „puissance du sacrifice“ (12), die dem „historien“ und dem „Volk“ innewohnend sei: Das Fundament der Erfahrung der „histoire-résurrection“, deren Ziel der Zustand der Gerechtigkeit sein soll, ist die Macht eines freiwilligen Selbstopfers, zu dem Michelet seinen Leser ruft. Diese Macht bezeichnet er im Widmungsbrief an Quinet als seine „mesure pour classer les hommes“ (12), die – so hofft, beschwört und wünscht sein Text – nicht nur in Michelets Ich sei, sondern „in uns“: in Michelets Familie, in Quinet als „peuple“, als „Frankreich“ und als unendlich multipler, in Raum und Zeit verstreuter Leser. Nur insofern, als die unendliche Ohnmacht des freiwilligen Selbstopfers von allen geteilt wird, begründet sie die Erlösungsmacht der „histoire-résurrection“. Und das bedeutet letztlich, dass das Fundament für die Erlösung aller Personen der „histoire“ von der Allmacht des Todes (der Zeitlichkeit) durch die „histoire-résurrection“ eine Aporie ist: eine Identifikation (Identitätsbildung *und* Angleichung) des Autors, des Lesers und des Buchs, die sich als rettungslose, freiwillige Selbstauflösung des schreibenden und erfahrenden (historischen) Subjekts vollzieht. Von Barantes räumlich-symbolischer „peinture du passé“ und Thierry's zeitlich-dialektischer „peinture-résurrection“ setzt sich Michelets „histoire-résurrection“ also vor allem insofern ab, als sie keine räumlich-symbolische oder zeitlich-dialektische Konstituierung des Autors, des Lesers und des Werks, sondern eine Dekonstruktion dieser Kategorien zur Grundlage hat, die mit der Dekonstruktion des historischen Subjekts und der narrativen Autoreninstanz einher geht.

„Narration“ und „histoire“ bei Barante, Thierry und Michelet

Was Prosper de Barante, Augustin Thierry und Jules Michelet verbindet, ist weder eine Auffassung der Geschichte noch eine gemeinsame Poetik bzw. poetologische Position, sondern zunächst die einfache, stille Annahme, dass der Historiker in erster Linie ein „narrateur“ sei, seine Werke narrative Texte seien und seine zentrale Aufgabe die „narration historique“ sei.

Von dieser Annahme ausgehend beschreiben die drei Historiker in ihren Texten ihre jeweilige Auffassung der Relation zwischen „narration“ und „histoire“. Dazu verwenden sie als wesentliche Bausteine sprachliche Bilder der „narration historique“ als „résurrection“ und der „peinture“ – die zweite Gemeinsamkeit zwischen ihnen.

Dabei beziehen sie sich einerseits auf literarische Traditionen und Formen, Autoren und Werke (etwa den Roman, die Chronik, Scott oder Chateaubriand) bzw. auf traditionelle poetologische Begriffe und Diskurse (*imitatio, mimesis, ut pictura poesis*), andererseits auf christliche Denkvorstellungen bzw. Texte (etwa die *Nachahmung Christi*). Aber der Bezug zu diesen Formen und Traditionen, Diskurse, Denkvorstellungen und literarische Werke ist bei keinem von ihnen Gegenstand einer Reflexion oder Diskussion. Ebenso wenig findet sich in den Texten der drei Historiker eine allgemeine Reflexion über die Geschichtswissenschaft. Prosper de Barante geht es um die konkrete Positionierung seines Werks als „narration historique“. Die Charakterisierung der „histoire“ als „peinture du passé“ dient bei ihm dazu, eine werkzentrierte Auffassung der „histoire-narration“ zu formulieren, deren Eckpfeiler das Verständnis der „œuvre historique“ als analogisch-assoziativ begründetem „récit-tableau“ und somit als Gegenstand-Lebensraum der kollektiven Vergangenheit ist. Das Anliegen dieser Auffassung ist ein in doppeltem Sinn konservatives, räumlich-symbolisches Konzept der *historia* als Erhaltung einer textgewordenen Vergangenheit, die von der gegenwärtigen Wirklichkeit deutlich getrennt, aber in ihr präsent und wirkend ist – und sein soll. Die Relation zwischen Autoren- und Leserinstanz wird in Barantes Argumentation nicht problematisiert, sie gründet auf dem klassischen Paradigma der Exemplarität und insbesondere der *aemulatio*, dessen poetologische Geltung und Leserakzeptanz stillschweigend vorausgesetzt wird. Dass die Vorstellung der *histoire* als „récit-tableau“, die Prosper de Barante in seinem Text entwickelt, sich nicht auf das Denkparadigma, das er zugrunde legt, reduzieren lässt, ist ihm nicht unbedingt bewusst, zumindest lässt sich in seinem Text eine diesbezügliche Innovationsintention nicht bewei-

sen. Barantes im Text deklarierte Motivation ist es vielmehr, die Vorgänger zu übertreffen, und seine Ausführungen sind darauf ausgerichtet, wie dies am besten zu bewerkstelligen sei.

In Thierrys Texten werden sprachliche Bilder der „*peinture du passé*“ und der „*résurrection du passé*“ dialektisch verbunden, um ein historiographisches und geschichtsphilosophisches Programm zu formulieren, das Werkhervorbringung und Konstituierung der Autoren- und der Leserinstanz zeitlich-dialektisch verknüpft. Das zentrale Anliegen dieses Programms ist eine bis in die letzte Konsequenz gehende Historisierung der „*histoire*“, deren Fundamente die (dialektische) Konstituierung des Historikersubjekts als „*écrivain-lecteur*“ und seine (ebenfalls dialektische) Verwirklichung im historiographischen Werk sind.

Diese Historisierung der „*histoire*“ samt aller daran beteiligten Subjekte und Objekte, das zentrale Anliegen von Thierrys neuem und als neu programmatisch deklariertem Programm der „*narration historique*“, trennt Thierry wesentlich, ja: epochal von Barante. Die Aufgabe des Historikers ist auch für Thierry, ebenso wie für Barante, die „*narration historique*“. Aber das Etikett „*école narrative*“ hat ausgeblendet, dass die zwei Historiker grundverschiedene, ja letztlich inkompatible Auffassungen der „*narration historique*“ formulieren, deren Unterschiede wesentlich wichtiger sind als ihre Gemeinsamkeiten.

In Michelets Texten wiederum dient die Absetzung von der „*narration-peinture*“ und die Setzung der „*histoire*“ als „*résurrection de la vie intégrale*“ dazu, eine Auffassung der Geschichte und der eigenen Arbeit zu formulieren, deren Fundament keine räumlich-symbolische oder zeitlich-dialektische Konstituierung der Autoren-, Leser- und Werkinstanz ist, sondern eine aporetische Identifikation (Identitätsbildung *und* Angleichung) des Autors, des Lesers und des Buchs, deren Konsequenz die Dekonstruktion des historischen und des narrativen Subjekts ist, die weit über das Poetologische und Geschichtswissenschaftliche hinausgeht, ja: den Rahmen des theoretisch Fassbaren und rational Beherrschbaren sprengt.

Um diese unterschiedlichen Positionen und Anliegen zum Ausdruck zu bringen, verwenden Barante, Thierry und Michelet sprachliche Bilder, in denen die „*narration*“ als „*peinture*“ und das Schreiben bzw. das Lesen solcher Narrationen als „*résurrection*“ bezeichnet wird. Diese Charakterisierungen werden von den drei Historikern gestaltet und verwendet wie Figuren des Sprechens und Denkens, die ihnen selbst und den Lesern bekannt, vertraut, und leicht verständlich sind. Wenn Barante schreibt, „*le temps passé nous a légué sa peinture fidèle, et a su laisser sa trace vivante*“

(70), wenn Thierry fordert, „la partie la plus nombreuse et la plus oubliée de la nation mérite de revivre dans l'histoire“ (LHF I, 17f.), und wenn Michelet äußert, seine Aufgabe sei „d'évoquer, refaire, ressusciter les âges“ (15), dann offenbar nicht in der Absicht, die Leser zu schockieren, sie mit Unvertrautem, Unbekanntem oder schwer Verständlichem zu konfrontieren; im Gegenteil: diese Formulierungen sollen die Verständlichkeit des Gesagten erhöhen – ja in den Bereich des Selbstverständlichen heben.

Die Formulierungen sind oftmals topisch – „malen“ als metaphorisches Synonym für „erzählen“ bzw. „beschreiben“ und „zum Leben erwecken“, „ins Leben rufen“ für „(mit Erfolg) künstlerisch abbilden“ sind zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Tat seit langem geläufige, ja: geradezu abgedroschene Metaphern, sprachliches Allgemeingut.

Barantes Charakterisierung des eigenen Werks als „peinture du passé“ lässt sich durch die topische Qualität der Bilder erklären. Wie gezeigt wurde, privilegiert die Verwendung des Attributs „vivant“ und der Kategorien „narration“/„narrateur“ bei ihm nicht das Moment der Distinktion, der Einschränkung und der Differenzierung, sondern das einer Analogisierung, die auf angedeuteten, implizit bleibenden, geläufigen Vergleichen („eine Erzählung ist wie ein Gemälde in Bewegung / wie ein Schauspiel“; „die Welt ist wie ein Theater“; „eine narrative Gestalt gleicht einem lebenden Menschen“) sowie auf selbstverständlich geltenden Unterscheidungen („ein Portrait ist kein Mensch aus Fleisch und Blut“) basiert.

Aber lassen sich Barantes sprachliche Bilder der „peinture du passé“ und der „résurrection du passé“ im Kern als topisch rubrizieren und erklären, so genügen die topische Qualität und die Geläufigkeit des sprachbildlichen Substrats nicht, um Thierrys und Michelets Gestaltung und Verwendung ähnlicher Bilder einzuordnen und zu erklären.

Die Gestaltung, Kombination und Dynamisierung des ebenso wie bei Barante dem Allgemeingut entnommenen sprachbildlichen Materials der „peinture“ und der „résurrection“ ist bei Thierry und Michelet eine jeweils spezifische, auf die Charakterisierung – die sprachliche Konstruktion – des eigenen auktorialen Selbst und des eigenen Werks abzielende Angelegenheit, die sich nicht unter überlieferte *loci communes* subsumieren oder durch sie erklären lässt.

Die Art und Weise wie Thierry und Michelet ihre sprachlichen Bilder der „peinture du passé“ und der „résurrection du passé“ verwenden, ist also nicht auf den Aspekt der Geläufigkeit und der Verständlichkeit reduzierbar. Ferner ist sie nur zum Teil intentional und bewusst spezifisch: Eine

Absicht, „peinture“ und „résurrection“ wesentlich anders zu verwenden, diese sprachlichen Bilder anders zu gestalten und ihnen eine wesentlich andere Bedeutung zu verleihen als zu ihrer Zeit üblich, zeigen Thierry und Michelets Texte ebenso wenig wie Barantes. An den Texten der drei Historiker lässt sich eine solche Intention nicht belegen – wohl aber bei Thierry und Michelet die Intention, nicht nur das eigene Werk, sondern eng damit zusammenhängend auch sich selbst, höchst individuell und persönlich als Historiker zu charakterisieren und zu beschreiben.

Ist Barantes Selbstdarstellung werkzentriert und darauf bestrebt, die Person des Autors „hinter das Bild verschwinden zu lassen“, so kristallisieren sich bei Thierry und Michelet Identitätskonstruktion und Werkidentifikation, eng miteinander verbunden, in den sprachlichen Bildern der Narration als „peinture“ und „résurrection“ in individuellen Selbstdarstellungen, in denen nicht nur ihre jeweilige Auffassung der Geschichte als Narration und der eigenen Arbeit zum Ausdruck kommt, sondern vor allem auch ihr Selbstbild als Historiker, Autoren und Personen.

Die Verwendung der sprachlichen Bilder der „peinture“ und der „résurrection du passé“ hat also auch eine bedeutende psychologische Komponente. Es geht dabei nicht nur um die Geschichtsauffassung der Historiker, um ihr Verständnis des Erzählens und der Geschichte (*res gestae* und *historia rerum gestarum*), sondern auch um ihr berufliches und persönliches Selbstverständnis, um ihr Selbstbild und ihre Identität. Es geht um ihr körperliches und um ihr geistiges Leben, um ihr kognitives und um ihr emotionales Erleben. Und vielleicht sind die Charakterisierungen der „narration historique“ als „peinture“ und als „résurrection du passé“ auch Tore zum jeweiligen „mythe personnel“ von Augustin Thierry und Jules Michelet. Aber sie sind nicht darauf reduzierbar. Sie wurzeln zweifellos – und bei Michelet besonders sichtbar – auch in ihren Komplexen, in ihrem körperlichen und seelischen Befinden (Thierrys Blindheit, Michelets Sexualleben), ja (Michelets Biographen suggerieren dies eindringlich) in ihren Neurosen; aber ihre Gestaltung und Verwendung lässt sich ebenso wenig darauf reduzieren wie auf die topische Dimension des sprachlichen Materials, das sie verwenden.

In den Texten Thierry und Michelets verweisen die Charakterisierungen der „narration (historique)“ als „peinture“ und als „résurrection“ auf eine topisch, diskursiv und psychologisch verankerte, aber nicht auf psychologische Erklärungsmodelle, auf Topoi oder auf Diskurse reduzierbare auktoriale Identitätskonstruktion und Werkidentifikation, die zugleich individuelle und überindividuelle, intentionale und unabsichtliche, reflektierte und unreflektierte Dimensionen hat.

Die Charakterisierungen der „*narration historique*“ als „*peinture*“ und/oder als des Erzählens und Lesens solcher Narration als „*résurrection*“ sind nicht Manifestation und Ergebnis einer gemeinsamen intentionalen, bewussten Poetik und Auffassung der Geschichte, sondern lassen (vor allem bei Barante) ihre topischen und poetologischen Wurzeln ebenso klar erkennen, wie eine jeweils unterschiedliche, bei Thierry und Michelet sehr persönliche, individuelle und zugleich kollektiv geteilte Vorstellungswelt des historischen Erzählens. In den Charakterisierungen der „*histoire*“ als „*peinture*“ und als „*résurrection*“ kristallisiert sich bei Thierry und Michelet eine Vorstellung der „*narration historique*“ und des Autors narrativer historischer Werke, die aus reflektierten und unreflektierten, individuellen und kollektiven Komponenten besteht. In Charakterisierungen der „*histoire*“ als „*résurrection*“ bzw. als „*peinture*“ kristallisiert sich eine Vorstellungswelt der Narration und der Autorenidentität, die nur zum Teil reflektiert und bewusst konstruiert wird – ein poetologisches und ästhetisches Selsbtverständliches und Unreflektiertes, das die intentionale Poetik der Autoren spannungsvoll begleitet, mitkonstituiert, aber auch bisweilen konterkariert.

Die individuellen und kollektiven, psychologischen, topischen und diskursiven Komponenten dieser Vorstellungswelt weiter zu differenzieren, ihnen im Textgewebe weiter nachzuspüren, ist Aufgabe des folgenden Kapitels, in dem die Gestaltung und Verwendung von sprachlichen Bildern der „*résurrection du passé*“ und der „*peinture du passé*“ bei einem komplementären Beispiel beleuchtet – komplementär insofern, als es sich um einen Autor handelt, der einerseits mit den sogenannten romantischen Historikern der Restaurationszeit den Zeitkontext und Hintergrund weitgehend teilte und wie sie die „*narration*“ als seine Hauptaufgabe begriff, dabei aber ein bewusst, absichtlich anderes, eigenes Verständnis des Erzählens hatte und ein von der Romantik entschieden abgesetztes, ureigenes und reflektiertes ästhetisches und poetologisches Programm formulierte: Émile Zola.

Das Auge des Künstlers

„Peinture“ und „résurrection“ in Zolas theoretischen Schriften

Émile Zola verwendet „peindre“ in seinen theoretischen Schriften geläufig in der übertragenen Bedeutung „dépeindre par la parole“, als bildliches Äquivalent für „beschreiben, charakterisieren, portraituren, abbilden, literarisch darstellen“, und „tableau“ bzw. „peinture“ als Äquivalent für „Erzählung“ bzw. genauer „Roman“. Die Verwendungen sind meist beiläufig und topisch, dem lexikalischen Usus entsprechend. So schreibt er z. B. in *De la critique* „Les journaux du temps le [scil. Berlioz, D.R.] peignaient ainsi [...]“ (320) und in *Le roman expérimental* „Nous n'avons pas épuisé notre matière, lorsque nous avons peint la colère, l'avarice, l'amour“ (48), oder „La littérature, quoi qu'on puisse dire, [...] est aussi dans la nature qu'elle peint et dans l'homme qu'elle étudie.“ (52) und wenige Zeilen später „Sans doute la colère d'Achille, l'amour de Didon, resteront des peintures éternellement belles“ (52).⁸⁶ Die Werke der „romanciers expérimentateurs“ bezeichnet Zola als „nos tableaux terribles“ (*Le roman expérimental*, 25), und in *Le Naturalisme au théâtre* schreibt er: „Le naturalisme dans les lettres, c'est également le retour à la nature et à l'homme, l'observation directe, l'anatomie exacte, l'acceptation et la peinture de ce qui est.“ (115).

Auch bei der Charakterisierung und Rubrizierung von Autoren und Werken verwendet Zola „peindre“, „peinture“ und „tableau“ geläufig und topisch, etwa wenn er über Balzac und Stendhal schreibt: „Ils sont grands parce qu'ils ont peint leur époque, et non parce qu'ils ont inventé des contes.“ (205). Eine Opposition zwischen „peinture“ und literarischer Invention wird bei ihm ebensowenig konstruiert wie im historischen und zeitgenössischen Usus; aber „inventer“ ist bei Zola nicht die wesentliche Komponente der literarischen „peinture“. Worin das Wesentliche besteht, machen die Formulierungen deutlich, die, vom Topischen ausgehend,

86 In *De la critique* finden sich auch Zitate aus Rezensionen, in denen „peindre“ topisch verwendet wird – siehe z.B. die Charakterisierung des Naturalismus durch Charles Bigot als „peinture de monstres“ (292), seine apodiktische Setzung: „L'artiste n'est pas un savant [...] sa tâche à lui est de peindre les effets [...]“ (293) oder seinen Vorwurf gegen Balzac, „Une des prétensions de M. de Balzac [...] c'est celle [...] de connaître à fond les mœurs du siècle et de les peindre avec une rigoureuse vérité. Quelles sont donc les mœurs que peint M. de Balzac ? Des mœurs ignobles et dégoûtantes [...]“ (334).

den Roman bzw. die Literatur als „peinture“ und als „résurrection“ charakterisieren.

Diese Charakterisierung wird nicht nur für eine spezifische Art des Erzählens bzw. für eine Strömung verwendet, sondern für die Dichtung (Narration und Lyrik) der Romantik, des Realismus und des Naturalismus. In der *Lettre aux étudiants* beschreibt Zola die romantischen Dichter mit den Worten:

[...] par exemple, s'ils s'inquiétaient de la nature, s'ils la peignaient, au lieu de l'étudier comme un milieu exact complétant les personnages, ils l'animaient de leurs propres rêves, la peuplaient de légendes et de cauchemars ; [...] (66)

Und wenig später:

Ils [scil. Les peintres lyriques, D.R.] arrivaient avec la rébellion de la couleur, avec la passion de l'imagé, avec le souci dominant du rythme. C'étaient des peintres, des sculpteurs, des musiciens, qui poursuivaient avant tout le son, la forme, la lumière (67).

Mit der gleichen Metaphorik kommentiert der Autor der *Rougon-Macquart* ein längeres Renan-Zitat: „Voyez le tableau que M. Renan trace des travaux du savant [...] Devant un pareil tableau, nous pardonnera-t-on quelques audaces à nous, romanciers naturalistes [...]“ (84f.).

Liest man *Le Naturalisme au théâtre*, so scheint das Wesen der Romantik in der Kombination von „couleur (locale)“ und „résurrection“ zu liegen, denn dort steht über die romantischen Dichter:

Ils apportent la rébellion de la couleur, de la passion, de la fantaisie, parlant de briser violemment les règles, et renouvelant la langue par un flot de poésie lyrique, éclatante et superbe. En outre, la vérité les a touchés, ils exigent la couleur locale, ils croient ressusciter les âges morts. Tout le romantisme est là (116).

Aber der weitere Verlauf der Argumentation und die Ausführungen in den übrigen theoretischen Schriften Zolas machen klar, dass die Koppelung von „peinture“ und „résurrection“ nicht als spezifische Charakteristik der Romantik betrachtet wird. Der Naturalismus, der die Romantik nach zähem Ringen abgelöst habe,⁸⁷ sei die bessere, die richtigere „peinture“ der Dinge, die „peinture vraie“ (*De la critique*, 294), die „Rückkehr zur Natur und zum Menschen“, die „peinture de ce qui est“: „Le natura-

87 „Le romantisme [...] s'est effondré devant la naturalisme, revenu plus fort et maître tout-puissant, menant le siècle dont il est le souffle même. [...] Il [scil. le naturalisme, D.R.] renouvelle les arts, la sculpture et surtout la peinture, il élargit la critique et l'histoire, il s'affirme dans le roman [...]. Le roman est son domaine, son champ de bataille et de victoire.“ (117f.).

lisme, dans les lettres, c'est également le retour à la nature et à l'homme, l'observation directe, l'anatomie exacte, l'acceptation et la peinture de ce qui est.“ (114f.), und Zola fordert die Jugend in der *Lettre à la jeunesse* auf: „Elargissez encore le rôle des sciences expérimentales, étendez-le jusqu'à l'étude des passions et à la peinture des mœurs; [...]“ (84).

Der Naturalismus erreicht nicht nur die richtige und wahre „peinture“, sondern es bewirkt auch die bessere, ja: die richtige „résurrection“. Der Unterschied zwischen Romantik und Naturalismus wird in Zolas theoretischen Schriften nicht etwa so metaphorisch gekennzeichnet, dass „peinture“ für Beides, „résurrection“ aber nur für die Romantik verwendet wird; im Gegenteil, die Spezifik des Naturalismus wird mit den Worten beschrieben:

Que M. Gustave Flaubert l'ait voulu ou non il venait d'apporter au naturalisme la dernière force qui lui manquait, celle de la forme parfaite et impérissable qui aide les œuvres à vivre. Dès lors, la formule se trouvait fixée. Il n'y avait plus pour les nouveaux venus qu'à marcher dans cette large voie de la vérité par l'art. Les romanciers allaient continuer l'enquête de Balzac, avancer toujours plus avant dans l'analyse de l'homme soumis à l'action du milieu ; seulement, ils seraient en même temps des artistes, ils auraient l'originalité et la science de la forme, ils donneraient au vrai la puissance d'une résurrection par la vie intense de leur style (122).

Dank Flaubert habe der Naturalismus durch Originalität und wissenschaftlich, methodisch gestaltete Form das Wahre mit der Macht einer Auferstehung lebendig werden lassen.

Die Brüder Gouncourt haben, so schreibt Zola weiter, zu gleicher Zeit wie Flaubert den ersten wichtigen Schritt in Richtung der „wahren peinture“ gemacht, die dazu führen soll, dass das Wahre und mit ihm die Wahrheit mit der Macht einer erlösenden Auferstehung die Welt betritt:

Les premiers, dans *Germinie Lacerteux*, ils ont étudié le peuple de Paris, peignant les faubourgs, les paysages de la banlieue, osant tout dire en une langue raffinée, qui rendait aux êtres et aux choses leur vie propre (123).

Den Dingen durch die richtige „peinture“ ihr „eigenes Leben zurückzugeben“, das ist laut Zola das Anliegen des vom Realismus (v. a. von den „sources majeures“ Flaubert und Goncourt) vorbereiteten Naturalismus, und die Fundamente der richtigen „peinture“ sind für ihn die Wissenschaft, das experimentelle Vorgehen und das „tout dire“, wahrhaft und vollständig. Die Fundamente der richtigen „peinture“, wohlgemerkt, nicht der „peinture“ schlechthin, denn ein Roman, der ohne wissenschaftliche Fundierung und experimentelles Vorgehen zustandekomme, sei nicht notwendigerweise misslungen, doch in jedem Fall moralisch und ethisch „gefährlich“ („dangereux“). Das Romanhafte als „peinture“ birgt – davon

zeigt sich Zola überzeugt – erhebliche ethische Gefahren, die nur von der richtigen Methode abgewendet werden können:

Or, rien n'est dangereux comme le romanesque; telle oeuvre, en peignant le monde de couleurs fausses, détraque les imaginations, les jette dans les aventures ; et je ne parle point des hypochrisies du comme il faut, des abominations qu'on rend aimables sous un lit de fleurs. Avec nous, ces périls disparaissent. Nous enseignons l'amère science de la vie, nous donnons la hautaine leçon du réel. [...] Tel est aujourd'hui le roman naturaliste (127f.).

Um die „Gefahren“ des Romanhaften zu bannen, um den Roman und seine Wirkung zum Richtigen und Guten zu wenden, bedarf es der Methode, der wissenschaftlichen Grundlage, der wissenschaftlich fundierten Analyse, des Experiments. Nicht also um eine „peinture“ zu erzeugen, die als „résurrection“ ihre Macht entfaltet, ist der Naturalismus notwendig, sondern um die Richtigkeit und die richtige Wirkung der „peinture“ und der „résurrection“ zu garantieren.

Das „wahre Leben“ durch „richtige peinture“ auf die Bühne zu stellen, das ist laut Zola wiederum das Anliegen des naturalistischen Theaters. Sardou habe zwar nur scheinlebende Marionetten auf die Bühne gestellt („[...] on les croirait vivants, ils ne sont que bien montés“, 133), aber er sei zur rechten Zeit gekommen und habe dem Publikum den Geschmack für das Leben und für die „lebendigen Gemälde“ gegeben : „Il est venu a son heure, il a donné au public le goût de la vie et des tableaux taillés dans la réalité“ (134). Alexandre Dumas habe die „peinture“ schon richtiger gestaltet, denn „Il arrivait forcément à cette formule naturaliste, es qu'il en venait à la prose et à la peinture plus libre de notre société contemporaine“ (137). Auch Labiche habe mit seinen „tableaux si spirituels“ (140) seinen Beitrag geleistet. Aber die Entwicklung sei noch nicht vollendet. Augier, Dumas, Sardou haben laut *Le Naturalisme au théâtre* die „observation et la peinture de notre société“ (141) schon sehr weit, aber noch nicht „aussi loin que possible“ (141) getrieben, nein: im Theater stehe die Vollendung, die Rückkehr des ursprünglich Richtigen, die richtige „peinture“ und die „résurrection“ des Richtigen, die der Roman schon erreicht habe, erst noch aus:

J'attends enfin que l'évolution faite dans le roman s'achève au théâtre, que l'on revienne à la source même de la science et de l'art modernes, à l'étude de la nature, à l'anatomie de l'homme, à la peinture de la vie, dans un procès verbal exact, d'autant plus original et puissant, que personne encore n'a osé le risquer sur les planches. Voilà ce que j'attends (143).

Die Vollendung der „résurrection“ des Richtigen und Wahren durch richtige und wahre „peinture“, das ist laut Zola also das zentrale Anliegen

des Naturalismus, und die Hauptwurzeln dieser Position sind zwei, eine stumme und eine reflektierte Überzeugung: Die stumme Überzeugung, dass der Roman als Form des Erzählens die innewohnende Macht habe, durch (wie auch immer geartete) literarische „peinture“ eine – wie auch immer geartete – Belebung in anderer Form bzw. gar Wiederbelebung und Wiederaufweckung des Seienden und des Gewesenen zu bewirken, und die reflektierte Überzeugung, dass der Naturalismus der Weg sei, um diese Macht in der richtigen Weise zu entfalten.⁸⁸

Die Macht des Romans hat in Zolas programmatischer Darstellung durchaus eine unheimliche Komponente, denn sie ist weder an die ästhetische noch an die ethische Qualität des Werks gekoppelt. Der Roman könne, obgleich nur „geschwärztes Papier“, die Illusion des Lebens erzeugen:

Ce n'est, dit-on, que du carton peint; en effet, mais, dans un roman, c'est moins encore que du carton peint, c'est du papier noirci ; pourtant l'illusion se produit (151).

Umso wichtiger sei das richtige Vorgehen, die richtige „peinture“, die dem Seienden und dem Gewesenen mit der richtigen Wirkung ein zweites Leben verleihen solle.

Was dafür nötig sei, beschreibt Zola z. B. in *Du roman*:

Un de nos romanciers naturalistes veut écrire un roman sur le monde des théâtres. Il part de cette idée générale, sans avoir encore un fait ni un personnage. Son premier soin sera de rassembler dans des notes tout ce qu'il peut savoir sur ce monde qu'il veut peindre (207).

Wichtig sei neben der wissenschaftlichen Grundlage, der Analyse und der „étude“ eine doppelte Eigenschaft des Autors und des Werks, eine besondere Wahrnehmungs- und Ausdrucksfähigkeit, die neue „qualité maîtresse“, die die „imagination“ abgelöst habe, „le sens du réel“, den Zola wie folgt definiert: „Le sens du réel, c'est de sentir la nature et de la rendre telle qu'elle est.“ (208). Diese Eigenschaft sei durchaus nicht weit verbreitet, sondern im Gegenteil, selten gegeben:

Il semble d'abord que tout le monde a deux yeux pour voir et que rien ne doit être plus commun que le sens du réel. Pourtant, rien n'est plus rare. Les peintres savent bien cela.“ (208).

88 „Voilà donc les deux formules en présence: la formule naturaliste qui fait du théâtre l'étude et la peinture de la vie, et la formule conventionnelle, qui en fait un pur amusement de l'esprit [...]“ (154f.).

Die Gründe dafür sind laut Zola neurophysiologischer und wahrnehmungspsychologischer Art. Die ästhetische Vorbildung und die handwerkliche (malerische, literarische) Ausbildung können nichts, wenn der „sens du réel“ fehlt:

[...] chacun peut remarquer que certains romanciers restent provinciaux, même après avoir vécu vingt ans à Paris. Ils excellent dans les peintures de leur contrée, et, dès qu'ils abordent une scène parisienne, ils pataugent, ils n'arrivent pas à donner une impression juste d'un milieu, dans lequel pourtant ils se trouvent depuis des années. C'est là un premier cas, un manque partiel du sens du réel. Sans doute, les impressions d'enfance ont été plus vives, l'oeil a retenu les tableaux qui l'ont frappé tout d'abord; puis, la paralysie s'est déclarée, et l'oeil a beau regarder Paris, il ne le voit pas, il ne le verra jamais. Le cas le plus fréquent est, d'ailleurs, celui de la paralysie complète. Que de romanciers croient voir la nature et ne l'aperçoivent qu'à travers toutes sortes de déformations ! Ils sont d'une bonne foi absolue, le plus souvent. Ils se persuadent qu'ils ont tout mit dans un tableau, que l'oeuvre est définitive et complète. Cela se sent à la conviction avec laquelle ils ont entassé les erreurs de couleurs et de formes. Leur nature est une monstruosité, qu'ils ont rapetissée ou grandie, en voulant en soigner le tableau. Malgré leurs efforts, tout se délaie dans des teintes fausses, tout hurle et s'écroule. Ils pourront peut-être écrire des poèmes épiques, mais jamais ils ne mettront debout une oeuvre vraie, parce que la lésion de leurs yeux s'y oppose, parce que, lorsqu'on n'a pas le sens du réel, on ne saurait l'acquérir (209f.).

Damit ist nicht nur die wissenschaftliche Grundlage und Methode, sondern auch eine persönliche und nicht erwerbbar, sondern „gegebene“ oder „nicht gegebene“ Eigenschaft die *conditio sine qua non* für die richtige „peinture“. Wollte man „das Leben malen“, so sei der „sens du réel“ unbedingt notwendig: „Le sens du réel [...] devient absolument nécessaire [...] lorsqu'on s'attaque aux peintures de la vie“ (210). Alle ästhetischen und poetischen Bemühungen, alle Arbeit am Stil und an der Gestaltung des Werks, alles sei umsonst, wenn der „sens du réel“ fehle und das Werk beim Zuschauer somit den Eindruck des Künstlichen hinterlasse:

Vous peignez la vie, voyez-la avant tout telle qu'elle est et donnez-en l'exacte impression. Si l'impression est baroque, si les tableaux sont mal d'aplomb, si l'oeuvre tourne à la caricature, qu'elle soit épique ou simplement vulgaire, c'est une oeuvre mort-née, qui est condamnée à un oubli rapide. Elle n'est pas largement assise sur la vérité, elle n'a aucune raison d'être (210).

Der „sens du réel“ allein, so Zolas Setzung, garantiert, dass das Kunstwerk auf den Zuschauer richtig wirke. Handwerkliches Können, „Zeichen- und Maltechnik“ bzw. Formulierungskunst, sie seien zwar wichtig, ja notwendig („la forme parfaite et impérissable qui aide les oeuvres à vivre“, 122); aber sie seien nicht hinreichend, damit das Werk nicht „totgeboren“ auf die Welt komme, sondern an sein Leben erwache.

Nach dieser Setzung charakterisiert Zola drei Schriftsteller, die seiner Überzeugung nach den „sens du réel“ hatten bzw. haben: Balzac, Stendhal und Alphonse Daudet.

Über Balzac und Stendhal heißt es lapidar:

Tous deux sont nos maîtres. Mais j'avoue ne pas accepter toutes leurs oeuvres avec la dévotion d'un fidèle qui s'incline sans examen. Je ne les trouve vraiment grands et supérieurs que dans les passages où ils ont eu le sens du réel (211).

Stendhal bewaise diesen „sens“ in sieben oder acht Szenen von *Le Rouge et le Noir*, die eine „peinture supérieure“ seien und wegen denen er den Rang eines „wirklich großen“ Autors verdiene.⁸⁹ Balzac wiederum habe allzuoft eine „imagination déréglée“ gehabt „qui se jetait dans toutes les exagérations et qui voulait créer le monde à nouveau, sur des plans extraordinaires“ (212). „Mais, heureusement, Balzac avait en outre le sens du réel“, von dem seine „Meisterwerke“ zeugen würden, „cette merveilleuse Cousine Bette, où le baron Rulot est si colossal de vérité“ und „tant d'autres oeuvres sorties toutes vivantes des entrailles de notre société.“ (212).

Die Charakterisierung Daudets ist ausführlicher und zielt von Beginn an auf einen bestimmten Aspekt ab, die Ineinssetzung, die Identität des Autors und des Werks:

[...] voyez M. Alphonse Daudet, par exemple. Je prends cet écrivain parce qu'il est un de ceux qui vivent le plus leurs oeuvres (214f.).

Daudet wird also gewählt, weil bei ihm das, was beschrieben werden soll, in besonders ausgeprägter Form vorliege: die Einheit von Person/Leben des Autors und Werk/„gemaltem Leben“. Wie diese Einheit zustandekomme und sich entfalte, wird sodann beschrieben – als (neuro-)physiologischer und psychologischer Vorgang:

89 „Je ne connais rien de plus surprenant, dans *le Rouge et le Noir*, que l'analyse des amours de Julien et de madame de Rênal. Il faut songer à l'époque où le roman fut écrit, en plein romantisme, lorsque les héros s'aimaient dans le lyrisme le plus échevelé. Et voila un garçon et une femme qui s'aiment enfin comme tout le monde, sottement, profondément, avec les chutes et les sursauts de la réalité. C'est une peinture supérieure. Je donnerai pour ces pages toutes celles où Stendhal complique le caractère de Julien, s'enfonce dans les doubles fonds diplomatiques qu'il adorait. C'est une peinture supérieure. Je donnerai pour ces pages toutes celles où Stendhal complique le caractère de Julien, s'enfonce dans les doubles fonds diplomatiques qu'il adorait. Aujourd'hui, il n'est vraiment grand que parce que, dans sept ou huit scènes, il a osé apporter la note réelle, la vie dans ce qu'elle a de certain.“ (211).

M. Alphonse Daudet a assisté à un spectacle, à une scène quelconque. Comme il possède le sens du réel, il reste frappé de cette scène, il en garde une image très intense. Les années peuvent passer, le cerveau conserve l'image, le temps ne fait souvent que l'enfoncer davantage. Elle finit par devenir une obsession, il faut que l'écrivain la communique, rende ce qu'il a vu et retenu. Alors a lieu tout un phénomène, la création d'une oeuvre originale.

C'est d'abord une évocation. M. Alphonse Daudet se souvient de ce qu'il a vu, et il revoit les personnages avec leurs gestes, les horizons avec leurs lignes. Il lui faut rendre cela. Dès ce moment, il joue les personnages, il habite les milieux, il s'échauffe en confondant sa personnalité propre avec la personnalité des êtres et même des choses qu'il veut peindre. Il finit par ne plus faire qu'un avec son oeuvre, en ce sens qu'il s'absorbe en elle et qu'en même temps il la revit pour son compte (214f.).

Die Wahrnehmung eines Schauspiels bzw. „irgendeiner Szene“ hinterlasse bei Daudet einen besonders starken und bleibenden Eindruck, da er den „sens du réel“ hat. Das Gehirn bewahre das Bild auf und dieses Bild werde häufig nicht schwächer, je länger die Zeit vergehe, sondern stärker – bis dahin, dass es zur „Obsession“ gerate. Dies löse den Zwang aus, das Wahrgenommene schreibend mitzuteilen, es wiederzugeben („il faut que l'écrivain la communique, rende ce qu'il a vu et retenu“). Da ereigne sich ein besonderes Phänomen: die Erschaffung eines eigenen, neuen Werks. Dieses entstehe zuerst als „Evokation“: Daudet erinnere das Gesehene, sehe die Personen wieder, ihre Gesten, und den Raum. „Er muss es wiedergeben“. Die Entwicklung von der Wahrnehmung zur Hervorbringung eines eigenen Werks wird als in erster Linie physiologisch bedingte, unabänderliche Kettenreaktion beschrieben.

Das Ergebnis dieses Vorgangs sei eine untrennbare Einheit von Erleben und Schöpfung, eine „union intime“ von Person und Werk, bei der der Autor seine eigene Persönlichkeit („personnalité“) und die seiner Gestalten vermische, ja verwechsle, und schließlich „ganz und gar Eins“ werde mit seinem Werk, mit ihm verschmelzend („s'absorbe en elle“) und es „wiedererlebend“ („revit“). Das Ergebnis dieses Vorgangs sei die „Auferweckung“ der wahrgenommenen Szene zu einem fiktionalen und aus der Realität geschöpften, besonderen, einzigartigen „Leben“, das nur Daudet zueigen sei:

Dans cette union intime, la réalité de la scène et la personnalité du romancier ne sont plus distinctes. Quels sont les détails absolument vrais, quels sont les détails inventés? C'est ce qu'il serait très difficile de dire. Ce qu'il y a de certain, c'est que la réalité a été le point de départ, la force d'impulsion qui a lancé puissamment le romancier; il a continué ensuite la réalité, il a étendu la scène dans le même sens, en lui donnant une vie spéciale et qui lui est propre uniquement à lui, Alphonse Daudet (215).

Das Ergebnis sei einzigartig – „lebende“ Bilder und das Überspringen der Evokation vom Autor und dem mit ihm Eins seienden Werk hin zum

Leser, „lebendige“ Literatur und Bücher, die „lebendig sind“, ⁹⁰ und am Ende eine „œuvre vivante“ (217), ein nicht nur metaphorisch, sondern physiologisch, körperlich und geistig für den Autor und für die Leser „lebendes“ Werk, in dem „la phrase n'est qu'une palpitation de la vie, la passion a séché l'encre, l'œuvre est un cri humain, le long monologue d'un homme qui vit tout haut“ (218). In einem Wort:

Un grand romancier est, de nos jours, celui qui a le sens du réel et qui exprime avec originalité la nature, en la faisant vivante de sa vie propre (219).

So charakterisiert Émile Zola Alphonse Daudet: Als Verkörperung eines Idealfalls der Entfaltung der physiologischen Eigenschaft des „sens du réel“, die zur Erschaffung einer „peinture“ führt, in der das vom Autor Erlebte für ihn selbst und für seine Leser „wieder zum Leben erwacht“ – zwangsläufig.

Der Aspekt der Unabänderlichkeit wird in Zolas Beschreibung wiederholt hervorgehoben. Der „sens du réel“, die physiologische – nicht ästhetische oder poetologische – Eigenschaft, die Daudet laut Zola in besonderem Maße besitzt, führt zu einer unaufhaltsamen Kettenreaktion, die von der Wahrnehmung und Obsession des Autors über seine literarische Evokation hin zur Evokation und zum Miterleben des Lesers führt – unabänderlich, ja: unentrinnbar.

Diese Unabänderlichkeit und Unentrinnbarkeit ist doppelt aufgeladen: Einerseits bestätigt sie die Richtigkeit der wissenschaftlichen Ansätze, die Zola als Grundlage für sein literarisches Programm auserkoren hat, und somit die solide Fundierung dieses Programms; andererseits macht sie den Prozess der Erschaffung und Rezeption literarischer Werke zu einem nicht vollkommen dem Willen unterworfenen, durch den Einzelnen in jedem Punkt kontrollierbaren und lenkbaren, sondern physiologisch determinierten und den Einzelnen bis hin zum Zwang beherrschenden Prozess. Die Macht der Literatur – ihre physiologische, unabänderliche Fundierung und Wirkung – ist somit immer auch die Ohnmacht des einzelnen Autors. Zugleich begründet sie aber

90 „[...] ses pages ont une vie à elles. C'est un enchanteur, un de ces conteurs méridionaux qui jouent ce qu'ils content, avec des gestes qui créent et une voix qui évoque. Tout s'anime sous leurs mains ouvertes, tout prend une couleur, une odeur, un son. Ils pleurent et ils rient avec leurs héros, ils les tutoient, les rendent si réels, qu'on les voit debout, tant qu'ils parlent. Comment voulez-vous que de pareils livres n'émotionnent pas le public? Ils sont vivants. Ouvrez-les et vous les sentirez qui palpitent dans vos mains. C'est le monde réel: et c'est même davantage, c'est le monde réel vécu par un écrivain d'une originalité exquise et intense à la fois“ (*Du roman*, 216).

die Richtigkeit seiner „peinture“, die Qualität und die richtige Wirkung seines Werks, und schließlich, aber nicht zuletzt, seinen Erfolg als Autor.

Der „sens du réel“ und die Ineinssetzung von Autor und Werk, Leben und Darstellung, wird in *Du roman* als das Erfolgsgeheimnis der Brüder Goncourt und von Gustave Flaubert beschrieben:

Ce ne sont plus des phrases parfaites sur un sujet donné; ce sont des sensations éprouvées devant un spectacle. L'homme apparaît, se mêle aux choses, les anime par la vibration nerveuse de son émotion. Tout le génie des Goncourt est dans cette traduction si vivante de la nature, dans ces frissons notés, ces chuchotements balbutiés, ces mille souffles rendus sensibles. Chez eux, la description respire (230f.).

Gustave Flaubert [...] est sobre, qualité rare; il donne le trait saillant, la grande ligne, la particularité qui peint, et cela suffit pour que le tableau soit inoubliable. C'est dans Gustave Flaubert que je conseille d'étudier la description, la peinture nécessaire du milieu, chaque fois qu'il complète ou qu'il explique le personnage (231).⁹¹

Die besondere Qualität der literarischen Werke Flauberts und der Brüder Goncourt ruht laut Zola auf zwei Fundamenten, einem physiologischen, das gegeben und nicht erwerbbar ist, und einem stilistischen, das wesentlich von der Identität der Person und des sprachlichen Ausdrucks lebt – von der Formulierungsarbeit, aber vor allem auch von der Fähigkeit zum ureigenen, individuellen, unverwechselbaren Stil.

Das Schema wiederholt sich bei der Charakterisierung Huysmans':

D'où vient donc cette flamme qui en sort [scil. de ses œuvres, D.R.]? De la vérité des peintures et de la personnalité du style, pas davantage. Tout l'art moderne est là. Et d'abord le milieu. Il est d'une terrible odeur, ce milieu, ces ouvrières brocheuses que M. Huysmans peint avec une intensité effroyable (242).

Der Aspekt des Zwangs, der physiologischen Unabänderlichkeit und Unentrinnbarkeit wird bei der Charakterisierung Flauberts, der Goncourt und Huysmans' nicht so stark hervorgehoben wie bei Daudet, aber die physiologisch im „sens du réel“ verankerte „vérité des peintures“ und die persönliche, individuelle und an das Individuum gebundene Qualität des Stils bleibt das Entscheidende: „tout l'art moderne est là“.

91 Vgl. auch „M. Hennique me paraît apporter ce don de création qui fait vivre un personnage, qui le place dans son air propre, lui donne le geste naturel et la voix juste. Il suffit d'une phrase pour créer. Seulement, il faut avoir le sens du réel, et je connais des écrivains, du plus rare mérite comme stylistes, qui s'épuiseront pendant des mois sur la perfection d'une phrase, sans jamais arriver à lui souffler la vie.“ (237).

Somit wird die Romankunst in den theoretischen Schriften, in denen Émile Zola sein Programm und sein Literaturverständnis bewusst und absichtlich hineingeschrieben hat, ins Zeichen der Wissenschaft (und insbesondere der Physiologie), des Experiments, des „tout dire“ und des darauf gegründeten Naturalismus gestellt; aber sie steht zugleich im Zeichen eines Spannungsverhältnisses, das nicht als solches thematisiert wird, sondern sich aus den stummen und den reflektierten Überzeugungen, aus bewussten Absichten und möglicherweise zumindest zum Teil bewussten, aber im Text nicht reflektierten Aspekten zusammensetzt – aus der intendierten Macht und der zu bannenden, aber innewohnenden Ohnmacht der Literatur.

Die sprachbildliche Charakterisierung der Literatur und insbesondere des Romans als „peinture“ und als „résurrection en quelque sorte“, als Belebung und Wiederbelebung, sind bei Zola ebenso wie bei den sogenannten romantischen Historikern der Restaurationszeit topisch und diskursiv verankert, aber ihre Verwendung und Funktion lässt sich nicht auf das Topische und Diskursive reduzieren. In Charakterisierungen der Narration als „résurrection“ bzw. als „peinture“ kristallisiert sich eine Vorstellungswelt der Narration und der Autorenidentität, die zu einem bedeutenden Teil reflektiert, bewusst und programmatisch konstruiert wird, aber zu einem ebenso bedeutenden Teil aus nicht reflektierten Annahmen, Überzeugungen bzw. Vorstellungen besteht.

Die topischen sprachlichen Bilder der Narration als „peinture“ und „résurrection“ übernehmen dabei eine doppelte Rolle und Funktion: einerseits werden sie bewusst verwendet, um die Verständlichkeit und Akzeptabilität des Gesagten zu erhöhen, ja bisweilen um ihm Selbstverständlichkeit zu verleihen. Andererseits (und dadurch) werden sie nicht reflektiert, nicht differenziert betrachtet und hinterfragt. So werden sie zu Kristallisationspunkten, Brücken und Portalen des theoretisch und poetologisch Unreflektierten, so transportieren sie die intentionale und die stillschweigend, unreflektiert angenommene Literaturauffassung Zolas, zugleich Träger seiner reflektierten Ästhetik und Poetik und offene Fenster zu seiner unreflektierten Literaturauffassung.

Diese Literaturauffassung ist allerdings weder auf individualpsychologische noch auf archetypische, noch auf rein diskursive Aspekte reduzierbar. Vielleicht sind die sprachlichen Bilder der „peinture“ und der „résurrection“, die Émile Zola verwendet, auch Tore zu seinem „mythe personnel“, zu Komplexen oder zu psychologischen Stadien. Aber sie sind nicht darauf reduzierbar.

In Zolas theoretischen Texten verweisen die Charakterisierungen der „narration“ als „peinture“ und als „résurrection“ auf eine topisch, diskursiv und psychologisch verankerte, aber nicht auf psychologische Erklärungsmodelle, auf Topoi oder auf Diskurse reduzierbare auktoriale Identitätskonstruktion und Werkidentifikation, die zugleich individuelle und überindividuelle, intentionale und unabsichtliche, bewusste und unbewusste Dimensionen hat.

Diese Dimensionen weiter zu erkunden, helfen die Romane, die am Anfang und am Ende seines naturalistischen Schaffens stehen: *Thérèse Raquin* und *Le Docteur Pascal*.

„Peinture“ und „résurrection“ im ersten naturalistischen Roman und im Schlusswerk des Rougon-Macquart-Zyklus

Sowohl in Zolas erstem wichtigen programmatischen Roman, *Thérèse Raquin*, als auch im Schlussroman seines Hauptwerks, *Le Docteur Pascal*, werden sprachliche Bilder der „résurrection du passé“ und der „peinture du passé“ als tragende Konstituenten einer Reflexion über die Aufgaben, die Ziele und die Wirkung des (naturalistischen) Romans verwendet.

Dass diese beiden Romane noch nicht unter dem Blickwinkel der Verwendung und Funktionalisierung dieser Bilder betrachtet wurden, liegt vermutlich vor allem daran, dass die „Auferstehung“ und die „Malerei“ von Vergangenheit herkömmlich ausschließlich bei der Untersuchung der Relationen zwischen Geschichte/Historie und Dichtung thematisiert werden und dass sich die Forschung über diesen Problemkomplex auf literarische Werke konzentriert, die als historische Romane bzw. historische Dramen betrachtet werden können. Dazu wird Zolas *La Débâcle* mit einigen Einschränkungen gezählt, aber nicht *Le Docteur Pascal* oder *Thérèse Raquin* – zwei Werke, in denen der Zusammenhang von individueller und kollektiver, von subjektiver und objektiver Vergangenheit zwar offenkundig thematisiert wird, deren Einbeziehung aber eine unzweckmäßige Ausweitung des Problemkomplexes „historische Dichtung“ voraussetzen würde.

Dass Bilder der „peinture“ und der „résurrection“ allerdings eine wichtige Bedeutung und Funktion in Zolas naturalistischer Poetik haben, konnte hier nachgewiesen werden. Vor diesem Hintergrund erscheinen auch die Romane in neuem Licht.

Das Portrait des lebenden Toten – „Thérèse Raquin“

Das Portrait des grausam ermordeten, für seine Mörder wieder lebendig werdenden Camille Raquin ist ein zentrales Element in Zolas erstem wichtigen naturalistischen Werk *Thérèse Raquin*.⁹² Dennoch wurde die Ausgestaltung, narrative Einbettung und Funktion dieses Motivs im Roman noch nicht im Detail analysiert. Das liegt zum einen daran, dass es als Variante eines bereits bekannten, traditionellen *imaginaire* der malerischen Verlebendigung rubriziert wurde; zum anderen konzentriert sich die Forschung auch bei der Untersuchung von *Thérèse Raquin* vor allem auf die Verwendung der Mord-⁹³ und der Liebesthematik sowie auf die Vererbungs- und Milieuproblematik. Laut Angelica Rieger, die in ihrer Monographie *Alter Ego* (2000) den Protagonisten von *Thérèse Raquin* Laurent erstmals eingehend betrachtet und in den Kontext des französischen Malerromans des 19. Jahrhunderts situiert, verbindet Zolas erster Erfolgsroman die Thematik der „fêlure héréditaire“ mit der Verwendung von konventionellen Elementen aus der phantastischen Literatur und mit einer – freilich nicht epigonenhaften, sondern eigenständigen – Anknüpfung an die romantische Tradition des „portrait du diable“. ⁹⁴ Rieger kommt zu dem Schluss, dass der Akzent in *Thérèse Raquin* eindeutig auf Laurent als Mörder und als „brute“ liege. Als Schatten oder gar *alter ego* sei Laurent als Maler schlicht viel zu unbedeutend (308). In *Thérèse Raquin* habe der Maler „mit dem romantischen *portrait du diable* zu kämpfen und darüber hinaus nur eine präzise Funktion, die *mise en images* der Zolaschen Naturalismus-Auffassung, zu erfüllen“ (308).

Das Möbius'sche Band – Handlungsaufbau und Personengestaltung

Die Handlung von *Thérèse Raquin*, die aus zwei um den Drehpunkt des Mords an Thérèses Ehemann Camille spiegelbildlich angeordneten

92 Aus der Literatur zu diesem Werk sei neben der bereits erwähnten grundlegenden Monographie A. Rieger (2000) lediglich an die neueren Veröffentlichungen C. Becker (1986) und (1992); R. Garguilo (1991); J.-P. Goldenstein (1991); A. J. Evenhuis (1993); R. M. Viti (1994) sowie D. F. Bell (1995/96) verwiesen. Siehe ferner Fr. Wolfzettel (1999a), insbes. 12–15. Die filmische Transposition des Romans weckt das Interesse der Forschung, bringt aber keine wesentlich neue Sicht auf das Werk, siehe etwa Mayer-Robin (2010) und Griffiths (2011).

93 Siehe C. Beckers (1992) Charakterisierung von *Thérèse Raquin* als „Kriminalroman in gewisser Weise“ (3f.).

94 Vgl. A. Rieger (2000), 302ff.

Hauptteilen besteht,⁹⁵ ist als eine sehr spezifische Form der autoreflexiven *mise en abyme* gestaltet.

Vordergründig zeigt sich dies an der Darstellung der Interaktion zwischen Thérèse und Laurent, denn die wesentlichen Charakteristika, die diese zwei Gestalten, ihre Relation und ihre jeweiligen Entwicklungen vor der Ermordung Camilles aufweisen, kehren sich nach der Mordtat in ihr spiegelbildliches Gegenteil. Vor dem Mord wird dargestellt, wie sich Laurent und Thérèse aufs engste verbunden fühlen, und ihre wechselseitige sexuelle sowie emotionale Hörigkeit wird wiederholt thematisiert (73, 88ff., 98). Äußerlich jedoch verhalten sich die zwei Ehebrecher, als hätten sie keine Beziehung. Nach dem Mord verbinden sich Thérèse und Laurent äußerlich, heiraten und könnten eine „*vie libre d'amour*“ (140) führen – innerlich jedoch fühlen sie sich mehr und mehr von einem unüberbrückbaren Abgrund getrennt. Kurz vor der Hochzeit heißt es: „*mais l'amour ne les tentait plus, leurs appétits s'en étaient allés [...]*“ (140). Unmittelbar nach der Zeremonie wird ihr Zustand mit den Worten beschrieben „[...] il leur sembla qu'ils étaient plus étrangers l'un à l'autre qu'auparavant“ (181). Und wenig später noch deutlicher: „*Ils ne sentaient pas leur union, ils rêvaient au contraire qu'on venait de les écarter violemment et de les jeter loin l'un de l'autre*“ (182).⁹⁶ Aber in dem Maße, in dem Thérèse und Laurent ihre Bindung nicht mehr wahrnehmen, verstärkt sie sich zur körperlichen Symbiose und zur seelisch-geistigen Verschmelzung: Heißt es über Laurent am Anfang der Beziehung noch, dass „[...] sa maîtresse, avec ses souplesses de chatte, ses flexibilités nerveuses, s'était glissée peu à peu dans chacune des fibres de son corps“ (88), so wird im weiteren Verlauf der Darstellung eindringlich geschildert, dass der junge Mann und Thérèse den selben seelischen Zustand teilen (159f., 189) – bis dahin, dass jeder nicht nur die Blicke, sondern auch jeden noch so verborgenen Gedanken des anderen in aller Klarheit „lesen“ kann (190). Am Ende des Romans fühlen sich Laurent und Thérèse unüberbrückbar getrennt und empfinden ihre Bindung als jeweils von Außen wirkenden, unentrinnbaren Zwang. Tatsächlich sind sie aber auch innerlich bis hin zur Verschmelzung verbunden. So spiegelt sich zum einen ihr subjektiv

95 Siehe C. Becker (1992), 2. Vgl. hier die Analyse von *Thérèse Raquin*, Seite 117.

96 Vgl. ferner die Schilderung der Hochzeitsnacht: „*Et le soir des noces venait enfin d'arriver, et ils restaient face à face, anxieux, pris d'un malaise subit. Ils n'avaient qu'à allonger le bras pour se presser dans une étreinte passionnée, et leurs bras semblaient mous, comme déjà las et rassasiés d'amour. [...] Ils se regardèrent sans désir [...]*“ (187).

empfundener Anfangszustand gleichsam rechts-links-verdreht in ihrer subjektiv empfundenen Endlage; zum anderen entspricht ihre subjektiv empfundene Anfangslage eins zu eins ihrem objektiv durch die Erzählerinstanz festgestellten Endzustand.

Die spiegelbildlich verdrehte Übereinstimmung und Entsprechung zwischen Anfangslage und Endzustand lässt sich auch bei der Betrachtung von weiteren Charakteristika der Beziehung zwischen Laurent und Thérèse feststellen. Spielt sich ihre Liebesbeziehung nach einer zögerlichen Annäherung⁹⁷ in verborgener „intimité“ ab, so besteht sie am Ende nur noch in der Öffentlichkeit – „A ces soirées intimes, ils [scil. Thérèse et Laurent, D. R.] préférèrent bientôt de beaucoup les soirées du jeudi“ (219); verstecken sich die zwei am Anfang vor den Augen der Welt, so können sie am Ende die Anwesenheit Dritter nicht mehr entbehren. Über Thérèse heißt es: „Lorsqu’il y avait des étrangers dans la salle à manger, entre elle et Laurent, elle se sentait plus calme; elle aurait voulu qu’il y eût toujours là des invités [...]“ (220).

Am Anfang verbergen Thérèse und Camille ihre Liebe unter einer Oberfläche der Gleichgültigkeit bzw. der Abneigung,⁹⁸ am Ende verstecken sie ihren Hass unter dem Deckmantel gespielter Zuneigung – wobei sie beides um so leichter schaffen, als ihr Umfeld mit einer kaum zu überbietenden Blindheit geschlagen ist.⁹⁹ Die Struktur der diametralen

97 Diese Zögerlichkeit ist besonders bei Laurent ausgeprägt: Bevor ihn seine Geliebte „ganz und gar besitzt“, fühlt er sich allein mit ihr nicht so wohl wie abends in der Boutique, mit der gesamten Familie Raquin – wie am Übergang von Kapitel VII zu Kapitel VIII vom auktorialen Erzähler ausdrücklich festgestellt wird. Am Ende von VII heißt es über Laurent: „Sa maîtresse ne le possédait pas encore entièrement; il restait au fond de lui un peu de ce malaise qu’il avait éprouvé sous les premiers baisers de la jeune femme“ (80). Und das folgende Kapitel beginnt mit dem Satz: „Le soir, dans la boutique, Laurent était parfaitement heureux“ (81).

98 „Il [scil. Laurent, D. R.] traitait la jeune femme avec une rondeur amicale, il plaisantait, lui adressait des galanteries banales, sans qu’un pli de sa face bougeât. Camille riait, et comme sa femme ne répondait à son ami que par des monosyllabes, il croyait fermement qu’ils se détestaient tous deux. Un jour même il fit des reproches à Thérèse sur ce qu’il appelait sa froideur pour Laurent“ (82); „Il semblait que Laurent n’existât pas pour elle [scil. Thérèse, D. R.]; elle le regardait à peine, lui adressait de rares paroles, le traitait avec une indifférence parfaite“ (97).

99 Obwohl Laurent und Thérèse einander schon lange hassen (vgl. 251) und jeder von ihnen den anderen nur in der Anwesenheit Dritter halbwegs ertragen kann, heißt es über die Freunde des Hauses: „Jamais ils n’avaient soupçonné un instant le drame qui se jouait dans cette maison., si paisible et si douce, lorsqu’ils y entraient. Olivier prétendait d’ordinaire, par une plaisanterie d’homme de police, que la salle à manger sentait l’honnête homme. Grivet, pour ne pas rester en arrière, l’avait appelée le Temple de la Paix“ (298). Zur

Opposition zwischen (verborgenem) Innen und (gezeigtem) Außen bleibt nach dem Mord erhalten, aber die Elemente werden spiegelbildlich vertauscht. Die Ursache ist eine Logik der Ereignisse, deren Dreh- und Angelpunkt die Ermordung Camilles ist. Vollzogen, um das Ziel einer offenen und ungestörten Vereinigung zu erreichen, erfüllt der Mord voll und ganz seinen Zweck, zeitigt aber dabei Konsequenzen, die das gerade Gegenteil des Erhofften sind:

Leurs rêves brûlants aboutissaient à une étrange réalité; il suffisait qu'ils eussent réussi à tuer Camille et à se marier ensemble, il suffisait que la bouche de Laurent eût effleuré l'épaule de Thérèse, pour que leur luxure fût contentée jusqu'à l'écœurement et à l'épouvante. [...] Hé quoi! Ils s'appartenaient, ils avaient tué un homme et joué une atroce comédie pour pouvoir se vautrer avec impudence dans un assouvissement de toutes les heures, et ils se tenaient là, aux deux coins d'une cheminée, roides, épuisés, l'esprit troublé, la chair morte (187).¹⁰⁰

Das Ergebnis von diesem „dénouement [...] ridicule, horrible et cruel“ (187) ist ein Versuch, die vergangene, erloschene Liebe und Leidenschaft durch Erinnerung, Imagination und mündliche Narration wiederaufstehen zu lassen: „Alors Laurent essaya de parler d'amour, d'évoquer les souvenirs d'autrefois, faisant appel à son imagination pour ressusciter ses tendresses“ (187). Auch dieser Versuch gelingt – und die logische Konsequenz der angestrebten „Auferstehung“ der gemeinsamen Liebesvergangenheit ist wieder das Gegenteil des Erhofften: die Rückkehr Camilles. Diese halluzinatorische Auferstehung, die sich nur für die Mörder und in ihnen, als „résurrection en quelque sorte“ vollzieht, ist zum einen die logische und den Absichten konträre Konsequenz aller Handlungen Laurents und Thérèses im zweiten Teil des Romans; zum anderen bestimmt sie in diesem zweiten Teil den Fortgang der Ereignisse und ihren (ebenfalls den Absichten konträren, aber logischen) Ausgang.

Doch bleiben wir zunächst bei Laurent und Thérèse und betrachten nun ihre Entwicklungen einzeln. Letztere wird zu Beginn als eine junge Frau beschrieben, deren Lebendigkeit und Kraft ganz und gar im Inneren verborgen sind und die sich in einem vom Tod beherrschten Milieu selbst nach Außen hin tot stellt. Als wesentliche Ursache für die Allgegenwart des Todes in Thérèses Leben wird ihr Cousin Camille Raquin präsentiert. Von Geburt an ständig krank, bekommt Camille „toutes les fièvres, tou-

Blindheit und zu den Fehlinterpretationen der „habitués du jeudi“ vgl. Seite 117 und 120 in diesem Kapitel.

100 Vgl. ferner *Thérèse Raquin* 279, auf Seite 114 in diesem Buch zitiert.

tes les maladies imaginables“ (25), und seine Mutter muss ihn in einem fünfzehn Jahre währenden Kampf immer wieder dem Tod entreißen.¹⁰¹ Diesen Kampf übersteht Camille zwar, bleibt aber für immer von der Krankheit und der jahrelangen Todesnähe gezeichnet:

Camille grandi, sauvé de la mort, demeura tout frissonnant des secousses répétées qui avaient endolori sa chair. Arrêté dans sa croissance il resta petit et malingre. Ses membres grêles eurent des mouvements lents et fatigués (38).

Von frühester Kindheit an ist Thérèse gezwungen, alles mit diesem „enfant malade et gâté“ (35) zu teilen: sein Bett, seine Medizin, sein Leben als Todkranker –

Thérèse grandit, couchée dans le même lit, sous les tièdes tendresses de sa tante. Elle était d'une santé de fer, et elle fut soignée comme un enfant chétif, partageant les médicaments que prenait son cousin [...] (40).

Als Konsequenz gewöhnt sich die junge Frau daran, ihre lebendige und kraftvolle Natur fest verschlossen im Inneren zu verbergen:

[...] elle [scil. Thérèse, D. R.] tenait soigneusement cachées, au fond d'elle, toutes les fougues de sa nature. Elle possédait un sang-froid suprême, une apparente tranquillité qui cachait des emportements terribles. Elle se croyait toujours dans la chambre de son cousin, auprès d'un enfant moribond (41).

Als Mme Raquin mit ihrem Sohn und ihrer Nichte nach Vernon, in ein kleines Haus am Fluss zieht, atmet Thérèse insgeheim auf¹⁰² und findet in der Natur, „au bord de l'eau“ (41), eine Art Glück,¹⁰³ das von der leidenschaftslos vollzogenen Vermählung mit Camille weder verstärkt noch entscheidend gestört wird. Aber auch in dieser Zeit bleibt das Familienleben der Raquins für sie eine „vie morte“. Laurent gegenüber gesteht sie rückblickend:

101 „Sa mère [...] l'adorait [scil. Camille, D. R.] pour l'avoir disputé à la mort pendant une longue jeunesse de souffrances. L'enfant eut coup sur coup toutes les fièvres, toutes les maladies imaginables. Mme Raquin soutint une lutte de quinze années contre ces maux terribles qui venaient à la file pour lui arracher son fils. Elle les vainquit tous par sa patience, par ses soins, par son adoration“ (38).

102 „Quand elle vit le jardin, la rivière blanche, les vastes coteaux verts qui montaient à l'horizon, il lui prit une envie sauvage de courir et de crier; elle sentit son cœur qui frappait à grands coups dans sa poitrine; mais pas un muscle de son visage ne bougea, elle se contenta de sourire lorsque sa tante lui demanda si cette nouvelle demeure lui plaisait“ (41).

103 „Quand elle était seule, dans l'herbe, au bord de l'eau, elle se couchait à plat ventre comme une bête [...]. Et elle restait là, pendant des heures, ne pensant à rien, mordue par le soleil“ (41). In einer Untersuchung, die sich mit dem Einfluss Michelets auf Zola beschäftigte, müsste das Motiv des Flusses in *Thérèse Raquin* vor dem Hintergrund von *L'Amour* betrachtet werden.

J'ai baissé les yeux, j'ai eu comme eux un visage morne et imbécile, j'ai mené leur vie morte. [...] Là-bas, à Vernon, dans ma chambre froide, je mordais mon oreiller pour étouffer mes cris, je me battais, je me traitais de lâche (75).

Thérèses Lage verschlechtert sich noch weiter, als Camille aus einer „ambition bête“ (46) heraus unbedingt nach Paris ziehen will, und seine Mutter dort eine Boutique in der Passage des Pont-Neuf erwirbt. In Paris ist der Tod um die junge Frau herum noch allgegenwärtiger und unentrinnbarer als je zuvor. Bereits nach dem ersten Betreten der Boutique fühlt sie sich wie lebendig begraben – „Quand Thérèse entra dans la boutique où elle allait vivre désormais, il lui sembla qu'elle descendait dans la terre grasse d'une fosse“ (47). Nicht nur ihre Familienmitglieder, sondern auch die Freunde des Hauses, die sich jeden Donnerstag bei Raquins treffen, werden als „têtes mortes et grotesques“ (214) charakterisiert – der alte Michaud mit seiner „face morte“, Olivier mit seinem skelettartigen Schädel, seine Frau Suzanne „toute pâle, les yeux vagues, les lèvres blanches, le visage mou“ (55). Als Thérèse Laurent trifft, ist das Milieu, in dem sie lebt, durch die Allgegenwart des Todes beherrscht, und ihr eigenes Auftreten ist durch Todesnähe, Passivität, Schweigen und Gleichgültigkeit geprägt; ihr innerer Zustand dagegen ist durch äußerste Lebendigkeit gekennzeichnet.

Diese Zuordnung der Merkmale „lebendig“ (bzw. „kraftvoll“, „gesund“, „leidenschaftlich“ u. Ä.) und „tot“ oder „totengleich“ (bzw. privativ: „lemblos“, „regungslos“, „leidenschaftslos“ u. Ä.) zum Inneren und Äußeren Thérèses kehrt sich nach dem Mord allmählich in ihr Gegenteil um, bis das Erscheinungsbild des zweiten Teils dem ersten spiegelverkehrt entspricht.

Vor dem Mord verbirgt Thérèse vollständig ihre Bedürfnisse und Gefühlsregungen vor fremden Blicken – „On ne pouvait rien lire sur ce visage fermé qu'une volonté implacable tenait toujours doux et attentif“ (43). Nur Laurent wird beschrieben als fähig, ihrem Äußeren Hinweise auf einen verborgenen, von der gezeigten Oberfläche diskrepanten inneren Zustand zu entnehmen, den er allerdings entsprechend seiner eigenen Bedürfnisse deutet („A coup sûr“, sagt er sich, „elle a besoin d'un amant; cela se voit dans ses yeux...“ (67)). Für den Rest der Welt ist laut Darstellung Thérèses Äußeres absolut undurchsichtig und ihr Innenleben unsichtbar. Nach Camilles Ermordung hingegen lebt die junge Frau ihre Bedürfnisse und Gefühlszustände – über deren Beschaffenheit und Konsequenzen sie sich im übrigen nicht weniger täuscht als ihr Publikum – immer hemmungsloser und öffentlicher aus. Zuerst (in einer Phase der Hoffnung und der Vorfriede auf die Heirat) werden Mme Raquin und

die Freunde der Familie Zeugen von Thérèses gespielter Trauer und von ihrem kalkuliert zur Schau gestellten Bedürfnis nach einem Ehemann – bis Michaud in exakter Spiegelung von Laurents Formulierung zu Mme Raquin sagt, „Elle a besoin d'un mari; cela se voit dans ses yeux“ (168). Sodann gewinnen Mme Raquin und Laurent – ein quantitativ und qualitativ sehr beschränktes Publikum also – Einblick in Thérèses wahres Innenleben, in ihre Verzweiflung, ihre selbstsüchtige Reue, ihren Hass usw. In der Phase der „débauche“ schließlich lebt Thérèse ihre Bedürfnisse auch außerhalb der Wohnung, in Cafés, in Stundenhotels, mit wildfremden Männern aus (286f.). Die Verkehrung von Thérèses innerer Lebendigkeit und äußerlicher Todesnähe und Passivität (Handlungslosigkeit, Regungslosigkeit) ins spiegelbildliche Gegenteil, die nach dem Mord eintritt, wird von der Erzählerinstanz in der prägnanten Formel zusammengefasst:

[...] elle sortait d'elle-même, ne vivant plus sourdement révoltée, repliée en pensées de haine et de vengeance. La rêverie l'ennuyait; elle avait le besoin d'agir et de voir (142).

Aber je mehr sie ihr Inneres nach Außen stülpt, je mehr sie äußerlich lebendig wird, um so stärker stirbt Thérèse laut Darstellung innerlich ab, gibt sich immer hemmungsloser und haltloser dem Sog der Todesnähe hin. Am Ende mag sie sogar ihr vom allgegenwärtigen Tod beherrschtes Milieu, die Passage des Pont-Neuf und die gruftähnliche Boutique:

Par moments, en voyant les lueurs terreuses qui traînaient autour d'elle, en sentant l'odeur âcre de l'humidité, elle s'imaginait qu'elle venait d'être enterrée vive; elle croyait se trouver dans la terre, au fond d'une fosse commune où grouillaient des morts. Et cette pensée la consolait, l'apaisait; elle se disait qu'elle était en sûreté maintenant, qu'elle allait mourir, qu'elle ne souffrirait plus (217f.).

Pari passu wird der verstorbene Camille für Thérèse immer lebendiger und körperlich gegenwärtiger, und ihr Hass auf den Verblichenen kehrt sich äußerlich ins Gegenteil, bis sie sich gar in endlosen Lobreden auf Camille ergeht¹⁰⁴ und ihn durch Erinnern und Erzählen endgültig wieder lebendig und gegenwärtig macht:

Elle [scil. Thérèse, D. R.] descendit dans les détails les plus intimes, elle conta les mille riens de sa jeunesse avec des soupirs de regrets, et mêla ainsi le souvenir du noyé à chacun des actes de la vie journalière. Le cadavre, qui hantait déjà la maison,

104 „[...] Thérèse finissait toujours par faire le panégyrique de Camille, par étaler les vertus de sa victime“ (267).

y fut introduit ouvertement. Il s'assit sur les sièges, se mit devant la table, s'étendit dans le lit, se servit des meubles, des objets qui traînaient (270).

Am Ende des Romans ist Thérèses Todesnähe innerlich und äußerlich so allumfassend, das Leben ihr so fremd und so unmöglich, dass sie sich vergiftet.

Nicht nur dieses Ende, sondern auch die Logik der zu ihm führenden Ereignisse teilt Thérèse mit Laurent, dessen Entwicklung ebenso deutlich dargestellt wird wie die der jungen Frau. Vor dem Mord lebt Laurent ganz und gar körperlich und für den Körper, sein Geist dagegen ist vollständig stumpf.¹⁰⁵ In diesem Zustand und aufgrund dieses Zustands plant er den Mord und führt ihn durch.¹⁰⁶ Danach stirbt Laurents Körper immer mehr ab – bis hin zur Impotenz (212); sein Geist dagegen wird immer lebendiger – bis hin zur künstlerischen Genialität (229). Die Folge dieser Entwicklung ist wieder, wie bei Thérèse, Camilles Auferstehung.

Vor dem Mord ist Laurent vom Bestreben beherrscht, ein Leben in „paresse“ und „débauche“ zu führen. Nach dem Mord, den er laut Darstellung aus eben diesem Grund begeht, hat der junge Mann seine Ziele vollständig erreicht: Er ist mit Thérèse verheiratet, lässt sich von ihr aushalten und bleibt als Mörder bis zum Schluss unentdeckt. Aber das Ergebnis ist das Gegenteil des Erhofften:

Parfois Laurent songeait qu'il avait tué Camille pour ne rien faire ensuite, et il était tout étonné, maintenant qu'il ne faisait rien, d'endurer de telles souffrances. [...] Il était obligé de s'avouer au fond de lui que son oisiveté rendait ses angoisses plus cruelles en lui laissant toutes les heures de sa vie pour songer à ses désespoirs et en approfondir l'âpreté cruelle (279).

105 Vgl. etwa: „Tout semblait inconscient dans cette florissante nature de brute; il obéissait à des instincts, il se laissait conduire par les volontés de son organisme“ (88).

106 Vgl. etwa 92f. und vor allem 105–106: „Depuis un mois, il [scil. Laurent, D. R.] vivait dans une chasteté pleine de colère. [...] Maintenant, il était là, [...] au milieu de la grande volupté de l'ombre et du silence, et il ne pouvait presser contre sa poitrine cette femme qui lui appartenait. Le mari allait peut-être s'éveiller [...]. Toujours cet homme était un obstacle. [...] Thérèse, comme morte, ne faisait pas un mouvement. [...] Cette tête blanche et morte, noyée dans les plis des jupons, lui donna une sorte d'effroi plein de désirs cuisants. [...] Mais, presque dans les jupons dormait aussi Camille. [...] Camille, ainsi vautré, était exaspérant et ignoble. Laurent, qui le regardait, leva le talon, d'un mouvement brusque. Il allait, d'un coup, lui écraser la face. [...] Puis, lentement, il replia la jambe, il s'éloigna de quelques pas. Il s'était dit que ce serait un assassinat d'imbécile. [...] Il voulait se débarrasser de Camille uniquement pour épouser Thérèse; il entendait vivre au soleil, après le crime [...] Il alla jusqu'au bord de l'eau, regarda couler la rivière d'un air stupide. Puis, brusquement, il rentra dans le taillis; il venait enfin d'arrêter un plan, d'inventer un meurtre commode et sans danger pour lui.“

Gerade die Vereinigung mit Thérèse und das Leben in Faulheit zwingen Laurent immer unentrinnbarer dazu, den Verstorbenen wiederaufstehen zu lassen. In den ersten Nächten nach dem Mord versucht Laurent in einem obsessiv wiederkehrenden Albtraum, zu Thérèse zu gelangen, sieht sich in allen Details die Passage hinunterlaufen, die Treppe hochgehen – und fällt dann jedes Mal in die Arme von Camilles Leiche (152–156). Auch seine Entwicklung gehorcht der gleichen Logik, die Thérèses Gestalt und ihre Entwicklung regiert.

Zementiert wird diese Logik durch das immer gleich bleibende, im Zeichen des Todes stehende Milieu, in dem sich das Geschehen abspielt. Zu diesem Milieu gehören vor allem die Passage mit der Boutique und die „réceptions du jeudi“, ferner natürlich Mme Raquin und schließlich der Hauskater François.¹⁰⁷

Die Passage du Pont-Neuf und die Boutique bleiben am Ende das, was sie am Anfang waren: Erstere ist ein „véritable coupe-gorge“, ein „caveau“ voller „boutiques pleines de ténèbres“, „trous lugubres dans lesquels s’agitent des formes bizarres“; die Boutique der Familie Raquin, mit ihren Auslagen aus „loques blanchâtres qui prenaient un aspect lugubre dans l’obscurité transparente“ (34) und mit ihren „pièces nues et glaciales“ in der ersten Etage, ist und bleibt vom Anfang bis zum Schluss „wie ein Grab“. Am Ende des Geschehens, nachdem niemand mehr sich um das Geschäft kümmert und die wenigen Kundinnen wegbleiben, ist der „taudis“ (48) mit seiner „galerie sale et humide“ und mit seinen „pièces [...] effrayantes de solitude et de délabrement“ (47f.) das, was er beim Einzug der Raquins war.

In dieser Kulisse vergeht die Zeit während der Handlung unaufhaltsam und wird als eine sehr lange Zeit beschrieben: Tage, Monate und Jahre, auf die von der Erzählerinstanz immer wieder ausdrücklich hingewiesen wird – „Huit jours après son mariage [...]“ (45), „Pendant trois ans“ (50), „Près de trois semaines se passèrent“ (97), „pendant trois jours“ (131), „Quinze mois se passèrent“ (139), „Il y avait près de deux ans“ (186); „pendant plus d’un an“ (214), „au bout de quelques mois“ (223) usw. Allerdings stehen am Anfang der Vorgeschichte wie am Ende der Geschichte der Tod und Mme Raquin:

107 Vgl. hierzu J.-P. Goldenstein (1991).

Mme Raquin était une ancienne mercière de Vernon. Pendant près de vingt-cinq ans, elle avait vécu dans une petite boutique de cette ville. *Quelques années après la mort de son mari*, des lassitudes la prirent, elle vendit son fonds (35).¹⁰⁸

Les cadavres restèrent toute la nuit sur le carreau de la salle à manger [...] Et, pendant près de douze heures, jusqu'au lendemain vers midi, Mme Raquin, roide et muette, les contempla à ses pieds [...] (301).

Während der eigentlichen Handlung in Paris ist die verrinnende Zeit vor allem auch durch die Wiederkehr der ewig gleichen „réceptions du jeudi“ geprägt: „Et chaque semaine ramena un jeudi soir, chaque semaine réunit une fois autour de la table ces têtes mortes et grotesques [...]“ (214). Durch Camilles Tod sind die „jeudis“ zwar zeitweise gefährdet, aber ihre ewige Erhaltung wird durch die Vermählung Laurents und Thérèses und durch die in unmittelbarem Zusammenhang damit stehende, halluzinatorische Rückkehr Camilles besiegt:

Ces soirées avaient couru un grand péril, lors de la mort de Camille. [...] [les invités] venaient d'un air inquiet et doux à boutique, en se répétant chaque fois qu'ils n'y reviendraient peut-être plus. [...] Le jeudi qui suivit le mariage, Grivet et Michaud firent une entrée triomphale. Ils avaient vaincu. [...] *Le passé ressuscitait avec ses joies. Laurent remplaçait Camille* [...] (214).¹⁰⁹

Ebenso wenig wie die „jeudis“ selbst, die den Takt der Ereignisse skandieren, ändern sich die Gäste – „cadavres mécaniques“, die am Ende wie am Anfang das Geschehen gleichsam als Chor begleiten und mitbestimmen. Diese Freunde des Hauses sind durch Eigenschaften *ex negatione* gekennzeichnet: Sie sehen und erkennen nicht – zum Beispiel „les marques du poing de Laurent“ (298) auf Thérèses Gesicht; sie hören und verstehen nicht – z. B. was die hilflose Mme Raquin mitzuteilen versucht (237); sie versuchen niemals, etwas zu verändern,¹¹⁰ es sei denn, um eine drohende Veränderung abzuwenden. Dementsprechend tragen die „jeudis“ und die Freunde des Hauses wesentlich dazu bei, die Gegenwart und die Zukunft auch Thérèses und Camilles als eine unentrinnbare Wiederkehr des ewig

108 Hervorhebung von mir. Dieser Todesfall bildet somit den *terminus post quem* der dargestellten Ereignisse. Die 25 Jahre davor werden lediglich in Rückblenden erwähnt.

109 Hervorhebung von mir.

110 „Ils ne s'étaient pas fatigués une seule fois de ces soirées monotones qui revenaient avec une régularité énervante“ (298). Der Kontext und die Handlung des Romans schaffen eine assoziative Verbindung zwischen den „jeudis revenants“ und dem „revenant“ Camille, die kaum als zufällig bezeichnet werden kann – zumal die „jeudis“, wie hier gezeigt wird, in entscheidendem Maße die Rückkehr Camilles begünstigen.

Gleichen zu gestalten.¹¹¹ Als Thérèse nach dem Mord die Absicht äußert, „de mettre ces gens à la porte“ (214), belehrt sie Laurent eines Besseren, und seine Begründung ist bezeichnend:

[...] Laurent lui fit comprendre qu'un pareil congé serait une faute; *il fallait autant que possible que le présent ressemblât au passé* [...] Thérèse plia; les invités, bien reçus, virent avec béatitude s'étendre une longue suite de soirées tièdes devant eux (215).¹¹²

Durch die Einbettung in einem Milieu, das von der Wiederkehr des ewig Gleichen beherrscht ist, wird die Logik der Verkehrung ins Gegenteil, von der die Entwicklungen Thérèses und Laurents regiert werden, zugleich zu einer Logik der änderungsverhindernden Spiegelung und des unentrinnbaren negativen Ausgangs. Die Ermordung Camilles zeitigt Veränderungen in der inneren und äußeren Lage der Protagonisten, die den Ausgangszustand spiegelbildlich ins Gegenteil verkehren *und dadurch* bestätigen, ja geradezu zementieren. Alles verkehrt sich, aber nichts ändert sich durch den Mord, und die Handlung schließt sich wie ein Möbius'sches Band, als uneingeschränkter Triumph des alles beherrschenden Todes.

Der Doppelselbstmord Thérèses und Laurents spielt sich freilich nicht umsonst vor den Augen Mme Raquins ab, denn die Entwicklung von Camilles Mutter verbindet die zwei grundsätzlichen Gesetzmäßigkeiten, die das gesamte Romangeschehen geradezu mathematisch beherrschen:

1. Die Wiederkehr des ewig Gleichen – und Erhaltung des status quo –, die für das gesamte Milieu charakteristisch ist und auch auf Thérèse und Laurent gegen ihren Willen und trotz ihres ganzen Strebens wirkt;
2. die in die erste Gesetzmäßigkeit eingebettete Logik der Verkehrung ins spiegelbildliche Gegenteil, die vor allem für Thérèse und Laurent charakteristisch ist.

Die Achse der Entwicklung Mme Raquins ist allerdings gegenüber dem Drehpunkt der Entwicklung Laurents und Thérèses leicht verscho-

111 Eine ähnliche Rolle spielt in *L'Œuvre* der „cercle du jeudi“: jener dem Maler Lantier sehr nahe stehende Teil des Künstler-/Zuschauer- und Kritikermilieus, der entscheidend dazu beiträgt, Lantiers Entwicklung in ihrer selbstzerstörenden und werkzerstörenden Bahn zu halten. Zum „cercle du jeudi“ vgl. auch die Anmerkung 136 in diesem Kapitel.

112 Hervorhebung von mir.

ben: Der Wendepunkt ist nicht Camilles Tod, sondern die Krankheitskrisse, die ihre vollständige Erlahmung herbeiführt (233).

Vor diesem dramatischen Wendepunkt ist Mme Raquins oberster Lebensinhalt die Erhaltung – vor allem des Lebens ihres Sohnes, aber auch (und damit eng zusammenhängend) des von ihr selbst nach dem Tod ihres Gattes hergestellten status quo. Selbst nachdem der Kampf um das Überleben des todkranken Kindes Camille gewonnen ist, ändert Mme Raquin nichts an ihrer Lebensweise oder an ihrem Umgang mit dem Sohn: „Elle traitait son fils toujours en moribond“ (42). Und als sie etwas an der Lebensweise ihrer Familie verändert, tut sie es nur unter Zwang (45) und ist dabei um Erhaltung des Bestehenden und Wiederherstellung des Vergangenen bestrebt. Die Boutique in der Passage des Pont-Neuf gefällt ihr deshalb so sehr, weil sie sich an ihren alten Laden erinnert fühlt und sich noch in der Provinz glauben kann: „[...] cette galerie étroite, ces vitrines modestes lui rappellèrent son ancien magasin, si paisible. Elle put se croire en province, elle respira [...]“ (46). Das Ergebnis des Umzugs nach Paris – an sich ein schwerwiegender Einschnitt im Leben einer „famille de province“ – ist ein Zustand der Erhaltung des Bestehenden und Wiederkehr des ewig Gleichen: „Pendant trois ans, les jours se suivirent et se ressemblèrent. Camille ne s’absenta pas une seule fois de son bureau; sa mère et sa femme sortirent à peine de la boutique“ (50f.).

Selbst nach Camilles Tod – nach einem Ereignis also, das ihr Leben vollständig aus den Angeln hebt –, selbst dann scheint Mme Raquin, mit Hilfe der „invités du jeudi“ und in gewisser Weise auch von Laurent und Thérèse, den verlorenen status quo so weit wie möglich wiederherstellen zu können – mit den ewig gleichen Tagen in der Boutique und den ewig gleichen „réceptions du jeudi“. Zum Plan, Thérèse und Laurent zu verheiraten, kommt die alte Dame durch die planvoll eingeflößte Angst, ihre Nichte zu verlieren (Angst vor Änderung des status quo) und durch den Wunsch, sie sich unbedingt als Begleiterin und Pflegerin zu erhalten (Streben nach Erhaltung des status quo):

Devant cette jeune femme, pliée sur elle-même, qui semblait mourir lentement d’un mal inconnu, Mme Raquin fini par s’alarmer sérieusement; elle n’avait plus au monde que sa nièce, elle priait Dieu chaque soir de lui conserver cette enfant pour lui fermer les yeux (167).

Die Hochzeit von Thérèse und Laurent bringt auch für Mme Raquin, wie *mutatis mutandis* für die „invités du jeudi“, Camille in gewisser Weise wieder zurück. Bereits bei der Zeremonie ist er für die Mutter anwesend

und lebendig: „pour elle, son fils était là, invisible, remettant Thérèse entre les mains de Laurent“ (183). In den folgenden Tagen und Monaten ist die alte Dame in der vermeintlich selbstlosen Obhut „ihrer lieben Kinder“ wieder glücklich. An diesem Glück kann auch ihre vollständige Lähmung, die sich nach ersten schleichenden Anfängen dramatisch verschlimmert, nichts ändern. Wie die Erzählerinstanz feststellt, „irrt“ (238) Laurent mit seiner Vermutung, „Il doit se passer quelque drame cruel au fond de cette morte“ (238). Ganz im Gegenteil:

Mme Raquin était heureuse, heureuse des soins et de l'affection de ses chers enfants. Elle avait toujours rêvé de finir comme cela, lentement, au milieu de dévouements et de caresses (238).

Aber die Erfüllung dieses Traums zeitigt für die alte Dame Konsequenzen, die das diametrale Gegenteil des Erhofften sind. Mme Raquin, die ehemals über den Tod Siegreiche, verwandelt sich in einen innerlich lebendigen „Leichnam“¹¹³, der äußerlich einem „Paket“ (234), einer „Sache“ (234), einer „leblosen Puppe“ (236) gleicht. Nach Außen hin zeigt sich ihre innere Lebendigkeit nur an ihren Augen:

On eût dit le masque dissous d'une morte, au milieu duquel on aurait mis deux yeux vivants; ces yeux seuls bougeaient, roulant rapidement dans leur orbite; les joues, la bouche étaient pétrifiées, elles gardaient une immobilité qui épouvantait (234).

So wird Mme Raquin zur zentralen Co-Protagonistin eines Handlungsstrangs, der alle wesentlichen Merkmale des spiegelbildlichen Gegenteils einer *Prosopopoiia* aufweist – wird die alte Dame doch zu einer Person, die als Ding und zu einer Lebenden, die als Tote agiert und erscheint. In diesem Zustand wird Mme Raquin zum Objekt einer um einhundertachtzig Grad verkehrten, und somit im etymologischen Sinne perversen sowie in ihren Folgen verheerenden *prosopopoietischen* Behandlung durch die „invités du jeudi“: „ces hommes avaient l'air de parler raisonnablement à une statue, comme les petites filles parlent à leur poupée“ (236).¹¹⁴

Als Verkehrung ins Gegenteil des *Pygmalion*-Mythos kann Mme Raquin nicht nur durch strukturelle und thematische Analogie gelten – sie

113 Als „cadavre“ wird Mme Raquin wiederholt bezeichnet, vgl. vor allem in enger Reihenfolge 233, 234 und 235.

114 Eine direkte Relation zum Puppengleichnis aus Michelets *Préface à l'histoire de France* (vgl. Seite 85 im ersten Kapitel dieser Schrift) kann durch diese Stelle allein nicht überzeugend belegt werden. Die Analogie ist umso verblüffender.

wird von der lebendigen Frau zur „Statue“ und zur an Michelet erinnernden „Puppe“ – sondern vor allem auch rezeptionspsychologisch, ist doch die Ursache für ihre vollständige Kommunikationsunfähigkeit nicht nur ihre Bewegungsunfähigkeit, sondern vor allem auch die hermeneutische Unfähigkeit ihrer Betrachter. Nicht nur durch ihre körperliche Erstarrung wird sie zum perversen Kunstobjekt (Statue, Puppe), sondern vor allem auch deshalb, weil die sie Umgebenden niemals versuchen, eine Kommunikation mit ihr zu etablieren.

Der Grund, weshalb sie es nicht versuchen, ist bezeichnend: Die „*invités du jeudi*“ sind fest davon überzeugt, bereits zu wissen, was ihnen die Statue bzw. Puppe „zu sagen“ hat. Besonders Grivet bildet sich ein, Mme Raquin ausgezeichnet zu verstehen: „Il affirma qu’il s’entendait parfaitement avec Mme Raquin, qu’elle ne pouvait le regarder sans qu’il comprit sur-le-champ ce qu’elle désirait“ (237). Das sei „une attention délicate“ gewesen, kommentiert trocken die Erzählerstimme, „[s]eulement, à chaque fois, Grivet se trompait“ (237). Und Grivet irrt stets so, dass seine Vermutungen die Wünsche der Hilflosen spiegelbildlich verkehrt reflektieren: Während Thérèse tatsächlich imstande ist, die Blicke der alten Dame zu deuten,¹¹⁵ versteht er systematisch das Gegenteil des Gemeinten: „Il nommait tout ce qui lui passait par la tête, au hasard, offrant *toujours le contraire de ce que Mme Raquin désirait*“ (237).¹¹⁶

Verheerend sind die Folgen dieser Anti-Prosopopoia Mme Raquins vor allem deshalb, weil dadurch die Aufdeckung des Mords verhindert (246–250) und die Hilflöse bis zum „*dénouement tragique*“ den Tätern ausgeliefert wird. Diese wiederum erraten zwar die Gedanken von Camilles Mutter nur allzu richtig, aber sie unterziehen sie dessen ungeachtet – oder besser: gerade deshalb (255) – einer schier unerträglichen anti-prosopopoietischen Behandlung:

C’est ainsi qu’elle était devenue la poupée des meurtriers de Camille, poupée qu’ils habillaient, qu’ils tournaient à droite et à gauche, dont ils se servaient selon leurs besoins et leurs caprices. Elle restait inerte entre leurs mains, comme si elle n’avait eu que du son dans les entrailles, et cependant ses entrailles vivaient, révoltées et déchirées, au moindre contact de Thérèse et de Laurent (325).

115 Vgl. in *Thérèse Raquin* z. B. 235 und vor allem ex negatione 264.

116 Hervorhebung von mir.

Mme Raquin wird zur zentralen Figur eines spiegelbildlich verkehrten Anti-Pygmalion-Mythos, in dem nicht die lebensbringende Allmacht der Kunst, sondern die das Verstehen, Kommunikation und letztlich Menschlichkeit vernichtende Allmacht der Betrachter inszeniert wird.

Der Kulminationspunkt und Kern der monströsen Anti-Prosopopoiía, die an Mme Raquin vollzogen wird, besteht darin, dass die alte Dame zur unendlich ohnmächtigen¹¹⁷ Zeugin (Zuschauerin und Zuhörerin) einer ewigen Wiederholung von Camilles Ermordung wird. Thérèse verwendet die Hilflose als „Beichtstuhl“ für tagtäglich wiederkehrende Reueszenen:

La paralytique lui devient d'un usage journalier; *elle lui servait en quelque sorte de prie-Dieu, de meuble* devant lequel elle pouvait sans crainte avouer ses fautes et en demander le pardon. Dès qu'elle éprouvait le besoin de pleurer, de se distraire en sanglotant, elle s'agenouillait devant l'impotente, et là, criait, étouffait, jouait à elle seule une scène de remords qui la soulageait en l'affaiblissant (262).¹¹⁸

Darüber hinaus rekapitulieren Thérèse und Laurent Tag für Tag vor Mme Raquin den Tathergang des Mords, während sie mit äußerster verbalen und körperlicher Aggressivität aufeinander losgehen. So erfährt die Mutter in einer endlosen Wiedererzählung der Ereignisse „détail par détail“ den Verlauf der Tat mit allen vorhergehenden und nachfolgenden Umständen:

Chaque soir, elle apprenait quelque nouveau détail. Toujours l'affreuse histoire s'allongeait devant elle [...]. Une fois par jour, cette mère entendait le récit de l'assassinat de son fils, et, chaque jour, ce récit devenait plus épouvantable, plus circonstancié, et était crié à ses oreilles avec plus de cruauté et d'éclat (254f.).

In dieser Anti-Prosopopoiía Mme Raquins spiegelt sich die Prosopopoiía des Katers François aus dem ersten Teil des Romans; allerdings mit dem Unterschied, dass der Kater, der aus der Erzählerperspektive immer nur ein Tier ist und bleibt, keine Entwicklung durchläuft.

Während eines heimlichen Rendezvous mit Laurent hat Thérèse „eine bizarre Idee“. Beim Anblick des Hauskaters, der die Ehebrecher „grave“, „immobile“, „sans cligner les paupières, perdu dans une sorte d'extase diabolique“ (79) betrachtet, stellt sie sich vor, dass das Tier alles versteht und Camille erzählen wird:

117 Diese Ohnmacht wird immer wieder explizit thematisiert: Neben 246–250 vgl. etwa 255.
118 Hervorhebung von mir.

Regarde donc François, dit Thérèse à Laurent. On dirait qu'il comprend et qu'il va ce soir tout conter à Camille... Dis, ce serait drôle, s'il se mettait à parler dans la boutique, un de ces jours; il sait de belles histoires sur notre compte... (79).

Diese Vorstellung ist Laurent unheimlich. Thérèse dagegen amüsiert sich, eine Prosopopoiía des Katers François vor den Augen ihres Liebhabers zu improvisieren:

Voici comment il ferait [...] Il se mettrait debout, et me montrant d'une patte, te montrant de l'autre, il s'écrierait: „Monsieur et Madame s'embrassent très fort dans la chambre; ils ne se sont pas méfiés de moi, mais comme leurs amours criminelles me dégoûtent, je vous prie de les faire mettre en prison tous les deux; ils ne troubleront plus ma sieste'. Thérèse plaisantait comme un enfant, elle mimait le chat, elle allongeait les mains en façon de griffes [...] (79).

Während Thérèse spricht, wird sie vom Kater angestarrt, dessen Erscheinung das Bild der gelähmten Mme Raquin mit ihrer versteinerten, leichenähnlichen Regungslosigkeit und den sprechenden „yeux vivants“ vorwegnimmt:

François, gardant *une immobilité de pierre*, la contemplait toujours; *ses yeux seuls paraissaient vivants*; et il y avait, dans les coins de sa gueule, deux plis profonds qui faisaient éclater de rire cette *tête d'animal empaillé* (80).¹¹⁹

Die zweite Etappe der Prosopopoiía des Katers François spielt sich nach der Hochzeit ab, und diesmal ist es Laurent, der unter dem Eindruck des „lebendigen“, anklagenden Blicks von Camilles Portrait den Kater als agierende Person, ja als den zurückgekehrten Ermordeten ansieht: „Camille est entré dans ce chat, pensa-t-il. Il faudra que je tue cette bête... Elle a l'air d'une personne“ (197).

In der dritten Etappe der Prosopopoiía des Hauskaters, die den zu erwartenden tödlichen Ausgang bringt, werden dieser Erzählstrang und die Anti-Prosopopoiía Mme Raquins zusammengeführt. Laurent hat einen besonderen Hass auf François und eine besondere Angst vor ihm entwickelt; das Tier wiederum sucht immer die schützende Nähe der gelähmten Mme Raquin, wenn der Mann den Raum betritt – „Il avait une haine particulière pour le chat tigré François qui, dès qu'il arrivait, allait se réfugier sur les genoux de l'impotente“ (281). Laurent tötet den Kater nur deshalb nicht, weil er Angst vor ihm und insbesondere vor seinen Augen hat. Während die Blicke der gelähmten Mme Raquin erst beruhigend,

119 Hervorhebungen von mir.

dann zumindest nicht bedrohlich auf ihn wirken, erfüllt ihn die ständige Beobachtung durch François mit Furcht:

C'étaient ses yeux, toujours ouverts sur lui [scil. Laurent, D. R.], qui exaspéraient le jeune homme; il se demandait ce que lui voulaient ces yeux qui ne le quittaient pas; il finissait par avoir de véritables épouvantes, s'imaginant des choses absurdes. [...] Lorsque [...] il venait tout d'un coup, en tournant la tête, à apercevoir les regards de François qui l'examinait d'un air lourd et implacable, il pâlisait, il perdait la tête, il était sur le point de crier au chat: 'Hé! parle donc, dis-moi enfin ce que tu me veux' (281).

Diese Lage entspricht der jeweiligen (anti-)prosopopöietischen Logik der spiegelbildlich einander reflektierenden Gestalten von François und Mme Raquin. Beide können nur so lange überleben, wie ihre Reduktion auf die Rolle des absolut mitteilungsunfähigen Zuschauers/Zuhörers unaufhebbar scheint. Und spätestens dann, als dargestellt wird, dass Laurent überlegt, „que le chat, ainsi que Mme Raquin, connaissait le crime et le dénoncerait, si jamais il parlait un jour“ (282), spätestens an dieser Stelle wird klar vorgeführt, dass die Prosopopöia des Katers ebenso der Keim seines gewaltsamen Todes ist wie Mme Raquins Anti-Prosopopöia die Wurzel ihres Überlebens. So führt in *Thérèse Raquin* die Prosopopöia, die Tote bzw. nichtpersonhafte Dinge als Lebende sprechen und agieren lässt, zum Tod, während die Anti-Prosopopöia – ihr spiegelbildliches Gegenteil – das Überleben sichert. Dieser Spiegelung der zwei Redefiguren und Gestalten entsprechend wird Mme Raquin zur stummen und ohnmächtigen Zuschauerin/Zuhörerin der stundenlangen Agonie des Katers, den sie fast so sehr beweint wie ihren Sohn.¹²⁰ Und als dann die alte Dame auch die Leichen von Thérèse und Laurent eine Nacht lang – und diesmal nicht mitleidig, sondern hasserfüllt – betrachten wird, beendet diese Wiederholungssituation die Anti-Prosopopöia Mme Raquins und schließt zugleich die gesamte Handlung ab.

Das letzte Ergebnis der handlungstechnisch zentralen, spiegelbildlich verdrehten Prosopopöia Mme Raquins ist also ein Zustand, in dem sich die von Camilles Mutter angestrebte Wiederkehr des ewig Gleichen und Erhaltung des Bestehenden spiegelbildlich verdreht erfüllt: als unentrinnbare Wiederkehr des Todes und ewige Erhaltung eines dem Tod hilflos ausgelieferten Zustands. Wie beim Möbius'schen Band haben sich die

120 „Cette nuit-là, Mme Raquin pleura François presque autant qu'elle avait pleuré Camille [...]“ (282).

zwei Seiten der Erzählung – Tod und Leben – und die zwei grundsätzlichen Gesetzmäßigkeiten des Romans am Ende so verdreht und geschlossen, dass das Gebilde nur eine Oberfläche hat: den über alles herrschenden, einzig ewig bestehenden Tod.

Vor dem Hintergrund dieser „logique bouclée“ des Romans und im Zusammenhang mit den Themen des Todes und der Auferstehung betrachtet, gewinnen die Charakterisierung Laurents als Maler und das Portrait des lebenden Toten Camille ihre spezifische Bedeutung und Funktion.

‘(Re-)Faire la mort’ – Laurent und Thérèse als negatives Schöpferpaar

Grundsätzlich wird die Geschichte von Laurents Betätigungen als Maler von den zwei tragenden Gesetzmäßigkeiten des Romans regiert. Auf den ersten Blick umfasst diese Geschichte zwei Hauptepisoden – eine vor dem Mord und eine danach –, die in spiegelbildlichem Verhältnis zueinander stehen.

Am Ausgangspunkt des Geschehens wird Laurent als „Nicht-mehr-Maler“ dargestellt. Er selbst erzählt den Raquins beim ersten Besuch, dass er die Malerei zu Studienzeiten praktiziert, dann aber fallengelassen habe (59–61). Durch die Begegnung mit den Raquins kehrt der junge Mann ein erstes Mal zur Kunst zurück. Das Malen von Camilles Portrait dient ihm dazu, sich bei den Raquins einzunisten und eine Liaison mit Thérèse anzufangen. Sobald er diese Ziele erreicht hat, gibt Laurent das Malen wieder auf, das ihm nur als Mittel diente, um den eigenen Zustand zu verbessern.

Nach Camilles Tötung kehrt Laurent ein zweites Mal zur Malerei zurück, weil die Mordtat und die Vermählung mit Thérèse nicht die erwarteten Früchte gebracht haben. Diesmal mietet der junge Mann ein Atelier, um sich abseits der Raquins (und vor allem abseits von Thérèse) den Wunsch eines Lebens in „paresse“ und „débauche“ doch noch zu erfüllen. Als auch dieser zweite Versuch scheitert, kehrt Laurent, der sich inzwischen unter Thérèses Einfluss und unter der Wirkung der begangenen Tat vom „ignoble maçon“ zum „artiste“ (228) entwickelt hat, endgültig zum Anfangszustand des „Nicht-mehr-Malers“ zurück.

Die quantitativ und qualitativ klar eingegrenzte Darstellung von Laurents Entwicklung als Maler ist ganz offenkundig der Geschichte seiner Interaktion mit den Raquins – darunter insbesondere Thérèse – sowie der Geschichte von Camilles Ermordung und „Auferstehung“ untergeordnet.

Dass Laurent, ebenso wie Thérèse, keinen individuell-spezifischen Charakter, sondern einen physiologischen Typus verkörpern soll, unterstreicht die *Préface* zur zweiten Ausgabe (24). Im Roman selbst wird eindringlich geschildert, dass sich der männliche Protagonist von Zolas Roman der Malerei widmet, um ein gemütliches Schmarotzerleben zu führen und seine Begierden zu befriedigen. So erzählt Laurent in direkter Rede:

Je vivais avec un de mes camarades de collège, qui est peintre, et je m'étais mis à faire aussi de la peinture. Cela m'amusait; le métier est drôle, pas fatigant. Nous fumions, nous blaguions tout le jour... (59f.)

Und die allwissende Erzählerinstanz erläutert zur unmißverständlichen Verdeutlichung:

La profession d'avocat l'avait épouvané [scil. Laurent, D. R.], et il frissonnait à l'idée de piocher la terre. Il s'était jeté dans l'art, espérant y trouver un métier de paresseux; le pinceau lui semblait un instrument léger à manier; puis il croyait le succès facile. Il rêvait une vie de voluptés à bon marché, une belle vie pleine de femmes, de repos sur des divans, de mangeailles et de souleries (60).

Als sich diese Hoffnungen nicht erfüllen und Laurent die Malerei als brotlose Kunst wieder aufgibt, gilt sein Bedauern nur der *vie de bohème* im Atelier des Freundes und den „femmes [...] à la portée de sa bourse“ (61).¹²¹ Mehr als deutlich wird vorgeführt, dass die Faulheit und die sexuelle Begierde die Motoren sind, die Laurent zu Romanbeginn wieder zur Malerei zurückführen. Das Malen von Camilles Portrait ist bei ihm fest mit den Absichten verknüpft, es sich bei den Raquins bequem zu machen und an Thérèse heranzukommen (vgl. 66f.).

Laut Darstellung sieht Laurent also eine Interaktion mit der Familie Raquin als besten Weg an, um das Ziel eines Lebens in der „paresse“ und „débauche“ zu erreichen, und die Betätigung als Maler dient ihm wiederum als Mittel, um diese Interaktion nutzenbringend zu gestalten und seine Ziele zu erreichen. Dieser funktionale Charakter von Laurents Betätigung als Maler wird im Roman explizit thematisiert. Insbesondere wird ausdrücklich festgestellt und wiederholt in Erinnerung gerufen, dass der junge Mann die Malkunst nicht um der Kunst Willen betreibt, sondern lediglich als Mittel, um seine Lage zum (vermeintlich) Besseren zu verändern.

121 „Il ne regretta réellement que l'atelier de son camarade de collège, ce vaste atelier dans lequel il s'était si voluptueusement vautre pendant quatre ou cinq ans. Il regretta encore les femmes qui venaient poser, et dont les caprices étaient à la portée de sa bourses. Ce monde de jouissances lui laissa de cuisants besoins de chair“ (61).

Dementsprechend ist Laurents Entwicklung vom „Nicht-mehr-Maler“ zum utilitaristischen „ignoble maçon“, dann zum genialen Künstler wider Willen und schließlich wieder zum „Nicht-mehr-Maler“ fest eingebettet in die Darstellung seiner Interaktion mit der Familie Raquin – eine Interaktion, die ein breitgefächertes Spektrum an Ausdrucks- und Kommunikationsformen beinhaltet: vom einfachen Gespräch über verschiedene Arten der mündlichen Narration und vielfältige Ausprägungen des körpersprachlichen Ausdrucks bis hin zur Buchlektüre. Eine detaillierte Betrachtung dieser Interaktion Laurents mit der Familie Raquin und insbesondere mit Thérèse ermöglicht es, die spezifische Bedeutung und Funktion der „Malerei“ in *Thérèse Raquin* und ihre enge Relation mit Camilles „Auferstehung“ angemessen zu würdigen.

Der Maler und seine Zuschauerin

Die Motive, die Laurent nach der Begegnung mit den Raquins dazu führen, sich wieder als Maler zu betätigen, werden erst im Nachhinein explizit erläutert und kommentiert. Den Vorschlag selbst formuliert der junge Mann allerdings scheinbar unvermittelt, unter der Wirkung eines eindringlichen, stummen Blicks von Thérèse.

Gleich beim ersten Besuch im Hause Raquin erzählt Laurent aus seinem früheren Atelierleben und singt dabei das Lob der körperlichen Reize eines rothaarigen Modells. Während er noch spricht, hebt er den Kopf und schaut Thérèse an, die ihn „avec une fixité ardente“ ansieht und ihm „muette, immobile“ zuhört. Die Haltung und das Erscheinungsbild der jungen Frau als gebannte Zuhörerin werden an dieser Stelle genau beschrieben, aber nicht gedeutet oder kommentiert:

Ses yeux, d'un noir mat, semblaient deux trous sans fond, et, par ses lèvres entrouvertes, on apercevait des clartés roses dans sa bouche. Elle était comme écrasée, ramassée sur elle-même; elle écoutait (62).

Unmittelbar anschließend wird geschildert, dass Laurents Blick von Thérèse zu Camille wandert und dass der „ancien peintre“ ein Lächeln unterdrückt, um dann seinen Satz mit einer weit ausholenden, genüsslichen Geste zu beenden, die Thérèse mit den Augen verfolgt.¹²²

122 „Les regards de Laurent allèrent de Thérèse à Camille. L'ancien peintre retint un sourire. Il acheva sa phrase du geste, un geste large et voluptueux, que la jeune femme suivit du regard“ (62).

Durch diese Art der Darstellung wird betont, dass Thérèses Erscheinungsbild als gebannte ZuhörerIn/ZuschauerIn und ihr abgründig-undurchsichtiger Blick von Laurent gedeutet werden. Aber seine Deutung wird weder wiedergegeben¹²³ noch hinsichtlich ihrer Richtigkeit kommentiert.¹²⁴

Durch diese Art der Darstellung wird ferner deutlich gemacht, dass Thérèses Erscheinungsbild und ihr Blick eine Wirkung auf Laurent ausüben: Sie veranlassen den Maler dazu, Überlegungen über die junge Frau und Camille anzustellen. Andererseits wird in auffälliger Weise nicht dargestellt, welcher Art die Wirkung von Thérèses Erscheinungsbild und Blick ist, oder welcher Art die Relation zwischen der jungen Frau als Betrachtungsobjekt und Laurents Überlegungen ist. Daraus folgt vor allem, dass Thérèses Wirkung nicht als objektiv notwendiges Resultat ihrer Haltung und Erscheinung dargestellt wird, sondern als Ergebnis einer subjektiven Betrachtung. Durch die Beschränkung auf eine rein äußerliche Beschreibung wird unterstrichen, dass Thérèses Wirkung in entscheidendem Maße im Auge und in der Deutung des Betrachters entsteht und besteht.

Das wird noch deutlicher, wenn man den weiteren Verlauf der Darstellung näher betrachtet. Unmittelbar nach der Schilderung von Laurents „geste large et voluptueux“, den Thérèse mit den Augen verfolgt, wird die Kontinuität der Darstellung durch einen Einschub unterbrochen, der eine Diskontinuität zwischen Thérèses und Laurents wechselseitiger Betrachtung und den folgenden Ereignissen schafft: „On était au dessert, et Mme Raquin venait de descendre pour servir une cliente“ (62). Nach diesem Hiat fokussiert die Darstellung wieder Laurent und unterstreicht den Riss der *consecutio rerum* mit einem Hinweis auf nicht dargestellte, inzwischen vergangene Zeit:

Quand la nappe fut retirée, Laurent, songeur depuis quelques minutes, s'adressa brusquement à Camille.

-Tu sais, lui dit-il, il faut que je fasse ton portrait (62).¹²⁵

123 Laurents spätere Äußerung „A coup sûr, elle a besoin d'un amant; cela se voit dans ses yeux...“ (67) kann durchaus auch, muss sich aber nicht besonders auf diesen Augenblick beziehen.

124 Dass solche Erläuterungen und Kommentare an anderen Stellen des Romans durchaus verwendet werden, kann man mit einem Blick auf Seite 238 leicht überprüfen. Dort wird ausgeführt, wie die Haltung der stumm zuschauenden und zuhörenden Mme Raquin von Laurent gedeutet wird, und die Unrichtigkeit dieser Deutung wird vom auktorialen Erzähler explizit kommentiert.

125 Hervorhebungen von mir.

Diese Unterbrechung der Ereigniskette verhindert, dass eine objektive zeitlich-kausale Kontinuität zwischen der Idee, Camilles Portrait zu malen, und den vorausgegangenen Ereignissen (Thérèses Haltung und Blick als stumme Zuschauerin/Zuhörerin, Laurents Erzählung des früheren Atelierlebens sowie seine Deutung von Thérèses Erscheinungsbild und Blick) entsteht.¹²⁶ Eine kausale Verbindung zwischen Thérèses Erscheinungsbild sowie ihrem Blick als gebannte Zuschauerin/Zuhörerin und Laurents Interpretation bzw. Reaktion kann im Rezeptionsakt, von einem deutenden Leser vermutet werden, wird aber nicht im Text festgestellt. Somit entsteht und besteht sie in erster Linie im Auge des Betrachters.

Noch deutlicher tritt dieser Aspekt der Darstellung bei der Schilderung der Portraitsitzungen zutage. Während Laurent an Camilles Portrait arbeitet, werden Camille und Mme Raquin als Zuschauer beschrieben, die „am Ende jeder Sitzung“ bei der Betrachtung des Gemäldes „in Ekstase geraten“ (66). Thérèse dagegen sieht dem Maler beim Schöpfungsakt ununterbrochen zu und interagiert mit ihm während des Schaffensprozesses. Ihre Beiträge bei dieser Interaktion sind allerdings negativer Art und werden in negativem Modus beschrieben. Man liest, dass die junge Frau nicht aus freien Stücken zusieht, dass sie sich nicht zu amüsieren scheint und dass sie kaum auf Laurents Fragen antwortet:

Grave toujours, oppressée, plus pâle et plus muette, elle [scil. Thérèse, D. R.] s'asseyait et suivait le travail des pinceaux. Ce spectacle ne paraissait cependant pas l'amuser beaucoup; elle venait à cette place, comme attirée par une force, et elle y restait comme clouée. Laurent se retournait parfois, lui souriait, lui demandait si le portrait lui plaisait. Elle répondait à peine, frissonnait, puis reprenait son extase recueillie (66).

Somit wird Thérèse weder in der Rolle einer Muse präsentiert, die wie eine fremde Macht den Künstler beherrscht, noch in der Rolle einer Kritikerin, deren Meinung den Schaffensprozess beeinflusst, sondern als gebannte, ja geradezu unter Zwang stehende Zuschauerin, deren Präsenz, Blick und Haltung eine objektiv kaum durchschaubare, subjektiv allerdings sehr deutlich wahrnehmbare, ambivalente physische Wirkung auf den Künstler ausüben. Durch diese Art der Darstellung wird zum einen die in der *Préface* explizierte Absicht umgesetzt, die Romangestalten

126 Auch zwischen der Absichtserklärung, Camilles Portrait zu malen, und der Umsetzung dieses Vorhabens besteht eine zeitliche Diskontinuität. Vgl. die Seiten 65 und folgende: „Laurent, à partir de ce jour, revint presque chaque soir chez les Raquins. [...] Un soir, il apporta son chevalet et sa boîte à couleurs.“

als Träger und Verkörperungen physiologischer Gesetzmäßigkeiten – als „brutes humaines“, nicht als individuell-spezifische Charaktere – darzustellen. Zum anderen wird durch die Beschreibung der Portraitsitzungen deutlich gezeigt, dass die Qualität und Art von Thérèses Wirkung in wesentlichem Maß im Auge des Betrachters liegen und im Rezeptionsakt (in der Wahrnehmung und Deutung) entstehen.

Zu einem ebenso wesentlichen Teil ist diese Wirkung allerdings im Erscheinungsbild der jungen Frau sowie in ihrer Art, sich zu präsentieren, angelegt, und dieses (mit heutigem Vokabular) produktionsästhetische Moment von Thérèses Wirkung wird bei der Darstellung des auf die Portraitsitzungen unmittelbar anschließenden Ehebruchs deutlich vor Augen geführt.

Bei der Schilderung von Thérèses und Laurents heimlichen Rendez-vous wird eindringlich beschrieben, dass die junge Frau eine sehr starke und ganz besondere anziehend-abstoßende physische Wirkung auf Laurent ausübt, die wesentlich mit der Art und Weise zusammenhängt, in der sie sich zeigt und darbietet. Das hemmungslose Spektakel ihrer Lust fesselt und irritiert den Liebhaber, der es nicht gewohnt ist, seine Gespielinnen auch zeigen zu sehen, dass sie und ob sie überhaupt etwas empfinden:

La jeune femme, tordue et ondoyante, était belle d'une beauté étrange, toute d'empportement. [...] Elle s'étalait, elle s'offrait avec une impudeur souveraine. Et, de la tête aux pieds, de longs frissons l'agitaient. Jamais Laurent n'avait connu une pareille femme. [...] il était accoutumé à des baisers froids et indifférents, à des amours lasses et rassasiées. Les sanglots, les crises de Thérèse l'épouvantèrent, tout en irritant ses curiosités voluptueuses (72f.).

Laurents erste Reaktion besteht darin, Thérèse nicht mehr sehen, sie vergessen zu wollen. Aber die Erinnerung an den erlebten „spectacle“ lässt ihn nicht mehr los, und so verfällt er ihr:

Il voulait oublier, ne plus voir Thérèse dans sa nudité, dans ses caresses douces et brutales, et toujours elle était là, implacable, tendant les bras. La souffrance que lui causait ce spectacle devint intolérable.

Il céda, il prit un nouveau rendez-vous, il revint au passage du Pont-Neuf. A partir de ce jour, Thérèse entra dans sa vie (73).

Gleich nach dieser Episode wird gezeigt, dass Thérèses besondere Darstellungskünste – das heißt genauer: ihre Kunst des Versinnbildlichen und der Versinnlichung, der Repräsentation und der Verstellung – sich keineswegs auf den Bereich des Körperlichen und der sexuellen Lust beschränken. Vielmehr wird beschrieben, wie die junge Frau immer wie-

der die plastische Erzählung ihrer Vergangenheit und Entwicklung einschließlich der bleibenden Folgen in die Rendezvous einfließt – Thérèses Kunst hat also nicht nur eine mimetische, sondern auch eine diegetische Komponente. So wird die Inszenierung des längeren selbstdarstellend-retrospektiven Monologs, den die junge Frau für Laurent in der „chambre glaciale“ spricht, mit den Worten eingeleitet:

Parfois elle passait ses bras au cou de Laurent, [...] et, d'une voix encore haletante: – Oh! si tu savais, disait-elle, combien j'ai souffert! J'ai été élevée dans l'humidité tiède de la chambre d'un malade. Je couchais avec Camille [...] (74).¹²⁷

Zwischen der so eingeleiteten erzählend-erinnernden Selbstdarstellung und einer neuen „scène de passion“ ist der Übergang fließend:

Tu te souviens quand tu peignais ici [...] je grelottais de froids en attendant que tu voulusses bien me prendre dans tes bras... Alors Thérèse se taisait, frémissante, comme orgueilleuse et vengée. Elle tenait Laurent ivre sur sa poitrine, et, dans la chambre nue et glaciale, se passaient des scènes de passion ardentes, d'une brutalité sinistre (77).

Thérèse erzählt sich ebenso eindringlich wie sie sich zeigt, und zwar mit hemmungsloser „audace“ und „impudence“ (77) – „quand il était là, elle marchait, parlait, agissait carrément, sans songer jamais à éviter le bruit“ (77). Dabei sind die weiteren Darbietungen ihrer Darstellungs- und Verstellungskünste während der Zeit des Ehebruchs nicht weniger zweischneidig als die ersten drei: Auf eindringlichen Blick, Spektakel der Lust und reminiszierend-explikativer Selbsterzählung folgt eine *scena boccacesca*, in der Mme Raquin das Zimmer betritt und Thérèse, die den Liebhaber im Bett versteckt und ihrer ebenso ahnungslosen wie besorgten Schwiegermutter eine Migräne vorspielt, um anschließend schneidend über die dumme Blindheit der alten Dame zu spotten (78f.). Unmittelbar nach diesem Gesellenstück der Verstellungs- und Selbstdarstellungskunst folgt die Szene, die den engen Zusammenhang zwischen Thérèses Part als gebannte – und inspirationsgebende – Zuschauerin und ihrer Rolle als Künstlerin der mimetischen und diegetischen (Selbst-)Darstellung, der Versinnlichung und der Versinnbildlichung besonders deutlich vor Augen führt: Die bereits besprochene Prosopopoiia des Katers François, die Thérèse während eines Rendezvous inszeniert.¹²⁸

127 Hervorhebung von mir.

128 Vgl. hier Seite 49.

Die spezifische (Selbst-)Darstellungs- und Verstellungsfähigkeit Thérèses wird im Roman wiederholt und eindringlich thematisiert. So bekannt sich die junge Frau während des bereits erwähnten Monologs zu ihrer Lügenhaftigkeit:

Ils ont fait de moi une hypocrite et une menteuse... J'ai baissé les yeux, j'ai eu comme eux un visage morne et imbécile, j'ai mené leur vie morte. [...] j'ai menti, j'ai menti toujours. Je suis restée là toute douce, toute silencieuse, rêvant de frapper et de mordre (75).

Die Glaubwürdigkeit dieser Beichte wird zum einen durch die Worte garantiert, mit denen die als unbedingte Wahrheitsgarantin fungierende Erzählerinstanz¹²⁹ Thérèses Äußerungen einleitet – „Cette femme, que les circonstances avaient pliée et qui se redressait enfin, mettait à nu son être entier, expliquant sa vie“ (74)¹³⁰ –; zum anderen verhindert die Schilderung von Thérèses Kindheit und von ihrer folgenden Entwicklung, deren Wahrhaftigkeit ebenfalls durch die Erzählerinstanz garantiert wird, dass diese Äußerungen der jungen Frau im Text als reine Schutzbehauptungen oder als Lügen wahrgenommen werden.

Die wiederholte Beschreibung ihrer Lügenhaftigkeit, ihr exemplarischer Selbstdarstellungsmonolog beim Rendezvous mit Laurent, die *scena boccaccesca* mit Mme Raquin, die Erzählung ihrer Vorgeschichte, die Prosopopoiia des Katers und viele andere Details führen immer wieder vor Augen, dass Thérèse über eine ganz besondere, geradezu künstlerische Fähigkeit zur mimetischen und diegetischen (Selbst-)Darstellung, zur (Selbst-)Darbietung und zur Verstellung verfügt.

Thérèses Wirkung auf Laurent wird also im Roman so dargestellt, dass sie

1. zu einem wesentlichen Teil im Auge des Betrachters liegt und im Rezeptionsakt (als Akt der Wahrnehmung und Deutung) entsteht,
2. aber zu einem ebenso wesentlichen Teil in ihrer spezifischen Fähigkeit zur mimetischen und diegetischen (Selbst-)Darstellung, zur Versinnlichung und Versinnbildlichung angelegt ist.

Ferner zeigt sich, dass der Kern von Thérèses Rolle in den ersten Phasen ihrer Interaktion mit Laurent darin besteht, körperliche und seelische

129 Vgl. z. B. die wiederholte Verwendung der Klausel „la vérité était que“ (etwa 46, 164, 263) in Erzählerkommentaren, die deutlich macht, dass die Erzählerinstanz in *Thérèse Raquin* dem Leser eine sichere Richtschnur für die Unterscheidung von Wahrheit und Lüge bieten soll. Vgl. ferner als Beleg *ex contrario* 171.

130 Hervorhebung von mir.

Zustände zu erzeugen und zu erfahren: So trägt der Blick der jungen Frau und ihre Ausstrahlung als gebannte Zuschauerin entscheidend dazu bei, Laurent in einen Zustand zu versetzen, in dem er die „kreative Leistung“ ersinnt und vollbringt, Camilles Portrait zu malen. Komplementär dazu wird Thérèse durch die Ausstrahlung des „Künstlers“ in einen Zustand versetzt, der sie dazu zwingt, ihm als gebannte Zuschauerin zuzusehen.

Besonders wichtig ist bei alledem, dass die zustanderfahrende Dimension und zustanderzeugende Wirkung der weiblichen Protagonistin von *Thérèse Raquin* laut Text, also explizit, auf ein ganz bestimmtes Ziel ausgerichtet ist: ganz und gar wie Laurents Betätigung als „Maler in gewisser Weise“ dient sie dazu, Thérèses Lage zum (vermeintlich) Besseren zu verändern. Über diese zustanderfahrende Dimension und zustanderzeugende Wirkung hinaus beinhaltet Thérèses Rolle keine materiell erschaffenden oder materiell (um-)gestaltenden Aspekte, und die junge Frau übt außerhalb der Interaktion mit Laurent kaum eine aktive und positive (um-)gestaltende Wirkung auf ihre Umwelt aus.

Unterstrichen wird dies vor allem auch durch die wiederholten Erwähnungen von Thérèses äußerlicher Aktions- und Reaktionslosigkeit. Als der Umzug nach Paris beschlossen wird, fragt man die junge Frau nicht einmal nach ihrer Meinung, und die Begründung ist bezeichnend:

Thérèse ne fut pas consultée; elle avait toujours montré une telle obéissance passive que sa tante et son mari ne prenaient plus la peine de lui demander son opinion. Elle allait où ils allaient, elle faisait ce qu'ils faisaient, sans une plainte, sans un reproche, sans même paraître savoir qu'elle changeait de place (46).

Als Thérèse in die Pariser Boutique einzieht, bleibt sie laut Darstellung nicht nur sprach- und regungslos („La jeune femme ne trouva pas un geste, ne prononça pas une parole“ (48)), sondern weigert sich beharrlich, die neue Umgebung in irgendeiner Weise aktiv oder gar positiv umzugestalten:

Dès le premier jour, Thérèse s'était assise derrière le comptoir, et elle ne bougeait plus de cette place. Mme Raquin [...] avait cru que la jeune femme allait chercher à embellir sa demeure, mettre des fleurs sur la fenêtre, demander des papiers neufs, des rideaux, des tapis. Lorsqu'elle proposait une réparation, un embellissement quelconque:

– A quoi bon? répondait tranquillement sa nièce. Nous sommes très bien, nous n'avons pas besoin de luxe.

Ce fut Mme Raquin qui dut arranger les chambres et mettre un peu d'ordre dans la boutique (49).

Fassen wir zusammen: In der Anfangsphase ihrer Interaktion mit Laurent wird Thérèse als gebannte und inspirationsgebende Zuschauerin

sowie als ganz besondere Darstellungs- und Verstellungskünstlerin charakterisiert, deren Wirkung zu einem entscheidenden Teil im Auge des Betrachters liegt und die körperliche und seelische Zustände erzeugt und erfährt, aber keine materiell erschaffende oder materiell (um-)gestaltende Kraft besitzt – außer eben in der Interaktion mit Laurent. Der junge Mann dagegen ist in dieser frühen Phase seiner Interaktion mit Thérèse durch seine „puissance“ charakterisiert, sein Können ist materiell erschaffend/gestaltend – etwa beim Malen von Camilles Portrait – und vermag, die physische Wirklichkeit durch aktives Handeln unmittelbar zu verändern – beim Vollzug des Ehebruchs. Komplementär sind Laurent und Thérèse ferner in der Weise, dass sie nur zu einem possessiven und/oder reflexiven Sich-Erschaffen fähig und willens sind.

Diese Komplementarität – und das gemeinsame Ziel, die eigene Lage zum Besseren zu verändern – führt zu einer Ergänzungsrelation, deren vorübergehende Ausgeglichenheit wiederholt hervorgehoben sowie von der Erzählerinstanz explizit unterstrichen wird. Dass sich die junge Frau ebenso wider Willen und unter einem unentrinnbaren körperlichen Zwang zu Laurent hingezogen fühlt wie er zu ihr,¹³¹ wird immer wieder deutlich gemacht. Betont wird ferner, dass Laurent ebenso berechnend ist und vorgeht wie Thérèse,¹³² dass beide gleichermaßen den jeweils anderen als Mittel zum Zweck benutzen. Besonders deutlich wird schließlich die Wechselseitigkeit, die Laurent und Thérèse vor dem Mord verbindet, in einer nachträglichen *explication physiologique* durch die Erzählerinstanz:

Jadis, aux jours de passion, leur différence de tempérament avait fait de cet homme et de cette femme un couple puissamment lié, en établissant entre eux une sorte d'équilibre, en complétant pour ainsi dire leur organisme. L'amant donnait de son sang, l'amante de ses nerfs, et ils vivaient l'un dans l'autre, ayant besoin de leurs baisers pour régulariser le mécanisme de leur être (199).¹³³

131 Vgl. z. B. „Ta vue m'irritait, me faisait souffrir; lorsque tu étais là, mes nerfs se tendaient à se rompre, ma tête se vidait, je voyais rouge. Oh! que j'ai souffert! Et je cherchais cette souffrance [...]. Il me semblait que ton sang me jetait des bouffées de chaleur au passage, et c'était cette sorte de nuée ardente, dans laquelle tu m'enveloppais, qui m'attirait et me retenait auprès de toi, malgré mes sourdes révoltes... Tu te souviens quand tu peignais ici: une force fatale me ramenait à ton côté, je respirais ton air avec des délices cruelles“ (77).

132 Vgl. v. a. 67f.: „Laurent [...] calcula tous les incidents possibles d'une liaison avec Thérèse [...]“.

133 Dass diese ausgeglichene Wechselseitigkeit nur temporär ist, wird im Roman unmissverständlich klar gemacht. Vgl. etwa hier Seite 49.

Das doppelte Ergebnis der ersten Interaktionsphase zwischen Laurent und Thérèse entspricht strukturell der Relation zwischen den beiden: Erzeugt wird ein besonderer Kunstgegenstand (Camilles Portrait), der Mittel zum Zweck der Etablierung eines besonderen Verstellungs- und (Selbst-)Darstellungszustands (Ehebruch) ist.¹³⁴

Camilles Portrait

Camilles Portrait zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass es „ignoble“ ist und den lebenden Camille in unabsichtlicher Vorwegnahme der Ereignisse als Wasserleiche darstellt – „Le portrait était ignoble [...] le visage de Camille ressemblait à la face verdâtre d'un noyé“ (69). Durch einen Umgang mit den Farben,¹³⁵ der die „teintes blafardes“ des Modells – also seine eigene und spezifische „couleur locale“ – in negativ idealisierter Weise wiedergibt, erfasst das Portrait die wesensbestimmende Todesnähe von Thérèses Ehemann und nimmt de facto sein Todesschicksal prophetisch vorweg. Gerade wegen der spezifischen Art und Weise, in der es missraten ist, müsste Camilles Portrait nach den Urteilsmaßstäben einer durch Romantik und Historismus geprägten Ästhetik als gelungen bezeichnet werden, da es der Anforderung vollauf genügt, die „couleur locale“ eines dargestellten Gegenstands exakt wiederzugeben und dadurch sein eigentliches, verborgenes Wesen zu enthüllen, seine Geschichte zu erfassen und sein Schicksal vorauszusagen. Camilles Portrait wird also nicht einfach als missratenes Kunstwerk eines gewöhnlichen „Schmierfinkens“ beschrieben, sondern als missratenes *weil* gelungenes, und gelungenes *weil* missratenes Kunstwerk eines ganz besonderen Malers präsentiert – eines Malers, der nicht als individuell-spezifischer Charakter oder als identifizierbares Individuum, sondern als Verkörperung eines physiologischen Typus' präsentiert wird.¹³⁶ Laurent ist mithin kein einzi-

134 Somit ist bereits in der Phase des Gleichgewichts der Keim für den „détraquement“ (199) angelegt, der die Relation zwischen Laurent und Thérèse im weiteren Verlauf der Darstellung affizieren soll.

135 A. Rieger (2000) merkt in ihrer Analyse von *Thérèse Raquin* an, dass Laurents „Umgang mit der Farbe [...] den grotesken Kopf zu einer *mise en abyme* von Camilles weiterem Schicksal“ macht (306).

136 Die Parallelen zu Lantier aus *L'Œuvre* sind unübersehbar, vgl. etwa Rieger (2000), 302ff.. Auch dieser Maler scheitert nicht etwa in dem Sinn, dass er keine Kunstwerke hervorzubringen vermag, die als gelungen bezeichnet werden können; was Lantier nicht gelingt ist vielmehr, sich selbst – als erfolgreichen Künstler und als von der „fêlure héréditaire“

gartiger, individueller Künstler, sondern Jedermann. Gerade deswegen erschafft er ein Kunstwerk, das nicht nur die Geschichte des abgebildeten Menschen abzubilden, sondern vor allem auch seine Zukunft zu präfigurieren vermag – eine Zukunft freilich, die der Hervorheber des Kunstwerks selbst zu verantworten haben wird.

Unterstrichen wird dieser Aspekt durch die parallelen Formulierungen, mit denen die Beschreibung des Portraits und die von Camille selbst kurz vor und kurz nach dem Mord eingeleitet werden: „Le portrait était ignoble“ (68); „Camille [...] était exaspérant et ignoble“ (105); „Camille était ignoble“ (129). Und als Laurent selbst nach ausführlicher Betrachtung des Verstorbenen feststellt: „Voilà ce que j'en ai fait. Il est ignoble“ (130), unterstreicht diese Bemerkung nicht nur abermals die Wirklichkeitstreue seines „Kunst“-Produktes, sondern betont vor allem auch, dass diese Wirklichkeitstreue das Ergebnis eines Gewaltakts ist, durch den der Künstler selbst die Wirklichkeit an ihre Abbildung angeglichen hat – als „vie qui imite l'art“ und spiegelbildliche Verkehrung einer mimetischen Nachahmung der Wirklichkeit durch die Kunst.

Da Camilles Portrait der einzige bleibende Kunstgegenstand ist,¹³⁷ den Laurent während der dargestellten Zeit hervorzubringen vermag, wird Laurents Malerei in *Thérèse Raquin* als eine besondere abbildende und bildende Kunst präsentiert, die Abbild und Wirklichkeit gewaltsam ineinsetzt, und deren Ergebnis das spiegelbildliche Gegenteil des mimetischen „faire de la vie“ ist.¹³⁸ Das Resultat von Laurents Kunst ist ein „faire de

taire“ erlösten Menschen – zu „machen“: „Qu'est-ce que ça me fout de les avoir faits, si je ne me suis pas fait moi-même?“ (297), klagt er explizit. Die ausführlichen Darstellungen von Lantiers Schaffenskrisen führen eindringlich vor, dass Claude aufgrund seiner vererbungsbedingten „fêlure“ unfähig ist, sich als Schöpferinstanz selbstbewusst und selbstbeherrscht zu konstituieren und dass er vor allem auch deshalb unfähig ist, ein Kunstwerk zu erschaffen, das die Zuschauerinstanz produktiv und kontrolliert in den Kunstakt einbindet. Das Ziel, ein perfektes Kunstwerk zu erschaffen, ist bei Lantier untrennbar mit dem Anspruch verbunden, zu beweisen, dass er kein Gefangener der eigenen biologischen Vorprägung ist, sondern die Physis durch Kunst zu überwinden vermag: „Cette fois, peut-être, je finirai par me prouver que je ne suis pas une brute“ (33) und „On verra, on verra, si je ne suis pas une brute!“ (47). Um diese Ziele zu erreichen, braucht Lantier „neben dem Wohlwollen der Bourgeois, die für ihn alle ‚gredins‘ sind – die Anerkennung gerade jener Gruppe akademischer Kollegen, die für ihn alle ‚crétins‘ sind, der Jury des Salon“ (Rieger (2009, 327). Darin liegt die Wurzel seiner zerstörerischen, agonalen Interaktion mit den Zuschauern/Kollegen/Kritikern.

137 Die Phantasieportraits werden bekanntlich von Laurent zerstört (vgl. Claude Lantier in *L'Œuvre*), und ein geplantes großes Gemälde wird nicht erstellt.

138 Vgl. die Charakterisierung Lantiers in *L'Œuvre* als einem jener „damnés de l'art [...] qui se meurent de ne pouvoir faire de la vie!“ (207).

la mort“, das zum einen Abbild und Wirklichkeit im Tode angleicht und zum anderen den Maler selbst, sein Modell und seine begeisterten Zuschauer (Thérèse und Mme Raquin) unter der allgegenwärtigen Herrschaft des Todes verbindet.

Ganz unmittelbar bestätigt sich dieser Befund bei einer Betrachtung der handlungstechnischen Einbettung von Camilles Portrait: Denn das Gemälde wird geradezu demonstrativ als Mittel zum Zweck der Herstellung einer für Laurent (und Thérèse) nutzenbringenden Interaktion dargestellt und ist somit fest in einer kausal verketteten Ereignisfolge eingebaut, die von der ersten Begegnung über den Ehebruch zum Mord führt. Schon allein auf dieser ganz vordergründigen Ebene wird Laurents Kunsterzeugnis – mittelbar, aber unvermeidlich – zum Kettenglied in einem Prozess der toderzeugenden Wirklichkeitsgestaltung bzw. Wirklichkeitsumgestaltung.

Aus dem Gesagten könnte man die Hypothese ableiten, dass Zolas *mise en images* des naturalistischen Programms in *Thérèse Raquin* auch eine kritische Auseinandersetzung mit ästhetischen und poetischen Grundsätzen beinhaltet wie sie etwa im (Balzac'schen) Realismus und im romantischen Historismus vertreten werden. Eine solche Hypothese kann hier allerdings nur einer ersten Plausibilitätsprüfung unterzogen werden. Dazu ist es notwendig, Laurents Entwicklung als Maler und seine Interaktion mit der Zuschauerin/(Selbst-)Darstellungskünstlerin Thérèse bis zum Ende detailliert zu analysieren.

Festzuhalten ist an dieser Stelle: Die Schilderung von Laurents erster Betätigung als Maler ist fest in die Darstellung dieser Interaktion mit Thérèse eingebettet und hat darin vor allem auch die Funktion zu zeigen, welche Rollen die zwei Gestalten jeweils übernehmen sowie welche besonderen Eigenschaften sie auszeichnen. In der Interaktion mit Laurent übernimmt Thérèse die Rolle der gebannten und inspirationsgebenden Zuschauerin/Zuhörerin. Die Wirkung der jungen Frau, die an den entscheidenden Stellen subjektiv geschildert wird, entfaltet sich laut Darstellung erst in der Interaktion mit Laurent und liegt in entscheidendem Maße im Auge des Betrachters. Angelegt ist das Potential für die interaktive Entfaltung dieser Wirkung in Thérèses Eigenschaft als Künstlerin des Versinnbildlichens und der Versinnlichung, der Darstellung und der Verstellung. So wird die junge Frau als (uneigentliche) darstellende Künstlerin präsentiert, die körperliche und seelische Zustände erzeugt und erfährt, also Wirkungen hervorruft, aber keine materiellen Werke hervorbringt. Während Thérèse die geistige, nicht aber die materielle

Wirklichkeit aus eigener Kraft zu verändern vermag, ist Laurent durch eine sehr betonte körperliche „puissance“ charakterisiert. Er vermag, materielle Werke hervorzubringen und die physische Wirklichkeit durch aktives Handeln unmittelbar zu verändern.

Die Komplementarität von Laurent und Thérèse führt im Zuge ihrer Interaktion zu einer Ergänzungsrelation, deren Ergebnis als besonderes Kunstwerk (Camilles Portrait) und Mittel zum Zweck der Etablierung eines besonderen Verstellungs- und Darstellungszustands (Ehebruch) dargestellt wird. Camilles Portrait ist demzufolge als wichtiges Kettenglied in einem Prozess der toderzeugenden Wirklichkeitsgestaltung bzw. Wirklichkeitsumgestaltung präsentiert.

Auf der Grundlage dieser Befunde wird im Folgenden gezeigt, dass die Interaktion von Laurent und Thérèse nach Camilles Portrait und nach dem Ehebruch noch zwei zentrale Ergebnisse hervorbringt, die sich jeweils als Schöpfungen ex negatione und als spiegelbildliche Verkehrungen eines schöpferischen „refaire la vie“ beschreiben lassen: Camilles Ermordung und seine halluzinatorische Auferstehung.

Der Mörder und seine Zuschauerin

Wie bei der Konzeption und Ausführung von Camilles Portrait leistet Thérèse auch an der eigentlichen Planung und Durchführung der Mordtat einen passiven und negativen Beitrag. So sind ihre Äußerungen im Dialog, in dem die Mordidee erstmals keimt, bis auf eine Ausnahme im Modus der Verneinung gehalten.¹³⁹ Als Laurent verboten wird, sich während der Arbeitszeit von seinem Platz zu entfernen, erfindet Thérèse einen Vorwand, um ihn in seiner Mansarde zu besuchen, erklärt ihm aber beim Abschied, dass dieses Treffen das letzte sein werde: „Tu veux de la franchise? dit-elle. Eh bien! vrai, je crois que *je ne reviendrai plus. Je n'ai pas de prétexte, je ne puis en inventer*“ (90).¹⁴⁰ Daraus folgert der nicht umsonst wiederholt als „träge“ charakterisierte Laurent nur: „Alors, il faut nous dire adieu“ (90); aber seine Gesprächspartnerin kontert leidenschaftlich verneinend „Non, je ne veux pas!“ (90). Auf der Suche nach Alternativen fragt Laurent nun die Geliebte, ob sie nicht ihren Ehemann „en voyage, quelque part, bien loin“ (90) schicken könne, und sie antwortet wiederum

139 Als Laurent sagt, „Je voudrais être ton mari“, antwortet Thérèse: „Oui, oui“ (90).

140 Hervorhebungen von mir.

mit einer Verneinung, in die der Gedanke von Camilles Tod im Modus einer zweifachen doppelten Negation eingeflochten ist:

Tu crois qu'un homme comme ça consent à voyager... Il n'y a qu'un voyage dont on ne revient pas... Mais il nous enterrera tous; ces gens qui n'ont que le souffle ne meurent jamais (90).¹⁴¹

Als Laurent nach einigem weiteren Hin und Her seine Aufforderung „alors, reviens, reviens demain“ (91) wiederholt, erneuert auch seine Geliebte ihre Verneinung – „Mais je ne puis revenir... Je te l'ai dit, je n'ai pas de prétexte“ (91). Unmittelbar danach beteuert sie, zwischen Verneinung und Affirmation wechselnd: „Oh! le scandale ne me fait pas peur. [...] C'est pour toi que je tremble; je ne veux pas déranger ta vie, je désire te faire une existence heureuse“ (91). Diese Bemerkung – teilt die Erzählerinstanz mit – weckt die „instinct prudents“ des jungen Mannes, der auf den Gedanken von Camilles Tod zurückkommt: „Tu as raison, dit-il, il ne faut pas agir comme des enfants. Ah! si ton mari mourait...“ (91). Hierauf entgegnet Thérèse lediglich al Echo „Si mon mari mourait...“ (91). Und nachdem Laurent die Vorteile kurz geschildert hat, die aus Camilles Tod erwachsen würden,¹⁴² sieht ihn seine inspirationsgebende Zuschauerin und Dialogpartnerin nicht nur „avec des yeux sombres“ an, sondern spricht – diesmal affirmativ-andeutend: „Les gens meurent quelquefois [...] Seulement, c'est dangereux pour ceux qui survivent. [...] tous les moyens connus sont mauvais“ (91f.). Aber Laurent beruhigt sie und übernimmt endgültig den aktiven Part bei der Beseitigung der gemeinsamen Probleme: „Va, sois tranquille, nous nous aimerons bien, nous vivrons heureux... *Puisque tu ne peux venir, j'arrangerai tout cela...*“ (92).¹⁴³

Diese dritte Wiederholung unterstreicht die suggestive und handlungsbestimmende Kraft von Thérèses verneinenden Redebeiträgen sowie insbesondere von der definitiven Aussage „je ne reviendrai plus“. Und da die junge Frau sonst stets als „audace“ und als artistische Lügnerin dargestellt wurde, da sie sich bereits einmal mit scharfen Worten über die dumme Blindheit ihres nichtsahnenden Umfelds mokiert hat (78f.) und eben erst einen eleganten Vorwand mit Erfolg erfinden konnte, um Laurent zu besuchen, etabliert der Text zwischen ihrem apodiktischen

141 Hervorhebungen von mir.

142 „Nous nous marierions ensemble, nous ne craindrions plus rien, nous jouirions largement de nos amours... Quelle bonne et douce vie!“ (91).

143 Hervorhebung von mir.

„je n'ai pas de prétexte, je ne puis en inventer“ und ihren sonstigen Taten und Fähigkeiten einen sich aufdrängenden objektiven Widerspruch. Aber diese Widersprüchlichkeit wird von der Erzählerinstanz, die sonst die Täuschungen und (Selbst-)Lügen der Gestalten immer wieder entlarvt, mit keinem Wort hervorgehoben oder kommentiert. So wird im Text keine Bewertung von Thérèses Ehrlichkeit oder von ihren Intentionen, Motiven und Zielen beim Besuch in der Mansarde formuliert. Somit wird die junge Frau weder eindeutig als Auftraggeberin noch als eigentliche Urheberin der Mordidee präsentiert, und Laurent wird – trotz seiner offensichtlichen Trägheit – nicht einfach als beherrschte und getriebene ausführende Kraft dargestellt. Vielmehr siedelt sich Thérèses Beitrag an der ersten Formulierung der Mordidee in einem Überschneidungsbereich von dominierender, ideengebender Suggestion bzw. Inspiration und gleichberechtigt-dialogischer, schöpferischer Mitwirkung an der Entwicklung eines neuen Gedankens an.

Beim Rendezvous in der Mansarde erweitert sich also Thérèses Doppelpart als gebannt-inspirationsgebende Zuschauerin und wirkungsmächtige Selbst-Darstellungskünstlerin, und die junge Frau übernimmt auch die Rolle der Gesprächspartnerin, die im Modus der Verneinung einen handlungsdeterminierenden Beitrag („puisque tu ne peux pas revenir, j'arrangerai tout cela“) bei der dialogischen Verfertigung eines neuen Gedankens (Camilles Ermordung) spielt.

Unterstrichen wird die eben herausgearbeitete Vielschichtigkeit von Thérèses Rolle (und von ihrem Beitrag an der Verfertigung des Mordgedankens) vor allem auch durch eine explikative und kommentierende Intervention der Erzählerinstanz. Darin wird zum einen explizit ausgeführt, dass Laurent die Mordidee erst nach Thérèses Besuch entwickelt, „poussé par les faits“ und angestachelt vom Gedanken an eine definitive Trennung, der ja von der jungen Frau apodiktisch formuliert wurde; zum anderen wird erklärt, dass Laurents „nature inconsciente“ bereits zuvor die Anlage zum Mörder hat, und dass ihn „tous ses intérêts“ zur Tat treiben.¹⁴⁴ Seine ersten Mordpläne schmiedet der junge Mann allerdings in einem Reizzustand, der vor allem auch durch die physischen Nachwirkungen von Thérèses Ausstrahlung verursacht ist:

144 Vgl. auch: „la vérité était qu'il avait cherché à assurer, par un assassinat, le calme et l'oisiveté de sa vie, le contentement durable de ses appétits“ (164).

Avant la venue de Thérèse, il [scil. Laurent, D. R.] ne songeait pas au meurtre de Camille; il avait parlé de la mort de cet homme, poussé par les faits, irrité par la pensée qu'il ne reverrait plus son amante. Et c'est ainsi qu'un nouveau coin de sa nature inconsciente venait de se révéler: il s'était mis à rêver l'assassinat dans les emportements de l'adultère. Maintenant, plus calme, seul au milieu de la nuit paisible, il étudiait le meurtre. L'idée de la mort [...] revenait implacable et aiguë. Laurent, secoué par l'insomnie, énervé par les senteurs âcres que Thérèse avait laissées derrière elle, dressait des embûches, calculait les mauvaises chances, étalait les avantages qu'il aurait à être assassin. Tous ses intérêts le poussaient au crime (93).

An diese Ausführungen schließt eine Wiedergabe von Laurents „calcul“ in indirekter Rede an. Darin wird deutlich gemacht, dass der Mord für Laurent – wie zuvor das Malen von Camilles Portrait – nur Mittel zum Zweck ist, eine „vie de paresseux“ (93) zu führen und Thérèse „à lui tout seul, toujours à la portée de sa main“ (94) zu haben. Diese Überlegungen enden mit einer Wiederaufnahme von Thérèses zentralem verneinenden Redebeitrag beim Rendezvous, durch die der handlungsbestimmende Stellenwert dieses Beitrags abermals betont wird: „S'il ne faisait pas disparaître le mari, la femme lui échappait. Elle l'avait dit: elle ne pouvait revenir“ (94).

Es erweist sich also, dass die Mordidee von Laurent und Thérèse in dialogischer Interaktion entwickelt wird, wobei Thérèse durch ihre körperlich-emotionale (selbst-)darstellende Ausstrahlung und ihre verneinenden Redebeiträge eine handlungsbestimmende Wirkung auf ihren Gesprächspartner ausübt.

Betrachtet man nun den Mord hinsichtlich seiner Stellung und Bedeutung innerhalb der Entwicklung der Interaktion zwischen Laurent und Thérèse, so stellt man fest, dass er das dritte (und mit den ersten beiden fest verkettete) gemeinsame Werk (opera, nicht opus) des Paares nach Camilles Portrait und nach dem Ehebruch ist. Seinen dominierenden Charakteristika entsprechend lässt sich dieses Werk als ein zustanderzeugender, materiell/physisch vernichtender Akt des „faire de la mort“, als spiegelbildliches Gegenteil eines (kunst-)gegenstandserzeugenden Schöpfungsakts und somit eben als spiegelbildliches Gegenteil eines schöpferischen „refaire la vie“ beschreiben. Eine wichtige Konsequenz dieses kreativen Akts ex negatione der besonderen Art besteht – wie bereits erwähnt – darin, dass die Person Camilles endgültig und gewaltsam ihrem Abbild angeglichen wird. So betrachtet ist das Ergebnis des Mords eine spiegelbildlich verdrehte Mimesis („vie qui imite l'art“), welche wiederum die mimetischen Qualitäten des Portraits erst erzeugt und bestätigt. Urheber der Mordidee – und damit: Urheber der ersten Idee eines besonderen kreativen Akts ex negatione – sind Laurent und Thérèse, die konsequenterweise auch bei der eigentlichen Planung und Umsetzung als *couple de créateurs ex negatione* kooperativ interagieren.

In der Episode des Ausflugs an die Seine wird beschrieben, wie Thérèse physische Ausstrahlung und die sinnliche *plein-air*-Situation den lange zur sexuellen Enthaltsamkeit verdamnten Laurent in einen Zustand versetzen, in dem er genug geistige Aktivität entwickelt, um den eigentlichen Mordplan zu erfinden und ihn sogleich auszuführen. Thérèse tut dabei zunächst nichts anderes, als sich tot zu stellen: „Thérèse, comme morte, ne faisait pas un mouvement“ (105). Diesmal wird geschildert, dass sie ihren Geliebten noch nicht einmal direkt anblickt:

Thérèse songeait. Ses yeux fixes semblaient un abîme sombre où l'on ne voyait que de la nuit. Elle ne bougea pas, elle ne tourna pas ses regards vers Laurent, debout derrière elle (105).¹⁴⁵

Gerade diese totenähnliche Haltung und der abgründige schwarze Nicht-Blick Thérèses verstärken Laurents Anspannungszustand: „Cette tête blanche et morte, noyée dans les plis des jupons, lui donna une sorte d'effroi plein de désirs cuisants“ (105). Dieser Beschreibung zufolge ist die unmittelbar geschilderte Wirkung von Thérèses „tête [...] morte“ und „noyée dans les plis des jupons“ auf Laurent ein vage empfundener, höchst ambivalenter Reizzustand. Dem Erscheinungsbild Thérèses wird weder an dieser Stelle noch später und retrospektiv eine suggestive Kraft unterstellt; ebenso wenig finden sich im Text Belege dafür, dass Laurent die Idee der „noyade“ aufgrund einer durch Thérèses Erscheinung und durch die Flussumgebung ausgelösten assoziativen Leistung entwickelt. Aber in dem Maße, in dem ein Rezipient von Zolas Roman die Rolle des guten Beobachters übernimmt, der möglichst viele Einzelheiten bemerkt und sie zu einem vollständigen Erinnerungsbild zusammenstellt, macht die Mordtat im Rezeptionsakt, im Auge einer solchen, denkbaren Betrachterinstanz aus Thérèses Erscheinungsbild ein abgründiges und den Tod verheißendes, assoziativ-prophetisches Sinnbild der „noyade“.¹⁴⁶ Gerade an dieser entscheidenden Stelle, am Dreh- und Angelpunkt der Handlung, wird also in aller Deutlichkeit vorgeführt, dass die suggestiv-inspirationsgebende und handlungsbestimmende Kraft von Thérèses Haltung und Ausstrahlung in entscheidendem Maße im Rezeptionsakt entsteht und im Auge des Betrachters liegt – im Auge Laurents und/oder im geistigen Auge des Romanlesers.

145 Vgl. hierzu die auffallend ähnliche erste Beschreibung von Thérèse als gebannter Zuhörer:in: „Ses yeux, d'un noir mat, semblaient deux trous sans fond“ (62).

146 Zur Obsession der „noyade“ in *Thérèse Raquin* siehe C. Becker (1987).

Dass in *Thérèse Raquin* der Tatzeuge (Zuschauer/Zuhörer) die Instanz ist, die zum einen die Qualität der Tat und ihres Ergebnisses, zum anderen die Rollen und Eigenschaften der Täter in entscheidendem Maße mitbestimmt, wird im übrigen nicht nur an dieser Stelle, sondern auch an mehreren anderen vorgeführt. Man denke etwa an die Gruppe von Ruderern, die sich nach der Tat als Augenzeugen melden: „Il y eut [...] comme cela arrive toujours, deux ou trois jeunes gens qui voulurent avoir été témoins de l'accident“ (113). Als die Polizei das Protokoll aufnimmt, bestätigen diese selbsternannten „témoins oculaires“ (119), die in Wirklichkeit nichts gesehen haben, Punkt für Punkt Laurents lügenhafte Version der Ereignisse. Dabei betont die Erzählerstimme, dass diese Zeugnisse die Kraft gehabt hätten, jeden aufkeimenden Zweifel zu zerstreuen – wäre es denn notwendig gewesen (119). Ferner übernehmen auch Mme Raquin und die „invités du jeudi“ immer wieder die Rolle der nicht sehenden bzw. das Gesehene falsch deutenden Augenzeugen und bestimmen gerade dadurch – und zwar bisweilen gegen alle Tatsachen – das gesellschaftliche Erscheinungsbild sowie die gesellschaftliche Stellung von Laurent und Thérèse und den weiteren Fortgang der Ereignisse.

So wird die Instanz des Zuschauers in *Thérèse Raquin* mit einer rettenden und zugleich verderbenden Macht aufgeladen, die besonders deutlich zutage tritt, wenn man die Darstellung des Mordereignisses und seiner Folgen Schritt für Schritt betrachtet.

Dies festgestellt, kehren wir zur Szene in der Lichtung zurück und analysieren ihren weiteren Fortgang. In dieser Szene wird geschildert, wie Laurent nach Thérèses Anblick den Wunsch zu handeln verspürt („Il aurait voulu se pencher et fermer d'un baiser ces grands yeux ouverts“ (105)) und dadurch um so deutlicher daran erinnert wird, wie sehr ihm Camilles Präsenz im Wege steht. So wird Laurents gereizte Aufmerksamkeit von Thérèses Anblick auf Camille gelenkt, und der Anblick des Ehemanns, der als „exaspérant et ignoble“ (105) beschrieben wird, löst einen irreflektierten, affektgeladenen Impuls zur physischen Beseitigung aus:

Il aurait voulu se pencher et fermer d'un baiser ces grands yeux ouverts. Mais, presque dans ses jupons, dormait aussi Camille. [...] Laurent, qui le regardait, leva le talon, d'un mouvement brusque. Il allait, d'un coup, lui écraser la face (105).

An dieser Stelle leistet Thérèse einen ihrer negativen Beiträge: Es wird geschildert, dass sie *nicht* aufschreit („Thérèse retint un cri“ (105)), son-

dern nur die Augen schließt und sich abwendet, „comme pour éviter les éclaboussures du sang“ (105). Somit warnt sie auch ihren Ehemann nicht, greift nicht aktiv in Laurents Handeln ein und löscht vollständig ihren Blick. Gerade nach der Schilderung dieser Nicht-Einwirkung sagt sich Laurent, „que ce serait-là un assassinat d'imbécile“ (106) und rekapituliert kühl seine Motive und Ziele:

Il voulait se débarrasser de Camille uniquement pour épouser Thérèse; il entendait vivre au soleil, après le crime, comme le meurtrier du roulier, dont le vieux Michaud avait conté l'histoire (106).

Soll Thérèses Abwendungsgeste „comme pour éviter les éclaboussures du sang“ Laurent daran erinnern haben, dass ein solcher Mord Spuren hinterlässt? Auch und gerade an dieser Stelle gilt: Der Leser kann es so sehen, der Text aber sagt es nicht, sondern schildert nur, dass sich Laurent von Camilles und Thérèses (An-)Blick entfernt und den Mordplan nach einem Hiat, nach einer Lücke in der Darstellung der Ereigniskette entwickelt. Dabei wird nicht nur nicht geschildert, was im Augenblick des Erfindens in ihm vorgeht, sondern es wird auch ausdrücklich angemerkt, dass sein Äußeres keine Spuren eines Geistesblitzes aufweist:

Il alla jusqu'au bord de l'eau, regarda couler la rivière *d'un air stupide*. Puis, brusquement, il rentra dans le taillis; il venait enfin d'arrêter un plan, d'inventer un meurtre commode et sans danger pour lui (106).¹⁴⁷

Im Text bleibt also völlig offen, ob und inwiefern Thérèses Erscheinungsbild und/oder die Betrachtung des fließenden Wassers eine suggestive und assoziationsauslösende Wirkung auf Laurent entfalten, deren Ergebnis die Erfindung des Mordplans ist. Fest steht lediglich, dass der Mann gerade in diesen Szenen, die seiner zentralen kreativen Leistung *ex negatione* vorausgehen, wiederholt und betont in der Rolle des Zuschauenden präsentiert wird. Dadurch ferner, dass der Übergang vom Schauen zum Schöpfen sich in einem Hiat der Darstellung vollzieht, und dass der schöpferische Vorgang selbst nicht geschildert, ja Laurents Kreativität durch den Ausdruck „d'un air stupide“ deutlich konterkariert wird, bleibt die Rolle des Schöpfers (des Erfinders und Gestalters) unbeleuchtet und wird gegenüber der Rolle des Zuschauenden in den Hinter-

147 Hervorhebung von mir. Die Verwendung des Adverbs „brusquement“ unterstreicht die Parallelität zwischen diesem Passus und der Stelle, an der Laurent die Idee formuliert, Camilles Portrait zu malen. Vgl. Seite 127 in diesem Kapitel.

grund gedrängt. Diese Verdrängung der Schöpfer- durch die Zuschauerrolle wird im weiteren Verlauf der Darstellung noch wiederholt (und wesentlich expliziter) thematisiert und mündet schließlich in eine vollständigen Verdrängung der Schöpferinstanz (Maler = Autor) durch die Zuschauerinstanz. Das Ergebnis dieser Entwicklung ist das Schlussbild des Romans, das die nur noch aufs Zuschauen und Zuhören beschränkte Mme Raquin bei der Kontemplation der Leichen von Laurent und Thérèse zeigt.

Die Zentralität und besondere Bedeutung der Zuschauerrolle in *Thérèse Raquin* springt (dem Wortspiel sei verziehen) ins Auge, wenn man die Ausführung der Mordtat vor dem Hintergrund des bisher Gesagten betrachtet. Dann nämlich fällt zunächst auf, dass Laurent und Thérèse in dieser Szene mutatis mutandis wieder in den Rollen präsentiert werden, die sie beim Malen von Camilles Portrait innehatten: Laurent vollzieht einen Schöpfungsakt ex negatione („faire de la mort“), während Thérèse ihm gebannt zuschaut, sich in den „Schöpfungsakt“ von ihm einbeziehen lässt und durch Nicht-Handeln sowie Nicht-Sprechen – also negativ – teilnimmt.

Als Thérèse auf Laurents Befehl und nach einem inneren Kampf¹⁴⁸ in das Boot steigt, anstatt sich zu weigern oder zu warnen,¹⁴⁹ leistet sie dadurch in entscheidendem Maße der Ausführung des Mordplans Vorschub und übernimmt endgültig die Rolle der wissenden und willentlichen Komplizin. Ihr Part auf dem Wasser besteht dann nicht nur darin, nicht zu handeln, dem Mord „rigide, muette“ (112) beizuwohnen und nach der Vollendung nichts zu verraten; vielmehr muss sie laut Darstellung vor allem auch die Rolle der unfreiwilligen, unter Zwang betrachtenden Tatzeugin übernehmen:

La jeune femme regardait, se tenant des deux mains à un banc du canot qui craquait et dansait sur la rivière. Elle ne pouvait fermer les yeux; une effrayante contraction les tenait grands ouverts, fixés sur le spectacle horrible de la lutte (112).¹⁵⁰

Dieser vom Text hervorgehobene Schauzwang ist zum einen der Höhepunkt von Thérèses Rolle als gebannte (und inspirationsgebende) Zu-

148 „Une lutte terrible se passait en elle“ (109).

149 Dass eine solche Alternative durchaus gegeben ist, hebt der Text selbst hervor. Laut Darstellung entscheidet sich Thérèse dazu, ins Boot zu steigen, nachdem Camille sie gehänselt hat: „Ah! ah! cria Camille... Laurent, regarde donc Thérèse... C'est elle qui a peur!... Elle entrera, elle n'entrera pas... Il s'était étalé sur le banc de l'arrière [...] et se dandinait avec fanfaronnade. Thérèse lui jeta un regard étrange; les ricanements de ce pauvre homme furent comme un coup de fouet qui la cingla et la poussa. Brusquement, elle sauta dans la barque“ (109f.).

150 Hervorhebungen von mir.

schauerin; zugleich bildet er die erste Voraussetzung für ihren erinnernd-rekonstruierenden, (mit-)gestaltenden Beitrag an der halluzinatorischen „Auferstehung“ ihres Ehemanns.

In Folge dieses Schauzwangs wird die junge Frau gleich nach dem Mord und noch vor Laurent von der visuellen Erinnerung an die Tat und von der Halluzination der Rückkehr ihres toten Mannes heimgesucht:

[...] elle voyait toujours Camille et Laurent luttant sur le bord de la barque, elle apercevait son mari, blafard, horrible, grandi, qui se dressait tout droit au-dessus d'une eau limoneuse. Cette vision implacable activait la fièvre de son sang (119).

Darüber hinaus verpflichtet sich Thérèse aus freien Stücken dem Erinnern und verspricht Laurent: „Oh, je me souviendrai“ (121). Das geschieht zwar laut Text in der Absicht, ihre Liebe am Leben zu erhalten und ihre Ziele zu erreichen. Aber der als gebannte Zuschauerin empfangene optische Eindruck der Tat bewirkt, dass Thérèse gerade in dem Maß, in dem sie ihr Versprechen einlöst, zwangsläufig einen aktiven Beitrag dazu leistet, den toten Camille und den Mord ewig als lebendig und gegenwärtig wiederkehren zu lassen. So ist Thérèses unfreiwillige und unabsichtliche Rolle als gebannte Zuschauerin der Mordtat eine entscheidende Voraussetzung für ihre Rolle als aktive und im Verlauf der Ereignisse zunehmend dominante Mitgestalterin von Camilles „Auferstehung“.

Camilles Auferstehung

In der Phase zwischen der Mordtat und der Hochzeit übernimmt die junge Frau die Rolle der Mitgestalterin von Camilles „Auferstehung“ – allerdings nicht gemeinsam mit Laurent, sondern parallel zu ihm und von ihm getrennt. Bei Laurents erster Halluzination von Camilles Wiederkehr spielt die junge Frau zwar wieder einmal eine inspirationsgebende Rolle, jedoch diesmal nicht in praesentia, sondern in absentia.

Im Unterschied zu seiner Komplizin wähnt sich Laurent nach der gelungenen Ermordung Camilles befreit, ruhig und zufrieden,¹⁵¹ wird aber unfreiwillig in einen Zustand versetzt, in dem er nicht anders kann, als sein Opfer imaginativ wieder lebendig werden zu lassen. Der

151 „[...] maintenant que le meurtre était accompli, il se sentait la poitrine libre, il respirait à l'aise, il était guéri des souffrances que l'hésitation et la crainte mettaient en lui [...]. Le lendemain, Laurent s'éveilla frais et dispos. Il avait bien dormi“ (122f.).

erste Auslöser dieser Entwicklung ist laut Darstellung eine bleibende körperliche Spur, die der sterbende Camille bei seinem Mörder hinterlassen hat: Die Narbe eines tiefen vampyrischen Halsbisses.¹⁵² Diese brennende Narbe verhindert bei Laurent gleich nach dem Mord das Vergessen¹⁵³ und bewirkt im Lauf der Entwicklungen immer wieder und immer eindringlicher, dass der Täter die Präsenz seines Opfers körperlich, sozusagen im eigenen Fleisch spürt – und zwar vor allem dann, wenn er an Thérèse denkt (152f.), als er sie heiratet (180, 183), oder während der gemeinsamen Nächte mit ihr (192f., 210f.). Im Unterschied zu Thérèse erfährt Laurent Camilles „Auferstehung“ zunächst nicht als optischen, sondern als haptischen Eindruck: Bevor er durch tägliche Leichenschaubesuche und durch die zwanghafte Betrachtung von Camilles Leiche die optische Vorstellungskraft entwickelt, die ihn den Toten als *revenant* sehen lässt, fühlt er seine Präsenz, und diese Empfindung hat eine höchst körperlich reelle und mit Camille objektiv kausal zusammenhängende Ursache.

Die Halsnarbe ist allerdings laut Darstellung nicht der einzige Auslöser, der Laurent dazu treibt, Thérèses Ehemann in die Gegenwart zurückzuholen:

Le décès de Camille n'avait pu être constaté officiellement. Le mari de Thérèse était bien mort, mais le meurtrier aurait voulu retrouver son cadavre pour qu'un acte formel fût dressé (124).

So wie Thérèse sich freiwillig dem Erinnern verpflichtet, um die Früchte der Mordtat ernten zu können, sehnt sich Laurent aus demselben Grund danach, Camilles Leiche wiederzufinden. In unmittelbarer Konsequenz dieser Absicht unterwirft er sich einem selbst auferlegten Schauzwang, der die zweite wichtige Voraussetzung für die Rückholung von Tat und Opfer in die Gegenwart bildet: „Laurent se donna la tâche de passer chaque matin par la Morgue, en se rendant à son bureau“ (124).

Die Morgue wird allerdings nicht einfach nur als Leichenschauhaus oder als besonderer und einer Ausstellung oder einem Museum ähnlicher Ort des Schauens, sondern genauer als „Theater in gewisser Weise“ beschrieben. „La Morgue est un spectacle“, erläutert die Erzählerinstanz, in dem täglich „représentations de la mort“ (127) dargeboten werden. Ein

152 Zur symbolischen Bedeutung des Halses und des Halsbisses vgl. hier Seite 49.

153 „Il se rappelait à peine les scènes de la veille; sans la cuisson ardente qui le brûlait au cou, il aurait pu croire qu'il s'était couché à dix heures, après une soirée calme“ (123).

„public mêlé et disparate“ dränge sich täglich in das Leichenschauhaus, um einem „spectacle à la portée de toutes les bourses“ (127) – mit billigem Eleos („s’apitoyait“) und Phobos („s’épouvantent“) – ganz wie im Theater zu genießen, und am Ende jeder Vorstellung gar zu klatschen oder zu pfeifen:

Il y a des amateurs qui font un détour pour ne pas manquer une de ces représentations de la mort. [...] les visiteurs se pressent, se donnent des émotions à bon marché, s’épouvantent, plaisantent, applaudissent ou sifflent, comme au théâtre, et se retirent satisfaits, en déclarant que la Morgue est réussie, ce jour-là (125).

Zu diesen „spectateurs“ (124), die sich ihr Theaterspiel machen, indem sie schauen, gesellt sich Laurent und wird erstmals in vollem Sinne als Zuschauer geschult. Dabei prägt er sich zum einen die Bilder ein, die seine optische Vorstellungskraft für Camilles Wiederkehr vorbereiten und seine haptischen Eindrücke verstärken –

Chaque fois qu’il croyait reconnaître Camille, Laurent ressentait une brûlure au cœur. Il désirait ardemment retrouver le corps de sa victime, et des lâchetés le prenaient, lorsqu’il s’imaginait que ce corps était étalé devant lui. [...] Ses visites à la Morgue l’emplissaient de cauchemars [...] (126).

Zum anderen kommt Laurent bei den Besuchen in der Morgue gleichsam in die höhere Schule einer „Kunst“, die „plaisir“ und Tod im Zeichen eines unentrinnbaren „faire de la mort“ verbindet. Und diese „Kunst“ wird gerade nicht als individuell-spezifische, abartige Angelegenheit des jungen Manns dargestellt, sondern als ein schichtenübergreifendes, beide Geschlechter gleichermaßen betreffendes gesellschaftliches Phänomen.¹⁵⁴ So wird der Schilderung von Laurents lustvoll-angeekelter Betrachtung einer nackten Frauenleiche (126) die Bemerkung gegenübergestellt, dass die Morgue von vielen Frauen aus allen Gesellschaftsschichten – „ouvrières“ (127), „femmes du peuples“ (127), „dames bien mises“ (128) – besucht werde. Und der Grund – die sexuelle Schaulust – wird am Beispiel einer gutgekleideten Dame exemplifiziert, die sich in der Kontemplation des leblosen Körpers eines muskulösen, nackten „grand gaillard“ (128) verliert. Durch die Morgue-Episode wird also Laurents Konstituierung zum „artiste“ (Maler der

154 Gerade vor diesem Hintergrund erhält Zolas Seitenhieb gegen die „pudiques journalistes“ in der *Préface* ganz besondere Farben: „Ce dont je me plains“, schreibt er, „c’est que pas un de ces pudiques journalistes qui ont rougi en lisant *Thérèse Raquin* ne me paraît avoir compris ce roman. S’ils l’avaient compris, peut-être auraient-ils rougi davantage, mais au moins je goûterais à cette heure l’intime satisfaction de les voir écœurés à juste titre“ (23f.).

Phantasieportraits) und zum Urheber von Camilles Auferstehung in einen gesellschaftlichen und ästhetischen Kontext eingebettet, der sie trägt und fördert. Dieser Kontext ist eine ganz besondere, gesellschaftlich geregelte und allgemein akzeptierte Situation der Zurschaustellung, (1.) die einzig und allein durch die Haltung der Zuschauer und durch ihre Reaktion zur Kunst wird (Repräsentation, Spektakel) und (2.) in deren Mittelpunkt ein sich ewig wiederholendes „faire de la mort“ steht. Zur Rezeption und *dadurch selbst* zur Produktion dieser Zuschauerkunst wird Laurent in der Morgue initiiert, und das bereitet ihn für Camilles Wiedererscheinen vor.

Als Camilles Leiche schließlich vor seinen Augen liegt, betrachtet sie der Mörder als selbstblinder Zuschauer, auf den das Erschaute eine unbewusste, bald vergessene und daher nicht kontrollierbare sowie durch nichts und niemanden gesteuerte Wirkung ausübt:

Le meurtrier [...] resta immobile, [...] perdu dans une *contemplation inconsciente*, gravant *malgré lui* au fond de sa mémoire toutes les lignes horribles, toutes les couleurs sales du tableau qu'il avait sous les yeux (129).¹⁵⁵

Quand Laurent put enfin s'arracher à la curiosité poignante qui le tenait immobile et béant, il sortit, il se mit à marcher rapidement sur le quai. Et, tout en marchant, il répétait: 'Voilà ce que j'en ai fait. Il est ignoble.' Il lui semblait qu'une odeur âcre le suivait [...]. Les formalités furent remplies, on enterra le noyé [...]. Laurent, tranquille désormais, *se jeta avec volupté dans l'oubli* de son crime et des scènes fâcheuses et pénibles qui avaient suivi le meurtre (130).

Mit dieser temporären Rückkehr zum Vergessen endet die erste Etappe von Laurents Entwicklung nach der Tat, und die Darstellung fokussiert wieder Thérèse, die ihren zweiten Schritt auf dem Weg zur Mitschöpferin von Camilles „Auferstehung“ vollzieht. Dieser Schritt besteht darin, dass Thérèse in die Schule der Romanlektüre geht – so wie Laurent in die Schule der Morgue – und durch die neue Tätigkeit als Leserin von leicht zugänglichen und allgemein verständlichen Kunsterzeugnissen eine Reihe von Fähigkeiten erwirbt, die sie für die Mitarbeit an Camilles „Auferstehung“ vorbereiten – und prädestinieren. Das Zuschauen und eine zustanderzeugende sowie zustanderfahrende (Selbst-)Darstellungsfähigkeit gehören von Anfang an zu Thérèses Gestalt, also bereits vor dem Mord, und zwar in einer ganz besonderen und sehr ausgeprägten Weise. Durch die Entdeckung der Romanlektüre werden die Rolle und die Fähigkeiten

155 Hervorhebungen in diesem und im folgenden Zitat von mir.

der jungen Frau noch weiter ausgebaut. Dabei verliert sie aber die Fähigkeit, diese Umsetzung nach ihrem eigenen Willen zu kontrollieren; zum anderen gewinnt sie die externen Maßstäbe nicht, die als moralisch solides Fundament den eigenen Willen ersetzen könnten.

Vor dem Mord liest die junge Frau nie, ja Camille wundert sich ausdrücklich darüber, „que Thérèse pût rester pensive et silencieuse pendant toute une soirée, sans être tentée de prendre un livre“ (50). Nach der Tat entdeckt sie allerdings plötzlich die „Liebe zur Buchlektüre“, die ihren „tempérament“ grundlegend verändert:

Ce subit amour de la lecture eut une grande influence sur son tempérament. Elle acquit une sensibilité nerveuse qui la faisait rire ou pleurer sans motif. L'équilibre qui tendait à s'établir en elle fut rompu (143).

An dieser Stelle zeigt sich, wie eng die physiologische Dimension¹⁵⁶ („tempérament“) der titelgebenden Protagonistin von *Thérèse Raquin* mit der kunstproduktions- und kunstrezeptionsästhetischen Dimension dieser Gestalt zusammenhängt. Laut expliziter Auskunft der Erzählerinstanz zerstört die Lektüre Thérèses körperliche Gleichgültigkeit und verhindert das potentielle Erreichen eines physiologischen Gleichgewichtszustands:

L'équilibre, qui tendait à s'établir en elle, fut rompu. [...] Par moments, la pensée de Camille la secouait, et elle songeait à Laurent avec de nouveaux désirs, pleins d'effroi et de défiance (143).

Ferner wird in der Lektüreepisode geschildert, dass Thérèse in Konsequenz ihrer Entwicklung zur Leserin jene absolute Kontrolle über die Mitteilung bzw. Verbergung ihres inneren Zustands verliert, die sie zuvor so charakteristisch auszeichnete, und dass sich ihre Gefühlslagen ebenso unkontrolliert äußern, wie sie sich abwechseln („rire ou pleurer sans motif“).

Thérèse, die als (Selbst-)Darstellungskünstlerin und gebannte Zuschauerin bereits einige wesentliche Voraussetzungen für die Rolle als Mitschöpferin von Camilles „Auferstehung“ aufweist, erwirbt durch die Entwicklung zur Leserin eine Reihe von Fähigkeiten, die ihr für diese krönende Rolle noch fehlten. War sie bereits vor der Lektüre, von Natur aus eine „femme nerveuse“, die ihre Gefühlsäußerungen allerdings hervorragend im Griff hatte, so entwickelt sie nun eine „sensibilité nerveuse“, die sie weder kontrollieren noch kanalisieren kann. Verfügte sie vor Camilles Ermordung über einen unbedingten Willen („une volonté

156 Vgl. die *Préface*: „Dans *Thérèse Raquin*, j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères“ (24).

implacable“), der sich mit einer äußerst reduzierten materiellen Umsetzungskraft und Verwirklichungsmöglichkeit paarte, so wird die durch die Mordtat bereits bewirkte Umkehrung dieses Zustands noch weiter begünstigt, und die angeschlagene Willenskraft der jungen Frau wird noch weiter geschwächt: „tantôt, elle cherchait un moyen pour épouser son amant à l’instant même, tantôt elle songeait à se sauver, à ne jamais le revoir“ (143). Zu dieser schwankenden Haltung kommt Thérèse vor allem deshalb, weil sie durch die Lektüre ein moralisches Halbwissen erwirbt, das ihre ursprüngliche, vollständig amoralische Zielgerichtetheit empfindlich stört. Die moralisierende Rede der Romane vermag Thérèse nicht zu läutern, sondern stürzt sie nur in einen Zustand der „indécision cruelle“ und nimmt ihr somit gerade dann die Willensstärke, als ihre Umsetzungskraft und ihre Verwirklichungsmöglichkeiten wachsen.¹⁵⁷

Les romans, en lui parlant de chasteté, mirent comme un obstacle entre ses instincts et sa volonté. Elle resta la bête indomptable qui voulait lutter avec la Seine et qui s’était jetée violemment dans l’adultère; mais elle eut conscience de la bonté et de la douceur, [...] elle sut qu’on pouvait ne pas tuer son mari et être heureuse. Alors elle ne se vit plus bien elle-même, elle vécut dans une indécision cruelle (143).

Am Ende dieser Phase ist Thérèse nicht nur gebannte/inspirationsgebende Zuschauerin, Leserin und (Selbst-)Darstellungskünstlerin, sondern hat darüber hinaus eine Handlungsfähigkeit erlangt, die allerdings ausgesprochen ungezielt und unkontrolliert ist.

An dieser Stelle wechselt der Fokus ohne weiteren Übergang auf Laurent. Die Erzählerinstanz berichtet, wie der Gedanke an Entdeckung und Bestrafung die „tranquillité profonde“ (143) gelegentlich trübt, die der Mörder nach der Tat genießt. In der Sicherheit und Entspannung, die auf den Mord folgt, akzentuiert sich Laurents „lâcheté“ und seine „prudence“; er wird laut Darstellung noch träger, dicker, fauler und weicher. In Konsequenz dieser Entwicklung kehrt er zu seinen alten Gewohnheiten zurück – „Il reprit ses anciennes habitudes“ (144) –, und das macht ihn zwar laut Darstellung vorübergehend „glücklich“,¹⁵⁸ lässt aber zugleich auch seine alten Wünsche nach einem Leben in „paresse“ und „débauche“ wach werden, mit denen der junge Mann wieder den Traum eines der „paresse“ hingeebenen Malerlebens assoziiert: „Il quitterait

157 Siehe *Mme Bovary*, wie etwa in J.-Fr. Tonard (1999), mit Erwähnung Zolas auf Seite 221 ausgeführt.

158 „Le visage rose et gras, le ventre plein, le cerveau vide, il était heureux“ (144).

son bureau, il peindrait en amateur, il flânerait“ (144). So wird dargestellt, wie Laurent in den Sog einer Rückkehr in die Vergangenheit gerät, der ihn zum Atelier des Freundes führt, wo der Anblick eines nackten Frauenmodells die alten sexuellen Begierden weckt. Allerdings wirkt sich die sexuelle Beziehung zum Modell nicht störend auf Laurents neues physiologisches Gleichgewicht aus, sondern fördert es: „Cette femme mit un équilibre de plus dans sa vie; il l’accepta comme un objet utile et nécessaire qui maintenait son corps en paix et en santé [...]“ (145). Dadurch wird ex negatione noch einmal betont, dass die Interaktion mit Thérèse und nur mit Thérèse – und nicht die „débauche“ an sich – Laurent aus dem Gleichgewicht bringt.

„Cependant“, stellt die Erzählerinstanz an dieser Stelle fest, „le deuil de Thérèse était fini“ (145). Und da Laurent laut Darstellung seine öffentliche Beziehung zur ehemaligen Geliebten nicht vollständig abgebrochen hat, ist sein zum Begehren zurückgekehrter Körper auch wieder empfänglich für die anziehend-abstoßende Reizwirkung, die Thérèse in seinen/für seine Augen entfaltet: „un soir, il la trouva rajeunie et embellie. Mais il éprouvait toujours un certain malaise devant elle“ (145).

Laurents Reaktionen auf Thérèses Wirkung sind so gestaltet wie diejenigen, die zum Ehebruch geführt hatten. Zuerst kommt das Zögern („Il se mit à hésiter“ (146)), dann der Kalkül, der diesmal allerdings durch die Erinnerung an den Mord maßgeblich beeinflusst wird: „Puis, il se dit qu’il ne pouvait avoir tué un homme pour rien; en se rappelant le crime, [...] il sentit que le meurtre deviendrait inutile et atroce, s’il ne se mariait pas avec elle“ (146). So wird Laurent wieder vom alten „Fieber“ ergriffen (146), und als das Modell ihn plötzlich verlässt, nimmt er die täglichen Besuche bei Raquins wieder auf und betrachtet Thérèse „avec des yeux où luisaient des lueurs rapides“ (147). Die junge Frau wiederum, „toute frissonnante des longues lectures qu’elle faisait, s’alanguissait et s’abandonnait sous ses regards“ (147).

In unmittelbarer Nachfolge dieser Entwicklung wird Thérèse wieder zu Laurents gebannter Zuschauerin und Gesprächspartnerin: Sie sieht ihn an („le regarda follement“ (147)) und antwortet auf seine fordernde Frage „Veux-tu que je vienne ce soir dans ta chambre?“ (147) in der gewohnten Verneinungsform („Non, non, attendons [...] soyons prudents“ (147)). Doch diesmal entspinnt sich zwischen den beiden kein langer Dialog, an dessen Ende Laurent formuliert, was er tun will und muss, sondern nur ein sehr kurzer Schlagabtausch, in dem Thérèse auf Laurents Forderung („je suis las, je te veux“) eine lakonische affirmative Antwort gibt, die unverblümt bestimmt,

was zu tun ist: „Marions-nous, je serai à toi“ (147). Somit markiert diese Stelle den Übergang zu einer neuen Phase, in der Thérèses Dominanz in der Interaktion mit Laurent immer stärker und offensichtlicher wird. Und die wichtigste Konsequenz dieser Entwicklung wird sogleich eindringlich vor Augen geführt: Unmittelbar nach dem beschriebenen kurzen Dialog wird ausführlich geschildert, wie Laurent – in Abwesenheit Thérèses, aber unter ihrem dominierenden Einfluss sowie unter den Nachwirkungen der Tat und aufgrund seiner Anlage – Camilles erste „Wiederbelebung“ vollbringt.

Die erste Phase dieser „Wiederbelebung“ ist als Erfahrung eines besonderen, für Laurent neuen Zustands beschrieben: Eine plötzliche, diffuse Angst „de trouver un homme caché dans sa mansarde“ (149) hindert den jungen Mann daran, die Treppe zu seinem Zimmer hinauf zu steigen. Unter Alkoholeinfluss entwickelt sich diese Angst zu einer Panik vor anonymen „assassins qui lui sauteraient brusquement à la gorge“ (150), vor einer „masse d'ombre“ (150) in einem Kellereingang, vor den „ombres bizarres“ (150), die seine Kerze im Treppenhaus wirft.

Nachdem geschildert wurde, wie Laurent mühsam in sein Mansardenzimmer gelangt, wird eine Verkettung von Ereignissen präsentiert, die unentrinnbar zu Camilles halluzinatorischer „Auferstehung“ führen. Unter dem Eindruck seiner Ängste legt sich der Mörder ins Bett und rekapituliert vor dem Einschlafen „les arguments que ses désirs et sa prudence donnaient tour à tour pour et contre la possession de Thérèse“ (151). Diese schlaflosen Gedanken führen ihn zur Erinnerung an Thérèse zurück, der er sich widerstandslos hingibt („Il laissa son cerveau s'emplir du souvenir de Thérèse“ (151)) – und die ihn wieder in den vergangenen Begehrenszustand versetzt („la fièvre chaude de jadis le secouait de nouveau“ (151)). Die Folge dieser Rückkehr zur Vergangenheit ist ein lebendiger, klarer und detaillierter Tagtraum, in dem Laurent sich wie in den Zeiten des Ehebruchs heimlich zu Thérèse schleicht. Dabei lässt ihm die Erregung das Blut in den Hals schießen – ein Detail, dessen Wichtigkeit im weiteren Verlauf der Darstellung deutlich wird. Diese „rêverie“ erlebt Laurent im ersten Moment als Zuschauer, der ein Schauspiel als wirklichen Vorgang wahrnimmt: „ses pensées se déroulaient devant lui en spectacles réels“ (152). Doch schon im nächsten Moment wird er vom „spectateur“ zum Akteur: „il crut apercevoir Thérèse, ardente et pâle, il sauta vivement de son lit, en murmurant: ‚il faut que j'y aille, elle m'attend‘“ (152). Dieser Rollenwechsel unterbricht die Halluzination, versetzt Laurent aber zugleich wieder in Angst vor dem Kellereingang, den er auf dem Weg zu Thérèse passieren müsste. So wie das Begehren zuvor, lässt nun die Angst seinen Hals anschwellen – „Le sang

s'était porté violemment à son cou" (153) – und dieser körperliche Reiz setzt eine weitere Kettenreaktion in Gang, die zur Rückkehr Camilles führt:

Maintenant ses idées s'attachaient à Camille, avec une fixité effrayante. Jusqu'à le noyé n'avait pas troublé les nuits de Laurent. Et voilà que la pensée de Thérèse amenait le spectre de son mari (153).

Die Erinnerung an Thérèses verstorbenen Ehemann wird allerdings zunächst als körperliche Empfindung, nicht als optische Wahrnehmung beschrieben:

[...] il lui sembla que sa couche était étrangement secouée; il s'imagina que Camille se trouvait caché sous le lit, et que c'était lui qui le remuait ainsi, pour le faire tomber et le mordre (153).

Am Höhepunkt dieser Szene wird geschildert, wie sich Laurent unter dem überwältigenden Eindruck seiner Vorstellungen an der Matratze festklammert, „croyant que les secousses devenaient de plus en plus violentes“ (153). Doch bereits im nächsten Satz wird unvermittelt festgestellt: „Puis, il s'aperçut que le lit ne remuait pas“ (153). Jetzt wird geschildert, wie Laurent das Licht anzündet, „en se traitant d'imbécile“ (154), ein Glas Wasser trinkt und den Entschluss fasst, nunmehr ruhig einzuschlafen, „bien décidé à ne plus penser, à ne plus avoir peur“ (154).

Nachdem durch diese brüske Unterbrechung der Halluzination vorgeführt wurde, wie sehr Camilles „Auferstehung“ ausschließlich in der Wahrnehmung Laurents besteht und von seinem inneren Zustand abhängig ist, wird der halluzinatorische Zustand, in den Laurent sogleich zurückgleitet, explizit als spiegelbildliches Gegenteil der Anfangslage des Mannes beschrieben: Camilles Mörder wird nun nicht mehr als unendlich stumpfer Geist in einem kraftstrotzenden, lebendigen Körper beschrieben, sondern als „intelligence éveillée“ in einer „chair morte“ (154). Todesnah im Körper, erlebt Laurent Vergangenes als Lebendiges und halluziniert wieder die Rückkehr des toten Camille, den er nun auch endlich sieht:

Il refit le chemin que le séparait de Thérèse [...]. Mais au lieu de [...] la jeune femme en jupon, la gorge nue, ce fut Camille qui lui ouvrit, Camille tel qu'il l'avait vu à la Morgue, verdâtre, atrocement défiguré (154).

So bildet das Schauen hier den Höhepunkt von Laurents Entwicklung zum Schöpfer von Camilles „Wiederkehr“, und seine kreative Leistung ex negatione kulminiert in einem unentrinnbaren Schauzwang, der – wie sonst bei Thérèse – mit einem negativ-schöpferischen Akt des reflexiven, zustanderfahrenden Sich-Erschaffens einhergeht: In nicht enden wollenen Wiederholungen erlebt und erzeugt Laurent eine Wiederbelebung, bei der er Camilles Leiche als lebenden Menschen agieren lässt.

Diese Wiederbelebung wird als ein negativ-schöpferischer, possessiver und reflexiver Akt des Sich-Erschaffens präsentiert, der im Zeichen eines unentrinnbaren Schauzwangs steht. Laurent erstellt dabei kein materielles Werk und bewirkt keine objektive Umgestaltung der materiellen Wirklichkeit („le lit ne remuait pas“), sondern erlebt eine quantitativ und qualitativ eingegrenzte Veränderung des eigenen Zustands, die Camille für ihn, und nur für ihn, lebendig werden lässt. Sein „kreativer Akt“ setzt einen spezifischen inneren Zustand voraus, in den Laurent vor allem durch zwei Faktoren versetzt wird: Zum einen die Halsnarbe (als physische Spur der Mordtat und Symbol von Laurents Schöpfungskraft); zum anderen und vor allem Thérèses Einfluss, ihre unmittelbare und mittelbare Wirkung sowie die Interaktion mit ihr.¹⁵⁹

Der weitere Verlauf der Darstellung zeigt, in welcher Weise sich der Zusammenhang zwischen Thérèses Wirkung und Camilles „Auferstehung“ gestaltet. Zunächst wird geschildert, dass die junge Frau den gleichen spezifischen Zustand, in dem Laurent nach der Ermordung die imaginative Wiederbelebung Camilles vollzieht, parallel und getrennt erlebt. Sodann wird dargestellt, wie aus diesem parallelen und getrennten Erleben ein geteilter, kooperativ erstellter und gemeinsam aufrechterhaltener Zustand hervorgeht. Diese Entwicklung geht mit einer zunehmenden Dominanz Thérèses über Laurent einher, die vor allem auch als Vorherrschaft der Zuschauerrolle und letztlich der Zuschauerinstanz über die Autorenrolle und -instanz präsentiert wird.

Unmittelbar nach der Darstellung von Laurents Albtraumnacht und von seiner imaginativen „Wiederbelebung“ Camilles wird – wie bereits erwähnt – deutlich gemacht, dass auch Thérèse zur selben Zeit und in gleicher Weise die Wiederkehr ihres ermordeten Gatten halluziniert hat. Zum einen wird explizit festgestellt: „Thérèse, elle aussi, avait été visitée par le spectre de Camille, pendant cette nuit de fièvre“ (159). Zum anderen wird dargestellt, wie Mme Raquin am Morgen nach der Albtraumnacht ihre

159 Gemäß der grundsätzlichen Gesetzmäßigkeit des Romans ist es gerade der Wunsch, Camilles „Auferstehungen“ nicht mehr zu erleben, der Laurent endgültig wieder in Thérèses Arme und in den Bann einer Interaktion treibt, deren zwangsläufiges Ergebnis eine ewige Wiederkehr Camilles ist. Am Ende der Albtraumnacht sagt sich Laurent beim Ankleiden: „Maintenant, je vais peut-être croire cela toutes les nuits... Décidément, il faut que je me marie au plus tôt. Quand Thérèse me tiendra dans ses bras, je ne penserai guère à Camille. Elle m'embrassera sur le cou, et je ne sentirai plus l'atroce cuisson que j'ai éprouvée...“ [...] „Bah! Thérèse guérira cela... Quelques baisers suffiront [...]“ (157).

Nichte bedauert, weil sie eine „mauvaise nuit“ verbracht habe. Während die alte Dame so spricht, sieht Thérèse Laurent eindringlich an („Thérèse regardait fixement Laurent“ (158)), und diesmal leitet dieser Blick weder ein langes Gespräch noch einen kurzen Wortwechsel ein, sondern nur ein stummes Einverständnis und ein gemeinsames Erschauern. Laurents und Thérèses Kommunikation vollzieht sich ab dieser Szene bis einschließlich zur ersten Hochzeitsnacht vor allem als wortloser oder das Gemeinte verschweigender Austausch zwischen zwei Schauenden.¹⁶⁰

Unterstrichen wird das bereits während der eben beschriebenen Szene: Darin wird geschildert, wie die Komplizen einen ganzen Abend mit Mme Raquin verbringen, „parlant de banalités, se comprenant, se conjurant tous deux du regard de hâter le moment où ils pourraient s'unir contre le noyé“ (158). Am Ende der ersten Phase nach Camilles Ermordung hat sich Thérèses und Laurents Interaktion auf ein wechselseitiges Zuschauen konzentriert. Die von der Erzählerinstanz explizit festgestellte zunehmende Dominanz von Thérèse über Laurent (199f.) gestaltet sich also vor allem auch als Vorherrschaft der Zuschauerrolle über die Autorenrolle.

Das wechselseitige Anschauen nach der Albtraumnacht leitet eine neue Phase in der Interaktion von Laurent und Thérèse ein, und die wichtigsten Merkmale dieser Phase werden, wie schon so oft, direkt von der Erzählerinstanz erläutert. Die Komplizen seien einer „sorte de détraquement nerveux“ (159) zum Opfer gefallen, die eine „parenté de sang et de volupté“ zwischen ihnen etabliert habe. Das Schlagwort des „détraquement nerveux“ charakterisiert hier sowohl die Dominanz Thérèses über Laurent als auch den Zustand, den beide Gestalten teilen:

[...] un détraquement venait de se produire; les nerfs surexcités de Thérèse avaient dominé. Laurent s'était trouvé tout d'un coup jeté en plein éréthisme nerveux; sous l'influence ardente de la jeune femme, son tempérament était devenu peu à peu celui d'une fille secouée par une névrose aiguë (199f.).

Ils frissonnaient des mêmes frissons; leur cœurs, dans une espèce de fraternité poignante, se serraient aux mêmes angoisses. Ils eurent dès lors un seul corps et une seule âme pour jouir et pour souffrir (159).

160 In der Hochzeitsnacht ist der Zusammenhang zwischen verbaler und visueller Kommunikation übrigens sehr interessant. Mit Blicken sprechen Laurent und Thérèse über das Eigentliche (den Mord), während sie belanglose Worte austauschen, die einem Schweigen gleichkommen, da sie dem Verschweigen des eigentlichen Gesprächsthemas dienen. Der Übergang von dieser negativen verbalen Kommunikation zu einem Gespräch über Camille vollzieht sich über die Thematisierung des Schauens: „Tu l'as vu à la Morgue?“ (191).

Durch den Mord, die Besuche in der Morgue und die Entdeckung der Romanlektüre haben sich Thérèse und Laurent so entwickelt, dass der Mann sein Rollenpotential als Zuschauender und die Frau ihr Rollenpotential als Handelnde und Gestaltende wesentlich verstärkt haben. Dadurch verschmelzen die zwei Gestalten in einer detailliert geschilderten, darstellungstechnisch betonten „identité“, die sich durch die Wiederholung der gleichen Erfahrungen und Empfindungen immer mehr intensiviert:

Chaque nuit, le noyé les visitait [...]. L'état d'énervement dans lequel ils vivaient activait encore chaque soir la fièvre de leur sang, en dressant devant eux des hallucinations atroces. Thérèse, lorsque le crépuscule était venu, n'osait plus monter dans sa chambre [...]. Et quand la fatigue baissait ses paupières, elle voyait Camille dans le noir, elle rouvrait les yeux en sursaut. [...] Quant à Laurent, il était devenu décidément poltron [...]. La nuit, il souffrait plus encore que Thérèse [...]. Le même cauchemar revenait avec persistance: il croyait tomber des bras ardents et passionnés de Thérèse entre les bras froids et gluants de Camille (161f.).

Die so eindringlich geschilderte, bis zur Identität gehende Angleichung von Laurent und Thérèse ist von besonderer Wichtigkeit für den weiteren Verlauf der Handlung, denn dadurch wird die parallele und identische Erfahrung von Camilles „Auferstehung“ zu einem gemeinsamen und geteilten, negativ-schöpferischen Akt des possessiven und reflexiven Sich-Erschaffens, den die zwei Komplizen um so weniger bewusst steuern können, je mehr sich ihre Interaktion intensiviert, und der in eine vollkommene, vernichtende Vereinnahmung der materiell schöpferischen Autoreninstanz durch die wahrnehmende und fühlende Zuschauerinstanz mündet.

Belegen lässt sich das zum Beispiel dadurch, dass man die Gestaltung des Leitmotivs von Laurents Hals und die Episode seiner zweiten Rückkehr zur Malerei betrachtet. Dieses Körperteil trägt nicht umsonst die physische Erinnerung an den Mord, sondern verkörpert als *pars pro toto* die „puissance“ des jungen Manns (als „cou [...] large et court, gras et puissant“ (58)) und fungiert als Symbol seiner Kastration durch die Tat¹⁶¹ (112), die in körperliche und geistige „impuissance“ (212) mündet. Diese „impuissance“, mit der Camilles „Auferstehung“ nach einem letzten, vergeblichen Erlösungsversuch (209–212) vollendet wird, ist allerdings

161 „Comme [...] [Laurent] penchait la tête, découvrant le cou, sa victime [...] avança les dents et les enfonça dans ce cou. Et lorsque le meurtrier [...] lança brusquement le commis à la rivière, les dents de celui-ci emportèrent un morceau de chair“ (112).

nicht einfach als Zeugungsunfähigkeit dargestellt – Thérèse wird im Gegenteil schwanger von Laurent, nachdem er als „impuissant“ bezeichnet wurde –, sondern als Verlust jeder positiv schöpferischen, die physische Wirklichkeit verändernden Kraft unter Thérèses Vorherrschaft. Sehr drastisch wird das in der Szene gezeigt, in der Thérèse das ungeborene Kind, das sie von Laurent empfangen hat, vom nichtsahnenden Vater töten lässt, indem sie bei einer der täglich wiederkehrenden tätlichen Auseinandersetzungen den Bauch als Ziel für seine Schläge vorstreckt. Weit weniger krude, aber ebenfalls in diesen Zusammenhang gehörend ist auch die Szene, in der die „invités du jeudi“ den frisch vermählten Laurent und Thérèse viele Kinder wünschen, und das Paar beim Gedanken, Nachwuchs zu zeugen, in tiefstem Unbehagen erschauert (183).¹⁶²

Gerade am Beispiel der Thematisierungen von Laurents Hals lässt sich also zeigen, dass das lebenserzeugende, physisch erschaffende Potential („refaire la vie“), das der Mann besitzt, durch die Interaktion mit Thérèse immer mehr ins Gegenteil verkehrt wird. Als Konsequenz dieser Entwicklung kommt Laurent (mit Thérèse zusammen) dahin, alles zu vernichten, was er erschafft oder erschaffen könnte, und zwar sowohl absichtsvoll als auch unabsichtlich, sowohl wissentlich als auch unwissentlich.

Dass Laurents „impuissance“ allerdings keineswegs nur körperlich ist, sondern sich ganz umfassend als Verkehrung seiner schöpferischen Potenz in ihr Gegenteil gestaltet, wird in der Episode seiner zweiten und letzten Rückkehr zur Malerei deutlichst gezeigt.

Im Bestreben, sich wenigstens tagsüber der albraumerzeugenden Interaktion mit Thérèse zu entziehen und sein der „paresse“ hinggegebenes „Malerleben“ wiederaufzunehmen,¹⁶³ kündigt Laurent seinen Arbeitsplatz und mietet ein kleines Atelier. Seine Frau hält er von diesem Refugium konsequent fern und lässt sie nicht herein, als sie doch unangemeldet vorbeikommt. „Il craignait que Thérèse n'introduisit avec elle le spectre de Camille“ (226), vermerkt die Erzählerinstanz ausdrücklich. Dass allerdings Laurents Bemühungen, sich der Wiederkehr Camilles und dem Einfluss seiner Frau zu entziehen, auch und gerade in diesem Fall zum

162 Vgl. *mutatis mutandis* das Motiv des „enfant mort“ in *L'Œuvre*, mehrfach erwähnt in Rieger (2000).

163 Das Atelier ist für Laurent „un refuge pour passer tranquillement ses journées, loin de Thérèse“ (225).

Gegenteil des Erhofften führen werden, lässt bereits die Beschreibung des Ateliers erahnen – wird doch der Raum, den Laurent selbst ausgesucht hat, als ein Dachzimmer charakterisiert, das sich still und desolat wie ein Grab zum Himmel hin öffnet: „La pièce, silencieuse, blafarde, s’ouvrant en haut sur le ciel, ressemblait à un trou, à un caveau creusé dans une argile grise“ (225f.).

In diesem Raum findet die letzte Betätigung des jungen Mannes als Maler statt, die zugleich den Höhepunkt und den definitiven Untergang Laurents als Erschaffer von materiellen Kunstwerken markiert. Als ihm das Nichtstun nach einigen Tagen zur Belastung wird – so berichtet die Erzählerinstanz –, kauft Laurent Leinwand und Farben und beschließt – da ihm die materielle Grundlage (= das Geld) für die Arbeit mit einem Modell fehlt – „de peindre au gré de sa fantaisie, sans se soucier de la nature“ (226). Sein Schöpfungsakt ist also auch hier als possessiver und reflexiver Akt des (Für-)Sich-Erschaffens charakterisiert: Er wird vollzogen, um die eigene Lage zu verbessern.

Einige Zeit später trifft Camilles Mörder den „ancien ami de collègue“, in dessen Atelier er einst das Malerleben kennen gelernt hatte, und diese Begegnung lässt die Änderungen seiner Person und seiner Kunst, die sich unterschwellig vollzogen haben, sichtbar zu Tage treten. Durch die Augen des alten Freundes wird geschildert, dass Laurent nicht mehr „épais et commun“ erscheint, sondern distinguert, ja vergeistigt wirkt: „Laurent prenait des allures distinguées; le visage s’était aminci et avait des pâleurs de bon goût, le corps entier se tenait plus digne et plus souple“ (227); er habe die Haltung eines hohen diplomatischen Repräsentanten („une tenue d’ambassadeur“ (227)), staunt der Malerkollege und stellt sogleich die Gretchenfrage: „A quelle école es-tu donc?“ (227). Darauf antwortet Laurent nichts, denn er soll nicht als Repräsentant einer bestimmten Schule gelten. Welche besondere Kunst er mit seiner „tenue d’ambassadeur“ vertritt, wird in den unmittelbar folgenden Seiten klar gemacht.

Entgegen den Erwartungen seines Kollegen hat sich Laurent vom „ignoble maçon“ zu einem wahren „artiste“ gemausert. Ohne fleißig zu sein und ohne den Willen dazu, hat er ein Talent entwickelt, das der Künstler nach den herkömmlichen Klischees in die Wiege gelegt bekommen muss – „Où diable as-tu appris à avoir du talent?“, fragt der Malerkollege wieder auf den Punkt, „Ça ne s’apprend pas d’ordinaire“ (228). Die Antwort liefert auch hier nicht Laurent selbst, sondern sein geändertes

Erscheinungsbild,¹⁶⁴ das der Freund allerdings – wie die Erzählerinstanz kommentiert – nicht zu deuten vermag. Für den Erzähler selbst zeigt dieses Erscheinungsbild deutlich die „effroyable secousse“ an, „qui avait changé cet homme, en développant en lui des nerfs de femme, des sensations aiguës et délicates“ (228). Über die Ursachen von Laurents Veränderung formuliert dann die Erzählerinstanz eine Hypothese, die das Genie des jungen Mannes auf den besonderen Zustand zurückführt, in dem er sich durch den Mord und den dominierenden Einfluss Thérèses befindet:

Il est difficile à l'analyse de pénétrer à de telles profondeurs. Laurent était peut-être devenu artiste comme il était devenu peureux, à la suite du grand détraquement qui avait bouleversé sa chair et son esprit [...] Dans la vie de terreur qu'il menait, sa pensée délirait et montait jusqu'à l'extase du génie; [...] depuis qu'il avait tué, sa chair s'était comme allégée, son cerveau éperdu lui semblait immense, et, dans ce brusque agrandissement de sa pensée, il voyait passer des créations exquises, des rêveries de poète (229).

Nach dieser Erläuterung wird deutlich gemacht, dass die Kunst, die Laurent mit seiner „tenure d'ambassadeur“ vertritt, keine materiell und positiv erschaffende, sondern im Gegenteil eine objektvernichtende und subjektzerstörende ist. Das geschieht wieder durch die Stimme des Malerkollegen, der die Rolle des kritischen Zuschauers übernimmt und bemerkt: „Je n'ai qu'un reproche à te faire, c'est que toutes tes études ont un air de famille. Ces cinq têtes se ressemblent“ (229). Diese „ressemblance fatale“ wird sogleich auch von Laurent selbst bestätigt, der sich nach der Verabschiedung des entlarvenden Zuschauers eingesteht: „Il a raison [...], ils se ressemblent tous... Ils ressemblent à Camille“ (230). Und dass hier keine subjektive Wahrnehmung bzw. Wahrnehmungsstörung Einzelner vorliegt, sondern eine objektive Tatsache, wird – wie üblich in *Thérèse Raquin* – von der Erzählerinstanz garantiert, die eine Reihe von Ähnlichkeiten zwischen den Portraits und Camilles Leichenmaske detailliert beschreibt (230).

Das Ergebnis von Laurents zweiter Rückkehr zur Malerei ist also eine Serie von Phantasieportraits, die in unabsichtlicher Reminiszenz der Ereignisse den toten Camille sub specie lebender Personen darstellen (229f.). Als neuerschaffener „artiste“ ist Thérèses Komplize der Botschafter („ambassadeur“) einer Kunst geworden, die immer nur eine vergangene Wirklichkeit abzubilden – und zwar: in gelungener Weise abzubilden – vermag, die verbrecherisch und tödlich ist, und die der Künstler selbst in

164 „Et il [scil. l'ami peintre, D. R.] considérait Laurent, dont la voix lui semblait plus douce, dont chaque geste avait une sorte d'élégance“ (228).

entscheidendem Maße hervorgebracht hat. Diese Kunst bildet gerade insofern als sie gelungene materielle Werke hervorbringt, eine vollkommen geschlossene Einheit mit der tödlichen und verbrecherischen Wirklichkeit, die sie abbildet und zugleich erschafft. Als Maler = Mimesis-Erzeuger und Mörder = Erzeuger/Gestalter von Wirklichkeit in einer Person, ist Laurent der Urheber eines Portraits und eines Opfers, die einander vollkommen entsprechen, und seine Kunst ist gerade deshalb im vollen und absoluten Sinn ein „faire de la mort“ – je gelungener, desto auswegloser.

Nach der Feststellung der „*ressemblance fatale*“ zwischen Camilles Leichenmaske und Laurents Phantasieportraits wird eine ihrer Ursachen noch einmal ausdrücklich benannt und somit hervorgehoben: Es ist der Schauzwang in der Morgue, der Laurents Hand so lenkt und beherrscht und der ihn dazu zwingt, immer und immer wieder die Linien von Camilles Gesicht abzubilden.

Laurent comprit qu'il avait trop regardé Camille à la Morgue. L'image du cadavre s'était gravée profondément en lui. Maintenant, sa main, sans qu'il en eût conscience, traçait toujours les lignes de ce visage atroce dont le souvenir le suivait partout (231).

Gleich nach dieser zusammenfassenden Bemerkung wird Laurent als ein Künstler dargestellt, der weit davon entfernt ist, sich das Erschaute bewusst anzueignen und in einem selbständigen und selbstbeherrschten Schöpfungsakt gestaltend zu verarbeiten. Ganz im Gegenteil: Laurents Malerhand wird bis zur Selbstentfremdung hin von seinen Erinnerungen und von den empfangenen optischen Eindrücken vollständig beherrscht. Das bedeutet vor allem auch, dass die „*peinture*“, die er als „*artiste*“ vertritt und verkörpert, ganz und gar von einer unbeherrschbaren, dem Schauen ohnmächtig ausgelieferten „*résurrection du passé*“ dominiert und vereinnahmt ist. Im Zustand der Vollendung zeichnet sich Laurents Kunst vor allem dadurch aus, dass sie von der individuellen Geschichte des Künstlers dominiert, vereinnahmt und vernichtet wird. „*Camille, grimaçant et douloureux, apparaissait sans cesse sur la toile [...] toujours, toujours le noyé renaissait*“ (231f.)¹⁶⁵ – und

165 Hervorhebung von mir. Die Übereinstimmungen mit *L'Œuvre* sind auch und gerade an dieser Stelle unübersehbar. In diesem Roman besiegelt der unzerstörbare, ewig „auferstehende“ Frauenakt die (Selbst-)Zerstörung des Schöpfers. Allerdings vollzieht sich in Lantiers *Cité*-Bild keine „Auferstehung“ der biographischen Vergangenheit des Malers, sondern eine selbstreflexive und autopoetische Auferstehung seiner „gemalten Vergangenheit“ (= des von ihm selbst gemalten Frauenakts).

zwar vollkommen unabhängig davon, was Laurent zu malen versucht: Engel, Jungfrauen, Krieger, Kinder, Verbrecher, Hunde oder Katzen. So erzeugt der *furor videndi*, dem Laurent vollständig ausgeliefert wird, einen bis zur vollständigen Selbstentfremdung gehenden, unkontrollierbaren *furor pictandi*. Gerade in dem Maße, in dem sich Laurent als wahrer „artiste“ konstituiert, löst er sich als selbstbewusstes und selbstbeherrschtes Subjekt auf:

Il avait beau tendre sa volonté, éviter les lignes qu'il connaissait si bien; malgré lui, il traçait ces lignes, il obéissait à ses muscles, à ses nerfs révoltés. [...] Cette pensée que ses doigts avaient la faculté fatale et inconsciente de reproduire sans cesse le portrait de Camille lui fit regarder sa main avec terreur. Il lui semblait que cette main ne lui appartenait plus (232).¹⁶⁶

Und gerade in dem Maße, in dem Laurent ein gelungenes (Für-) Sich-Erschaffen praktiziert, zerstört er sich und sein Werk. In logischer Konsequenz dieser Entwicklung endet seine letzte und gelungenste Rückkehr zur Malerei mit einem materiellen und symbolischen Vernichtungsakt:

[...] Laurent [...] creva la toile d'un coup de poing, en songeant avec désespoir à son grand tableau. Maintenant il n'y fallait plus penser; il sentait bien que, désormais, il ne dessinerait plus que la tête de Camille, et, comme le lui avait dit son ami, des figures qui se ressembleraient toutes feraient rire [...] Ainsi il n'oserait plus travailler [...] (232).

Gerade im Zustand der Vollendung, und das heißt vor allem: gerade dann, als sie eine gelungene „résurrection du passé“ zeitigt, erweist sich Laurents Kunst als eine „peinture du passé“, die notwendig mit der vernichtenden Vereinnahmung der Autoreninstanz (als Instanz der Erschaffung eines materiellen Kunstwerks) durch die Zuschauerinstanz (als Instanz der Erfahrung und Mit-Erschaffung eines geistigen Zustands) einher geht. Damit zusammenhängend wird Camilles Mörder durch die Interaktion mit seiner dominanten, mitgestaltenden Zuschauerin zum „ambassadeur“ einer „Zuschauerkunst“, die durch die vernichtende Vereinnahmung der Autoren- durch die Zuschauerrolle und der Autoreninstanz durch die Zuschauerinstanz geprägt ist.

Ginge es hier um eine Situierung Zolas im literaturhistorischen Kontext seiner Zeit, so wäre an dieser Stelle der Frage nachzugehen, in wel-

166 Das Subjektivitätssignal „il lui semblait que“ markiert an dieser Stelle wieder einmal, dass Laurent einen Zustand erlebt, der ihn die Wirklichkeit anders wahrnehmen lässt, als sie faktisch ist. Objektiv gehört ihm seine Hand, aber er nimmt es nicht so wahr.

chem Verhältnis die Kunst Laurents und Thérèses zur Romantik und zum Historismus gestellt werden kann oder soll. Diese Frage im Sinne einer einfachen Zuordnung oder Übereinstimmung zu beantworten, wäre allerdings nicht angemessen: Zu deutlich wird im Roman unterstrichen, dass Laurent nicht als Vertreter einer bestimmten Schule oder Strömung anzusehen ist. Fest steht aber: In *Thérèse Raquin* wird das Fallbeispiel einer Kunst präsentiert, die das Werk als Mittel verwendet, um eine nutzenbringende Interaktion zwischen Autor und Zuschauer herzustellen und die Lebenslage beider ihren Bedürfnissen entsprechend zu verändern. Eine solche Kunst wird kritisiert, weil sie dem Zuschauer eine unkontrollierbare Macht über die Konstituierung der Autorenfigur und die Hervorbringung des Werks verleiht, die zur vernichtenden Vereinnahmung der Autoren- durch die Zuschauerinstanz und des materiellen Werks durch die subjektive Wirkung führt.

Dennoch: Untersucht man die Präsentation von Laurents und Thérèses Kunstwerken – Camilles Portrait, Camilles Auferstehung – in Hinblick auf die Verwendung von Bildern der „résurrection du passé“ und der „peinture (du passé)“ sowie im Vergleich mit den ästhetischen und poetischen Grundprinzipien der Romantik und des Historismus, dann lassen sich Übereinstimmungen und Analogien feststellen, die schwer als zufällig gewertet werden können. Vor allem die Beschreibung von Camilles Portrait als „lebendiges Gemälde“, das die „couleur locale“ des Modells in negativ idealisierter Weise wiedergibt und *dadurch* sein Wesen enthüllt, seine Geschichte erfasst und sein Schicksal prophetisch vorwegnimmt, vor allem diese Beschreibung zeigt unübersehbare Bezüge zur Romantik und zum Historismus. Diese Bezüge sind aber so gestaltet und eingebettet, dass eine Lektüre von *Thérèse Raquin* als symbolische *mise à mort* der Romantik und des Historismus als perspektivisch verkürzte Vereinfachung erscheinen muss. Wesentlich angemessener scheint es, diesen Roman als *mise en images* (1.) des naturalistischen Programms und (2.) eines grundsätzlichen und für die Formulierung und Umsetzung dieses Programms eminent wichtigen produktions- und rezeptionsästhetischen Problems zu lesen.

Im Zentrum von *Thérèse Raquin* steht die Triade Autor – Kunstwerk – Zuschauer/Leser. Das Kunstwerk wird als materiell gestaltetes Objekt in seiner wirkenden Materialität betrachtet, der Autor als Rolle und als Instanz der Erschaffung eines materiellen Kunstwerks, und der Zuschauer/Leser als Rolle und als Instanz der Erfahrung und Mit-Erschaffung eines geistigen Zustands.

Die aktive Komponente der Zuschauerinstanz und ihre Wirkung auf die Genese bzw. Gestaltung des Werks sowie auf die Konstituierung der Autoreninstanz ist das Grundproblem, das in Zolas erstem wichtigen naturalistischen Roman behandelt wird, und die Relation zwischen Werk und Wirklichkeit – der Fokus von Zolas Poetik – wird in diesem Roman in erster Linie und im Kern als Funktion dieses Grundproblems betrachtet.

Diese Schlussfolgerung lässt sich bestätigen, wenn man die *Préface* zur zweiten Ausgabe des Werks in die Betrachtung einbezieht.

Der Vergleich von *Préface* und Roman unter dem Gesichtspunkt der Verwendung von sprachlichen Bildern der „résurrection“ und der „peinture“ lässt erkennen, dass im Vorwort die intentionale und reflektierte Poetik und Ästhetik des Autors geäußert wird, die intentionale und reflektierte Seite von Zolas Kunst, während im Roman die Risiken und Gefahren, gegen die sich diese Kunst behaupten muss, in aller Konsequenz dargestellt werden.

Wird im Vorwort die bewusst formulierte ästhetische und poetologische Position Zolas zum Ausdruck gebracht, so ist der Roman nicht nur die Umsetzung dieser Poetik, sondern zugleich, dabei und dadurch, die narrative Materialisation einer unbewussten Ästhetik und Poetik, die aus Problemen und der Angst vor ihrer Unlösbarkeit, vor der Unentrinnbarkeit des Seins, vor der Unabänderlichkeit der Dinge besteht.

Auf eine einfache Formel gebracht: Sichtbar wird im Vergleich zwischen Roman und Vorwort unter dem Gesichtspunkt der Verwendung von Bildern der „résurrection“ und der „peinture“ das poetische Unreflektierte und Nichtintentionale von Zolas Autorenfigur – und der Vergleich zwischen Zolas (programmatischer und narrativer) Darstellung der Narration und den Selbstdarstellungen der sogenannten romantischen Historikern der Restaurationszeit lässt ein poetisches Unreflektiertes und Nichtintentionales sichtbar werden, das bei den verschiedenen Autoren – vor allem bei Thierry, Michelet und Zola – zugleich individuelle, ureigen persönliche¹⁶⁷ und kollektive Dimensionen hat.

167 In Hinblick auf die individuelle Dimension wäre es durchaus auch möglich, von „Unbewusstem“ zu sprechen; aber das würde voraussetzen, dass eine unmittelbare Verbindung zwischen der hier betrachteten Textebene und der Personenebene des Autors erstellt werden kann, wofür die textuellen Spuren nicht ausreichen. Das Unreflektierte kann unmittelbar am Text nachgewiesen werden, das Unbewusste nur bei Zugrundelegung eines psychologischen bzw. psychoanalytischen Textzugangs, der allerdings als Leseperspektive nicht im Text selbst angelegt ist. Die Verwendbarkeit eines solchen Zugangs wird hier nicht

Im Vorwort zur zweiten Ausgabe von *Thérèse Raquin* wendet sich Zolas Autor-Ich¹⁶⁸ direkt an seine Leser, um eine bestimmte Sicht seines Werks und seiner Person zu bekämpfen: Man stelle ihn als einen von (schmutzigen) Begehrlichkeiten getriebenen „peintre“ von „tableaux obscènes“ dar, der ein perverses Vergnügen an seinen schmutzigen Erzeugnissen finde. Dieser Lesart tritt Zolas Autor-Ich entschieden mit einer Selbstdarstellung entgegen, in der es seine wahren ethischen Qualitäten, seine Ziele, seine Arbeitsweise und die ästhetischen sowie sittlichen Qualitäten des Werks darlegt. Diese textuelle Selbstgestaltung in der *Préface* verbindet die auch im Roman zentralen Motive der Arbeit bzw. der Arbeitsamkeit,¹⁶⁹ des Begehrens und der Wahrheit mit einer Selbstdarstellung des Romanautors als „Maler in gewisser Weise“.

Nachdem er sein Ziel als „scientifique avant tout“ (24) und seine Aufgabe als „travail analytique“ in vivo charakterisiert hat („J’ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres“ (25)), apostrophiert Zolas Autor-Ich – im Folgenden der Kürze halber auch „Zola“ genannt – direkt seine Leser:

Avouez qu’il est dur, quand on sort d’un pareil travail, tout entier encore aux graves jouissances de la recherche du vrai, d’entendre les gens vous accuser d’avoir eu pour unique but la peinture de tableaux obscènes (25).

Den Vergleich mit einem Maler weiterführend verteidigt sich Zola, indem er sich als einen weltvergessenen „peintre de nudités“ darstellt, dessen Arbeit im Zeichen einer wissenschaftlich begründeten Katharsis¹⁷⁰ steht:

Je me suis trouvé dans le cas de ces peintres qui copient des nudités, sans qu’un seul désir les effleure, et qui restent profondément surpris lorsqu’un critique se déclare scandalisé par les chairs vivantes de leur œuvre. [...] Tant que j’ai écrit *Thérèse Raquin*, j’ai oublié le monde [...] et je vous assure que les amours cruelles de

apriori in Abrede gestellt; aber seine Textfremdheit ist der Grund, weshalb in diesem Buch darauf verzichtet wird. Siehe auch die folgende Anmerkung.

168 Vgl. C. Becker (1992): „Cette préface frappe d’abord par la prédominance du „je“ qui s’y affirme massivement [...]“ (1). Dieses Autor-Ich wird hier lediglich als Textkonstrukt behandelt, das sich als mit der Person des Urhebers identisch präsentiert.

169 In *Thérèse Raquin* wird die Arbeitsamkeit – dem zentralen strukturierenden Prinzip des Romans entsprechend – ex negatione thematisiert, und zwar im Leitmotiv der „paresse“.

170 „L’étude sincère purifie tout, comme le feu“ (28).

Thérèse et de Laurent n'avaient pour moi rien d'immoral, rien qui puisse pousser aux passions mauvaises (25).¹⁷¹

Aufgabe des „peindre“ Zola sei eine „copie exacte et minutieuse de la vie“ und eine damit einhergehende „analyse du mécanisme humain“ (25), bei der sich die künstlerisch-wissenschaftliche Reproduktion der Oberfläche mit der Aufdeckung der darunter verborgenen „Mechanik“ verbinde.

Durch diese Selbstdarstellung erfährt die Erzählerinstanz des Romans eine personalisierende Individuation. In *Thérèse Raquin* wird die Erzählerinstanz als nichtpersonhafte, körperlose Beobachterinstanz präsentiert, deren wichtigste Funktion darin besteht, die Unterscheidbarkeit von Wahrheit und Lüge bzw. Fakt und Einbildung analysierend, erläuternd und kommentierend zu garantieren; in der *Préface* wird diese nichtpersonhafte Erzählerinstanz als unpersönliche Haltung einer personhaften, individuellen Autorenfigur vorgestellt.

Diese personalisierende Individuation der Erzählerinstanz bildet die Grundlage, um die Autor- und Beobachterfigur Zola als spiegelbildliches Gegenteil des im Roman beobachteten und analysierten Schöpfertypus Laurent zu präsentieren. Und die Charakterisierung der Roman- sowie der Autorengestalt als „Maler in gewisser Weise“ spielt eine zentrale Rolle bei dieser Präsentation und Relationierung der beiden literarischen Personen. Ganz unmittelbar lässt sich das belegen, wenn man die textuelle Selbstdarstellung des Autor-Ichs der *Préface* als ‚Maler in gewisser Weise‘ unter Beachtung der Motive „Arbeit“, „Begehren“ und „Wahrheit“ betrachtet. Dann zeigt sich, dass Zolas textuelles Autor-Ich laut Selbstdarstellung ein ausgeprägtes Arbeitsethos aufweist und einen schwierigen, mühsamen „travail“ als seine Aufgabe ansieht,¹⁷² während Laurent laut Darstellung im Roman stets nach einem Leben ohne Arbeit, in der „paresse“ und der „débauche“ strebt. Stellt Zolas Autor-Ich der *Préface* sein Leben und Werk unter die Devise „tout savoir et tout dire“ und erhebt die Wahrheit, den schonungslosen Blick auf die Wirklichkeit sowie ihre ungeschminkt-getreue, von jedem „niederen Begehren“ freie Darstellung zum höchsten Wert, so lebt Laurent – wie im Roman immer wieder un-

171 Vgl. ferner weiter unten: „L'humanité des modèles disparaissait comme elle disparaît aux yeux de l'artiste qui a une femme nue vautreée devant lui, et qui songe uniquement à mettre cette femme sur sa toile dans la vérité de ses formes et de ses colorations“ (25).

172 Die in Zolas Schriften propagierte „religion du travail“, ist von der Kritik zu oft hervorgehoben worden, um noch einmal belegt werden zu müssen. An dieser Stelle sei also nur auf die *Préface* zu *Thérèse Raquin* (24f.) verwiesen.

terstrichen wird – im Zeichen der Lüge, des Verschweigens, des Nichtwissens, der hemmungslosen körperlichen Begierden und einer fortgesetzten selbsttäuschenden Fehlinterpretation der Wirklichkeit. Ebenso ist der Motor von Zolas Aktivität als „peintre“ laut textueller Selbstgestaltung die „recherche du vrai“; dagegen betätigt sich der männliche Protagonist des Romans nur deshalb als Maler, um seinen Wunsch nach einem Leben in „paresse“, „débauche“ und vor allem auch in der Lüge zu erfüllen.

Die Wiederholung dieser durch die Analyse bereits herausgearbeiteten Charakteristika genügt, um zu belegen, dass die Autorenfigur „Zola“ und die Protagonistengestalt Laurent mit diametral entgegengesetzten Charakteren, sittlichen Grundhaltungen und Verhaltensweisen versehen sind. Dieses Oppositionsverhältnis ist fest mit der fundamentalen und nie verborgenen Alterität der zwei Gestalten hinsichtlich ihres narratologischen Status und ihrer Funktion verknüpft. Während das Autor-Ich der *Préface* mit der Erzähler-, Analysten- und Beobachterinstanz des Romans in eins gesetzt ist, wird der Protagonist des Romans eindeutig und ausschließlich als Darstellungs- und Untersuchungsobjekt präsentiert.

Diese Art der Präsentation soll vor allem auch verhindern, dass der Autor Zola durch die Leser von *Thérèse Raquin* als Vertreter einer Romankunst angesehen wird, die – wie Laurents und Thérèses Kunst – „tableaux obscènes“ hervorbringt, um die „niedrigen Bedürfnisse“ des Autors zu befriedigen. Einer solchen Lesart muss Zola entschieden entgegentreten – nicht nur, ja nicht in erster Linie deshalb, weil sie ihn moralisch und gesellschaftlich diskreditiert, sondern vor allem auch, weil sie die Wirkung seines Kunstwerks und seiner Kunst im Kern bedroht. Wenn der Leser Zola selbst als begehrliehen, faulen, lügenhaften und (selbst-)täuschenden „peintre“ von „tableaux obscènes“ ansieht, dann werden seine naturalistische Mimesis des „refaire la vie“ und die in *Thérèse Raquin* vorgeführte Mimesis des „faire de la mort“ zu den nur vermeintlich trennbaren Seiten eines Möbius'schen Bands, und das Ergebnis ist eine vernichtende Vereinnahmung des materiellen Werks durch die Lektüre und der Autoren- durch die Zuschauerinstanz.

Es zeigt sich also, dass die Inszenierung des Autor-Ichs als „Maler“ und unparteilich-objektiver Analyst, die in der *Préface* demonstrativ und ausdrücklich erfolgt, weder das Ergebnis einer Ungeschicklichkeit Émile Zolas noch eine entbehrliche, dem Roman übergestülpte theoretische Glocke ist. Ganz im Gegenteil: Die Konstruktion und Inszenierung der Autorenfigur in der *Préface*, deren zentrale Funktion die personalisierende Individuation der Erzählerinstanz des Romans ist, erscheint im Ergebnis

dieser Analyse als notwendige Maßnahme, die das ohnmächtige, weil wirkende – und ohnmächtige, insofern als wirkende – Kunstwerk schützen soll.

Die Kopplung von Macht und Ohnmacht, die an den theoretischen Schriften bewiesen werden konnte, bestätigt sich hier, und die Triade Autor – Kunstwerk – Zuschauer/Leser steht in der *Préface* zur zweiten Ausgabe von *Thérèse Raquin* ebenso im Mittelpunkt wie im Roman selbst. Auch hier wird das Kunstwerk als materiell gestaltetes Objekt in seiner wirkenden Materialität betrachtet, der Autor als Rolle und als Instanz der Erschaffung eines materiellen Kunstwerks, und der Zuschauer/Leser als Rolle und als Instanz der Erfahrung und Mit-Erschaffung eines geistigen Zustands.

Die aktive Komponente der Zuschauerinstanz und ihre Wirkung auf die Genese bzw. Gestaltung des Werks sowie auf die Konstituierung der Autoreninstanz ist das Grundproblem, das in der *Préface* ebenso wie in *Thérèse Raquin* behandelt wird, und die Relation zwischen Werk und Wirklichkeit – der Fokus von Zolas naturalistischer Poetik – wird in diesen zwei eng verbundenen programmatischen Texten in erster Linie und im Kern als Funktion dieses Grundproblems betrachtet.

Dass dieses Grundproblem für Zolas Gesamtwerk sowie für seine Entwicklung als Autor von zentraler Bedeutung ist, lässt sich exemplarisch zeigen, wenn man den programmatischen Schlussroman des *Rougon-Macquart*-Zyklus *Le Docteur Pascal* vor dem Hintergrund des Gesagten betrachtet.

L'histoire en abîme – „Le Docteur Pascal“

*Le Docteur Pascal*¹⁷³ ist bekanntlich als abschließende und resümierende *mise en images* von Zolas Programm zu lesen. Die poetologische und philosophische Qualität dieser *mise en images* wird allerdings traditionell nicht sehr hoch eingestuft. Vor allem die Darstellung des Protagonisten als Alter ego des Autors und die autobiographisch gefärbte, verherrlichende Schilderung der inzestuösen Liebesgeschichte zwischen einem alten Onkel und seiner viel zu jungen Nichte sorgen für eine zwiespältige Aufnahme durch die Kritik.¹⁷⁴ Noch 1994

173 Zitiert wird aus der Pléiade-Ausgabe.

174 In essayistisch-pointierter Weise bringt C. Becker (1994) die Irritation der Kritiker zum Ausdruck, als sie über *Le Docteur Pascal* schreibt: „On ne peut pas lire sans éprouver

beginnt C. Becker ihren Aufsatz über das Werk mit der lapidaren Feststellung: „*Le Docteur Pascal* n'est pas un des meilleurs livres de la série des *Rougon-Macquart*“ (59).¹⁷⁵ Zu wenig rezipiert wurde allerdings Fr. Wolfzettels Aufsatz von 1972,¹⁷⁶ der wichtige Aspekte der programmatischen Dimension und Stellung von *Le Docteur Pascal* herausarbeitet. Die zentralen Gedanken dieses Aufsatzes seien daher im Folgenden kurz zusammengefasst.

Wolfzettel zufolge ist *Le Docteur Pascal* „ein symbolistischer Thesenroman, der das Folgende ankündigt, doch retrospektiv das Gesamtwerk interpretiert“ (155). Der Roman „hat die Funktion eines inhaltlichen und poetologischen Zwischengliedes“, und seine Handlung „ist die poetische Umsetzung des künstlerischen Lebensprozesses von Zola und Kommentar seines eigenen literarischen Entstehens“ (155).

Die Botschaft des Romans bezeichnet Wolfzettel als „seltsam ambivalent“ und erläutert:

Der Roman verkörpert den Triumph der Zolaschen Ideologie, ihre ungehinderte Exemplifizierung und Zusammenfassung, gleichzeitig aber durchbricht er durch seine Handlung diesen Fatalitätsablauf und zeigt die unideologische Hoffnung auf eine bessere Zukunft, mithin den Glauben an den freien Willen und verantwortliches Handeln, geboren aus einer gleichsam göttlichen Begnadung durch die Natur. Dies ist die entscheidende Konsequenz einer [...] Konzeption, die wie nie zuvor den Primat des Geistes vor dem Biologisch-Kreatürlichen und des Göttlich-Natürlichen vor dem Sozialen betont (160).

Über diese zentralen Thesen hinaus sind für diese Schrift vor allem zwei Aspekte von Wolfzettels Analyse von Bedeutung:

1. Die Deutung des „enfant inconnu“ als „Symbol des Sieges, den Pascal in seiner scheinbaren Niederlage errungen hat, und der Rettung des Besten, das eben nicht das materielle Buch, das eigene Leben ist“ (152);

quelque agacement le récit que Zola y fait de son aventure avec Jeanne Rozerot, si scandaleusement lisible [...] si naïvement hagiographique, aussi, avec son idéalisation du héros, sa transposition biblique, son lyrisme bien 'jean-jean', [...] ses tics de plume, ses 'Oh! Maître, Maître' [...]“ (59).

175 Die Anzahl der Studien, die sich auf *Le Docteur Pascal* konzentrieren, ist noch verhältnismäßig überschaubar. Siehe neben Fr. Wolfzettel (1972), J. Küpper (1987), insbes. 127–135, N. J. White (1994), C. Becker (1994) und *Excavatio* 4–5 (1994) – vor allem B. Vinken (1995) auf der Grundlage von R. Warning (1990); M. Lastinger (1994); C. McGann (1994); M. Baccaro (1988); Eknoyan (1994); Spagnoli (2002); Cabanès (2005); Duffy (2009).

176 Vgl. z. B. G. Regn (1992), der einen Nebenpunkt von Wolfzettels Lektüre ohne Berücksichtigung der Leitgedanken und zentralen Ergebnisse kritisiert.

2. die damit zusammenhängende Deutung des Romanschlusses als Ausdruck eines „Weitergehens und Weitergebens, des Hinübergleitens in die Zukunft, befreiende Transzendierung eines zu engen Determinismus. Ein Werk stirbt, um Leben zu gebären [...]“ (152).

Im Folgenden bildet Wolfzettels Aufsatz die Grundlage für eine Betrachtung der Personengestaltung und des Handlungsaufbaus und der Protagonistengestaltung¹⁷⁷ von *Le Docteur Pascal* unter dem von mir gewählten Gesichtspunkt und im Vergleich mit *Thérèse Raquin*. Diese Betrachtung zeigt, dass der programmatische Schlussroman des Rougon-Macquart-Zyklus als *mise en images* einer Reflexion über den Zusammenhang zwischen der Hervorbringung des Werks und der Konstituierung des Autors sowie des Lesers/Zuschauers zu kooperativ schöpferischen Instanzen gestaltet ist, in deren Zentrum die Thematik des „refaire la vie“ und „(re-)vivre la vie“ steht. Diese *mise en images* dient der Formulierung einer poetologischen Position, die signifikante Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu der in *Thérèse Raquin* eingeschriebenen aufweist, und der Vergleich zwischen den zwei Werken unter dem in dieser Schrift gewählten Gesichtspunkt und vor dem Hintergrund der theoretischen Schriften Zolas gewährt neue Einblicke in seine poetische und ästhetische Entwicklung.

Pascal und Clotilde als dialektisches Paar

Bekanntlich umfasst die Romanhandlung, in deren Mittelpunkt die Interaktion zwischen dem titelgebenden Protagonisten Pascal und seiner Nichte Clotilde steht, zwei Hauptteile, die um die strukturell axiale Szene der nächtlichen Dossierlektüre angeordnet sind.¹⁷⁸

Im ersten Teil werden Pascal und Clotilde als Vertreter zweier diametral entgegengesetzter Positionen präsentiert. Diese Opposition steigert sich bis zu einer absoluten, vernichtenden Verneinung der Werte und des Werks des jeweils Anderen: Während der Doktor von seiner Nichte verlangt, dass sie ihre Phantasiezeichnungen zerreißt und aufhört, über das Unbekannte zu grübeln, trachtet sie danach, seine Dossiers zu verbrennen, und will ihn

177 Zum „système des personnages“ in den Rougon-Macquart vgl. Ph. Hamon (1983) mit sehr punktuellen Bemerkungen über *Le Docteur Pascal* z. B. auf den Seiten 236, 276f., 291.

178 Siehe Fr. Wolfzettel (1972), 150.

dazu zwingen, seine medizinischen Experimente aufzugeben. Seinem bedingungslosen „tout dire [...] pour tout connaître“ stellt sie ein fanatisches „tout prendre, tout détruire“ (995) entgegen. Seinem uneingeschränkten Glauben an das Faktische antwortet sie absolutistisch: „Il n’y a pas de réalité“ (986).

Bei der Schilderung der „guerre sans merci“, die Pascal und Clotilde von der Anfangsszene des Romans bis zur Nacht der Dossierlektüre austragen, wird allerdings immer wieder deutlich gemacht, dass ihre agonale Beziehung von Anfang den Keim der körperlichen und geistigen (dialektischen) Vereinigung in sich trägt.¹⁷⁹ Das zeigt sich zum einen ganz vordergründig daran, dass Pascal und seine „Feindin“ einander sehr lieben und brauchen, dass jeder Teil des Anderen ist und nur danach strebt, den Anderen glücklich zu machen, um mit ihm zusammen glücklich zu leben – „Toi que j’ai faite, toi qui es mon élève, mon amie, mon autre pensée, à qui j’ai donné un peu de mon cœur et de mon cerveau!“ (934), redet Pascal Clotilde während eines Streits an.¹⁸⁰ Ferner wird über die Äußerungen des Doktors und seiner Nichte wiederholt deutlich gemacht, dass beide nach einer „connaissance absolue“ streben, die Erlösung von den Übeln der Welt und Glück bringen soll. Während Clotilde davon träumt, „[de] tout savoir d’un coup, et [d’]être heureuse absolument, définitivement“ (990), arbeitet Pascal am Ideal eines „bonheur universel“ und einer „cité future de perfection et de félicité“ (948), die er mit seinen wissenschaftlichen Forschungen gründen will. Diese Ideale verbinden sich bei beiden auffällig und sehr eng mit höchst individuellen Bedürfnissen, Wünschen und Sehnsüchten: dem uneingestandenem Bedürfnis nach einer erfüllten Liebesbeziehung, dem Wunsch nach einem glücklichen Leben, der Sehnsucht nach einer erfüllten, für ihn zweiten Jugend.

Über diese vereinenden Momente hinaus werden Pascal und Clotilde von der ersten Szene des Romans an als ein Paar dargestellt, das nicht nur den häuslichen Alltag, sondern vor allem auch das Arbeitszimmer und die Arbeit teilt – allerdings nicht in gleichberechtigter Aufgabenteilung, sondern in einem festen, durch die Anrede „maître“ ständig in Erinnerung gerufenen hierarchischen Verhältnis.

179 Siehe hierzu Fr. Wolfzettel (1972), 153f.

180 Vgl. ferner z. B. Pascals Schlusssatz am Ende des ersten Kapitels: „Ah! ma chérie, et toi, ma pauvre fille, vous faites ça pour mon bonheur, n’est-ce pas? Mais, hélas! que nous allons être malheureux!“ (916).

In diesem Hierarchieverhältnis liegt laut Darstellung der Schlüssel zur Entfaltung des Vereinigungspotentials, das die konfliktbeladene Interaktion der zwei Gestalten im ersten Hauptteil der Handlung prägt. Gezeigt wird das in der berühmten Szene, in der Pascal seine Nichte beim nächtlichen Versuch ertappt, die Dossiers zu verbrennen. In dieser Szene wird geschildert, dass der Doktor Clotilde schlägt, und dass sie sich ihm daraufhin unterwirft, „domptée, brisée par cette étreinte d’homme qui était comme entrée dans sa chair“ (1003). Nach diesem Akt der körperlichen Prägung übernimmt Pascal wieder (und mehr denn je) die absolute geistige Herrschaft über seine Elevin. Das geschieht vor allem dadurch, dass er ihr erstmals erlaubt, die Dossiers zu lesen – allerdings nicht allein und selbständig, sondern „mit ihm“ („Approche-toi, lis avec moi“ (1005)) und im Rahmen einer Lesung, die er selbst erzählend und erklärend leitet. Von diesem Zeitpunkt an entwickelt sich Clotilde unter Pascals prägendem Einfluss, und es wird wiederholt gezeigt, dass sie für eine Beeinflussung etwa durch Félicité Rougon oder durch die devote Martine nicht mehr anfällig ist.

Die Dominanz des Mannes über die Frau, die in der Schlüsselszene der Dossierlektüre geradezu plakativ vorgeführt wird,¹⁸¹ ist zum einen als Ausdruck einer allgemeinen, zeitgebundenen Auffassung der Geschlechterbeziehungen zu rubrizieren; darüber hinaus ist sie aber innerhalb des hier betrachteten Romans von einer spezifischen und konkreten Bedeutung, da sie mit einer – ebenso plakativ vorgeführten – Vorherrschaft der Autoreninstanz (Pascal, Autor der Dossiers) über die Leserinstanz (Clotilde, Leserin/ZuhörerIn der Dossiers) und der „réalité“ über die Phantasie einhergeht. Diese Vorherrschaft, die sich unschwer als Gegenteil der Konstellation aus *Thérèse Raquin* erkennen lässt, ist in *Le Docteur Pascal* der Auslöser für die Entwicklung der zwei Protagonisten zum positiv schöpferischen Paar, dessen Kreativität sich vor allem im „enfant inconnu“ („l’œuvre rêvée, la seule vraie et bonne“ (1154)) manifestiert.¹⁸²

181 Zum *gender*-Aspekt vgl. Spagnoli (2002). Zu den Machtstrukturen in *Le Docteur Pascal* äußert sich etwa R. Warning (1990), 381.

182 Dass die vom weiblichen Part dominierte Beziehung zwischen Laurent und Thérèse nur eine tödlich-negative Schöpfungskraft entwickelt, während die männlich beherrschte Relation zwischen Pascal und Clotilde positiv schöpferisch ist, muss wohl als Zeugnis einer zeittypischen Vorstellung der Kreativität und der Geschlechterbeziehungen gewertet werden.

Die zweite, auf die gemeinsame Dossierlektüre folgende Hauptphase der Handlung zeigt, wie der titelgebende Protagonist des Romans und seine geliebte Gegenspielerin zu einer Synthese finden, die als dynamische, vergängliche und im Ergebnis offene dialektische Beziehung dargestellt wird.¹⁸³

Die spezifische Qualität dieser Beziehung wird vor allem auch dadurch deutlich, dass Pascal nicht einfach nur als „Herr und Meister“ („Maître“) Clotildes dargestellt wird, sondern als *ohnmächtiger* Meister, der vom Romananfang an und bis zum Schluss unfähig ist, seine und ihre Lage, Entwicklung und Zukunft erfolgreich zu steuern. Besonders deutlich führen diesen Aspekt der Beziehung von Pascal und Clotilde drei Handlungselemente vor: der „épuisement nerveux“, der Pascal als unfähig zeigt, den eigenen Gesundheitszustand richtig einzuschätzen und angemessen zu behandeln; ferner die „folie du don“,¹⁸⁴ die ihn als vollkommen unfähig zeigt, mit seinem Besitz angemessen umzugehen und für Clotildes Lebensunterhalt zu sorgen; und schließlich Pascals Hineinsteigern in einen „oubli total de soi“ und einen „anéantissement dans l'amour d'une autre“ (1190), der darin gipfelt, dass der Doktor sich definitiv von Clotilde trennt und sie zu ihrem ungeliebten Bruder Maxime schickt. Gerade auch diese äußerste freiwillige Selbstaufopferung basiert laut Text auf Fehleinschätzung und Unkenntnis und wird als objektiv überflüssig sowie in ihren Folgen verheerend dargestellt. Denn der Doktor, dessen Tod durch die Trennung entscheidend beschleunigt wird, entfernt seine Geliebte nicht nur, um ihr eine Armut zu ersparen, die (ohne sein Wissen und Zutun) bereits abgewendet ist, sondern vor allem auch deshalb, weil er sich irrtümlich für zeugungsunfähig hält: „Avec moi, tu resterais stérile“, erklärt er ihr, „tu aurais cette douleur de n'être pas toute la femme, la mère! Va-t'en donc, puisque je ne suis plus un homme!“ (1143).

Die Ohnmacht und Begrenztheit des Meisters Pascal wird im Roman durch eine nicht weniger eindringlich vorgeführte Ohnmacht seiner geliebten Gegenspielerin ergänzt. Denn Clotilde wird nicht etwa in dem Maße zur „Meisterin“, in dem sich ihr Meister selbstentmachtet, sondern

183 Vgl. Fr. Wolfzettel (1972): „Die Liebe von Pascal und Clothilde ist ein Sich-Begegnen und Aufeinanderzugehen in jeder Hinsicht. Clothilde reift und erkennt sich selbst an dieser Liebe, sie findet sich erst in dieser Bestimmung; Pascal verjüngt sich und gelangt zu einer entscheidenden Modifikation seiner bislang gewonnenen Einsichten. Beide durchwandern einen tatsächlich dialektisch zu nennenden, wechselseitigen Erziehungsprozeß. Beider Entwicklungsstufen, Jungfräulichkeit und eine Art wissenschaftlichen Zölibats, werden dadurch überschritten und retrospektiv sinnerfüllt, aber relativiert.“ (155).

184 Auf die „folie du don“ konzentriert sich mit einem an Michel Foucault angelehnten Ansatz G. Regn (1992).

ist und bleibt bis zum Schluss unfähig, ihn vor seinen Irrtümern und seiner Krankheit zu bewahren, seinen Tod und die Vernichtung seines Werks abzuwenden. Die wichtigste Ursache für diese Unfähigkeit ist Clotildes absolute Unterwerfung – eine „obéissance“, die dem freiwilligen „sacrifice“ ihres Meisters gegenübersteht. Das wird zum Beispiel nach Pascals Tod, im letzten Wortwechsel zwischen der jungen Frau und Martine prägnant vorgeführt. Darin verteidigt sich Clotilde mit den Worten „Mais comment aurais-je pu savoir?... J’ai obéi, j’ai mis toute ma tendresse dans mon obéissance“ (1187), worauf Martine, die mit Pascal bis zum Schluss eine geradezu klassische dialektische Herr-Knecht-Beziehung geführt hat, nur erwidert: „Ah! [...] il me semble que j’aurais deviné, moi!“ (1187). Martines Herrschaft über Haushalt und Geld, die im Roman immer wieder thematisiert wird, und ihre Beziehung zu Pascal lassen im Kontrast eine charakteristische Besonderheit der dialektischen Relation zwischen dem „maître“ und Clotilde deutlicher heraustreten: Gerade die „obéissance“, die eine der stärksten Wurzeln von Pascals und Clotildes Vereinigung ist, und die vor allem auch in der Nacht der gemeinsamen Dossierlektüre betont wird – „Muette, elle obéissait toujours, le cœur serré d’une angoisse, à tout ce qu’elle entendait“ (1009) –, gerade dieser absolute Gehorsam Clotildes bildet – mit Pascals ebenso blinder Selbstaufopferung – eine wichtige Ursache für die Begrenztheit und Vergänglichkeit ihrer Beziehung mit dem „maître“.

Diese Beziehung gestaltet sich also nicht als unidirektionale Dominanzrelation, die ein stabiles und bleibendes Gefüge (etwa: eine Ehe) hervorbringt, sondern sie steht laut Darstellung im Zeichen einer konstitutiven Begrenztheit und Vergänglichkeit, die der Doktor ebenso wenig durch die Verbindung mit seiner Nichte als von ihr getrennt überwinden kann. Und mit jedem der ekstatischen „Oh! Maître, maître“ Clotildes wird nicht nur daran erinnert, dass die zwei Gestalten in einer eindeutig hierarchisierten Dominanzrelation stehen, die das Fundament für ihre Vereinigung bildet, sondern es wird zugleich auch auf drei zentrale Aspekte ihrer Interaktion hingewiesen:

1. In der Zeit vor der dargestellten Handlung ist Pascal immer Clotildes „Herr und Meister“ gewesen: er hat bestimmt, wie und wo sie lebt, was sie liest, was sie tut usw.;¹⁸⁵
2. während der dargestellten Handlung ist Pascals Macht untrennbar von einer konstitutiven Ohnmacht, die von seinen eigenen Ei-

185 Siehe z. B. auch den Roman *La Faute de l'Abbé Mouret*, auf den in *Le Docteur Pascal* explizit verwiesen wird.

genschaften und Fähigkeiten ebenso verursacht wird wie von den Ereignissen und äußeren Umständen. Die Folge: Pascal erweist sich als unfähig, sich selbst („*épuisement nerveux*“, „*folie du don*“), seine materielle und soziale Umwelt (das Geld, *Félicité*), sein eigenes Werk (die medizinischen Experimente), sein und Clotildes Schicksal zu beherrschen;

3. die dialektische Interaktion mit Clotilde, die Vereinigung mit ihr und ihre absolute Unterwerfung erlösen Pascal nicht nur nicht von seiner Unfähigkeit, sondern verstärken seine Ohnmacht in entscheidendem Maße und bis zum bitteren Ende. Die wiederholten Erwähnungen der „*pendule, une borne de bronze doré, contre laquelle l'Amour souriant contemplait le Temps endormi*“ (1068)¹⁸⁶ erinnern unübersehbar und ganz konkret daran, dass das Glück, die zweite Jugend und die Erlösung von der Krankheit und vom Zweifel, die Pascal durch die Vereinigung mit Clotilde erlebt, nur begrenzt und vergänglich sind.

Gegenüber dem Schöpferpaar *ex negatione* aus *Thérèse Raquin* erweist sich das Paar Pascal-Clotilde also als in spezifischer Weise verwandt und verschieden.

- Laurent und Thérèse gehen eine Verbindung ein, die von der Dominanz des Weiblichen über das Männliche und der Zuschauerinstanz über die Autoreninstanz gekennzeichnet ist, und deren Ergebnis ein allumfassendes, unentrinnbares „*refaire la mort*“ ist;
- Pascal und Clotilde sind durch eine dialektische Paarbeziehung verbunden, die zum einen von der Dominanz des Männlichen über das Weibliche, des Erschaffenden über das Erfahrende und des „Meisters“ über die Schülerin, zum anderen aber von der konstitutiven Begrenztheit, Ohnmacht, Selbsttäuschung und Verirrung des Meisters wie auch der Schülerin gekennzeichnet ist. Aus dieser dialektischen Beziehung gehen drei Werke hervor, die Ausdruck der charakteristischen Eigenschaften und Fähigkeiten ihrer Schöpfer sind.

186 Vgl. ferner 939, 1061, 1080, 1190f.

„Refaire la vie“/„revivre sa vie“ – Pascal und seine „œuvre à écrire“

Gleich zu Romanbeginn, nach einer kurzen Raumbeschreibung, wird der titelgebende Protagonist Pascal vor einer „immense armoire de chêne sculpté“ (917) gezeigt, in der er seit „mehr als dreißig Jahren“ seine handschriftlichen Notizen und vor allem seine „dossiers“ aufbewahrt. Diese Dossiers, deren Wichtigkeit für den Doktor sogleich deutlich gemacht wird,¹⁸⁷ sind als eine methodisch angelegte und ständig aktualisierte Dokumentation beschrieben, in der alle wichtigen Fakten und Ereignisse, die Pascals eigene Familie betreffen, nach Personen gegliedert festgehalten werden. Somit sind die Dossiers nicht als homogenes, zusammenhängendes Werk, sondern als systematische Ansammlung von Zeugnissen charakterisiert, in denen die wahren *res gestæ* der Familie aufbewahrt werden und für eine noch zu verfassende Synthese zur Verfügung stehen. Aus der Sicht etwa von Félicité Rougon haben die Dossiers vor allem die Funktion, die wahre Geschichte der Familie zu konservieren, vor dem Vergessen zu bewahren und somit „am Leben zu erhalten“:

Ah! ces dossiers abominables, elle [scil. Félicité, D. R.] les voyait, la nuit, dans ses cauchemars, étaler en ettres de feu *les histoires vraies*, les tares physiologiques de la famille, tout cet envers de sa gloire *qu'elle aurait voulu à jamais enfouir, avec les ancêtres déjà morts* (929).¹⁸⁸

Diese eben resümierten Qualitäten von Pascals Werk gehen mit einer Reihe von ebenso deutlich herausgestellten Qualitäten des Verfassers, also des Doktors selbst, einher.

Als Verfasser der Dossiers erfüllt Pascal nicht nur die Rolle des Zeugen, Analysten und Konservator der wahren *res gestæ* seiner Familie, sondern ist vor allem auch ein wichtiger, unmittelbar beteiligter Mit-Akteur der Familiengeschichte und -gegenwart. In einer Reihe von Episoden wird geschildert, dass Félicités Sohn die Rolle des unbeteiligten und unpar-

187 „Sur cette planche élevée [de l'armoire de chêne sculpté, D. R.], toute une série de dossiers s'alignaient en bon ordre, classés méthodiquement. C'étaient des documents divers, feuilles manuscrites, pièces sur papier timbré, articles de journaux découpés, réunis dans des chemises de fort papier bleu, qui chacune portait un nom écrit en gros caractères. On sentait ces documents tenus à jour avec tendresse, repris sans cesse et remis soigneusement en place; car, de toute l'armoire, ce coin-là seul était en ordre“ (919).

188 Hervorhebungen von mir.

teischen Beobachters für sich beansprucht und wünscht, aber nicht zu erfüllen vermag. Diese konstitutive Begrenztheit von Pascals Gestalt, die von der Kritik immer wieder erwähnt, aber nicht im Detail ausgeleuchtet wird, bestimmt in entscheidender Weise – wie im Folgenden gezeigt wird – die Stellung dieser Gestalt innerhalb des Romans und des Gesamtzyklus.

Pascal selbst rubriziert sich bekanntlich als einen Fall von „innéité“, d. h.: als ein Familienmitglied, das keine wahrnehmbare Zugehörigkeit zur Familie aufweist. Aus dieser Rubrizierung folgert er: „[J]e n'en suis pas, de la famille!“ (1021), und diese Überzeugung ist ihm die Grundlage für die Übernahme einer Rolle als unbeteiligter Beobachter. Clotilde gegenüber schwärmt er:

N'en être pas, n'en être pas, mon Dieu! C'est une bouffée d'air pur, c'est ce qui me donne le courage de les avoir tous là, de les mettre à nu dans ces dossiers, et de trouver encore le courage de vivre! (1021).

Doch im Verlauf der Handlung wird immer wieder vorgeführt, wie begrenzt und störungsanfällig Pascals Selbsteinschätzungsvermögen gerade in diesem entscheidenden Punkt ist. Vor allem die lange Schilderung eines vorübergehenden „épuisement nerveux“ (1029), den der selbstblinde Arzt als Ausbruch einer ernsten vererbungsbedingten Nervenkrankheit fehldiagnostiziert, macht deutlich, dass Pascal die Rolle des unbeteiligten und unparteilichen Beobachters nur begrenzt zu erfüllen vermag: In dem Maße, in dem ihn die Familie bzw. die Familiengeschichte unmittelbar berührt und einbezieht, verfällt der sonst scharfsinnige Analyst dem Irrtum.

Ebenso begrenzt wie sein Analysevermögen ist auch Pascals Synthesefähigkeit: Der erste Versuch, „[de] refondre tous ses travaux sur l'hérédité“ (1029), führt ihn in eine langwierige Krankheit; der zweite und letzte Versuch, eine „vaste bible, genèse des familles, des sociétés, de l'humanité entière“ (1158f.) auf der Grundlage der „documents fournis par sa famille“ zu verfassen, endet in Krankheit und Tod.

Mit seiner besonderen Situation als Beobachter/Chronist der Entwicklung der eigenen Familie und der daraus hervorgehenden Begrenzung seines Analysevermögens und seiner Synthesefähigkeit geht auch eine Begrenzung von Pascals Schöpfungskraft einher, die sich sowohl im geistigen als auch im körperlichen Bereich manifestiert. Insbesondere wird gezeigt, dass Pascal nur in der Interaktion mit Clotilde, also nur in der Interaktion mit dem Familienmitglied, das ihm physisch und intellektuell am nächsten steht, ein Kind zeugt und eine (mündliche und transitori-

sche) narrativ-analytische Darstellung der Entwicklung, Gegenwart und möglicher Zukunft seiner Familie hervorbringt. Außerhalb der Interaktion mit Clotilde ist der Doktor während der dargestellten Zeit sowohl körperlich als auch geistig „impuissant“ (1029f.).

Die Inzestthematik ist in *Le Docteur Pascal* also im Wesentlichen und im Kern funktional zur Charakterisierung der Qualitäten und der Stellung des Doktors sowie seiner Nichte. Diese Thematik weist deutlicher und eindringlicher als alle anderen Handlungs- und Charakterisierungselemente darauf hin, dass Pascals Liebe, seine gesamte Tätigkeit, seine Fähigkeiten und seine Eigenschaften, ja seine Person, sein Leben, seine Schöpfungskraft und sein ganzes Werk sich innerhalb unverrückbarer Grenzen entfalten: in den Grenzen der Familie.¹⁸⁹ Und die Geschichte des Doktor Pascal ist im Kern die Geschichte der Auseinandersetzung dieser Gestalt mit ihrer familiären und individuellen Begrenztheit.

Bei allen seinen Betätigungen im Bereich der „histoire naturelle et sociale“, der Biologie und vor allem der Medizin verfolgt Pascal vor allem zwei Ziele: (1.) das Geheimnis der Zeugung neuen Lebens zu enthüllen, um (2.) die Menschen zu heilen und ihnen ein neues, besseres Leben zu ermöglichen. Der Ursprung und erste Anlass für seine Arbeiten über die Vererbung ist ein akutes Interesse für die Entwicklung des Fötus im Mutterleib, wie explizit angemerkt wird: „Ce qui avait amené le docteur Pascal à s'occuper spécialement des lois de l'hérédité, c'était, au début, des travaux sur la gestation“ (944). Und dieses Interesse für die Entwicklung der Babys und der Kleinkinder bleibt bis zum Schluss unverändert, ohne an Intensität zu verlieren. Das zeigt sich z. B. daran, dass Pascal als „plein d'une curiosité vive, au sujet des enfants en bas âge encore“ (1018) dargestellt wird, und wird bestätigt durch seine finale Frage, „Ah! notre famille, que va-t-elle devenir, à quel être aboutira-t-elle enfin?“ (1018), an die auch am Ende des Romans durch Clotildes Gedanken wörtlich erinnert wird: „Clotilde, à ce moment, crut entendre le cri de Pascal: <Ah! notre famille, que va-t-elle devenir, à quel être aboutira-t-elle enfin?>“ (1216).

189 Über die „Verbrämung“ bzw. „Beschönigung“ der Inzestthematik in Zolas Roman wurde einiges geschrieben. Vergewegenwärtigt man sich allerdings den funktionalen Charakter der Thematik, dann wird klar, warum sie in *Le Docteur Pascal* keine moralische und/oder gesellschaftskritische Behandlung erfährt: Der Inzest ist Ausdruck der konstitutiven Begrenzung von Pascal und Clotilde (einschließlich ihrer Beziehung) durch die Zugehörigkeit zur Familie, und diese konstitutive Begrenzung ist aus der Sicht Émile Zolas weder ein moralisches noch ein gesellschaftliches, sondern ein biologisches Problem.

Pascals Hauptinteresse ist mit einem Glauben an den „triomphe de la vie“ (960, 968, 1083–1085) und mit einem Anspruch auf wissenschaftlich begründetes „refaire la vie“ verbunden, der auch das Moment einer „résurrection en quelque sorte“ beinhaltet. Es wird gezeigt, dass der Doktor ein neues Medikament entwickelt und an Menschen erprobt, das er scherzend – also implizit relativierend – als „liqueur de sorcier, qui réveille les morts“ (950) und als „élixir de résurrection“ (952) bezeichnet. Auch Clotilde bestaunt naiv-gläubig die medizinischen Erfolge ihres „Meisters“ mit dem Gedanken: „Il pouvait donc tout, il était donc le bon Dieu, qu’il ressuscitait les morts!“ (956). Für sich selbst fasst Pascal das Auferstehungs- und Wiederbelebungsmoment seiner Wissenschaft in einer relativierenden Formulierung, die den lebensrettenden Anspruch ernstzunehmend und verwirklichtbar – wiewohl unermesslich hoch – erscheinen lässt: „Ah! ne plus être malade, ne plus souffrir, *mourir le moins possible!*“ (948).¹⁹⁰ Durch die Episoden der Krankenbesuche, durch die Beschreibung seiner Selbstversuche und durch viele andere Details wird gezeigt, dass Pascals Ideal im Kern eines des wissenschaftlichen „refaire la vie“ ist: Es erhebt den Anspruch, das Leben besser, heiler und vollkommener wiederzuerschaffen, den Kranken und Alten ein zweites, besseres Leben zu schenken.

Dieses Ideal ist untrennbar mit einer höchst individuellen und persönlichen „envie désespérée de revenir en arrière, de recommencer“ verbunden – einem „besoin de recommencer“ (1049), einer Sehnsucht danach, den eigenen Alterungsprozess rückgängig zu machen, eine zweite Jugend zu erleben, das Leben ein zweites Mal anzufangen, um es diesmal besser zu leben, um endlich frei, gesund und glücklich zu sein. Das überindividuelle „refaire la vie“ und das individuell-persönliche „revivre sa vie“ sind bei Pascal laut Darstellung im Roman die zwei untrennbaren Seiten eines philosophisch-wissenschaftlichen Ideals, das zugleich irrationale und emotionale Sehnsucht ist.

Diese Sehnsucht prägt den Protagonisten von *Le Docteur Pascal* bis zum Schluss. Zwar wird gezeigt, dass der Doktor auf dem Sterbebett den Wunsch verabschiedet, das eigene Leben noch einmal und aus eigener Kraft neu und besser zu erschaffen; zwar wird geschildert, dass er als sein neues und letztes Glaubensbekenntnis, „Oui! vivre toute la vie, la vivre et la souffrir toute, sans rébellion, sans croire qu’on la rendrait meilleure

190 Hervorhebung von mir.

en la rendant indolore“ (1175) formuliert; zwar wird dargestellt, wie er beteuert, dass „l'unique sagesse est de ne pas intervenir, de laisser faire la nature“ (1178); zugleich wird aber zwischen all dem und trotz all dem gezeigt, wie Pascal – mit bezeichnendem Moduswechsel – ausruft: „Ah! mon cher Ramond [...] si l'on revivait une autre vie!... Oui, je recommanderai, je reprendrai mon idée [...]“ (1177).

Pascal stirbt nicht umsonst „d'une maladie de cœur“ (1182), und dieser Tod wird von ihm nicht umsonst – ob zu Recht oder nicht, das lässt der Text offen – mit der „hérédité manifeste, fatale et nécessaire“ (1164) in Verbindung gebracht. Denn der Doktor ist „im tiefsten Herzen“, mit Leib und Seele durch eine Nähe zur Familie und durch eine individuell-persönliche Einbezogenheit in die Familie gezeichnet, die seine Liebe, seine Arbeit und sein Leben prägt, und die seinen Handlungsspielraum, seine schöpferische Kraft und seine Wirkung begrenzt. Jeder Versuch Pascals, diese konstitutive Begrenztheit für sich selbst und in sich selbst durch wissenschaftliche Arbeit zu überwinden, scheitert. Ebenso scheitert der Versuch, durch die Liebesbeziehung mit Clotilde die eigene konstitutive Begrenztheit zu überwinden, ein zweites und besseres Leben zu leben, sich selbst noch einmal – und diesmal besser – zu erschaffen. Bis in den Tod hinein bleibt Pascal mit Leib und Seele „den Grenzen der Familie“ verhaftet. Und das gilt auch für sein wissenschaftliches Werk: für seine „Dossiers“ und für das unvollendete Synthesewerk, das er auf ihrer Grundlage verfassen will.

Dieses Werk wird im Roman wiederholt und an zentralen Stellen thematisiert. In der Schlüsselszene der Dossierlektüre formuliert Pascal für Clotilde eine mündliche – also transitorische und in ihrer Wirkung begrenzte – narrative Synthese auf der Grundlage seiner Dossiers, die er programmatisch mit den Worten einleitet:

[...] pour que tu comprennes, il faut que les faits se déroulent et que tu les voies à l'action, tous ces acteurs, étiquetés là de simples notes qui les résument... Je vais appeler les dossiers, tu me les passeras un à un; et je te montrerai, je te conterai ce que chacun contient, avant de le remettre là-haut [...] je ne suivrai pas l'ordre alphabétique, mais l'ordre même des faits (1008).

Diese mündliche Erzählung ist die Skizze einer Synthesearbeit, in der Pascal die Genese und Entwicklung seiner Familie schreiben will. Diese Synthese, deren Zykluscharakter der Doktor in seinen Ausführungen

deutlich unterstreicht,¹⁹¹ soll als exemplarische Grundlage für weitere wissenschaftliche Arbeiten und zugleich als historisches Dokument dienen:

Oui, notre famille pourrait [...] suffire d'exemple à la science, dont l'espoir est de fixer un jour, mathématiquement, les lois des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race [...]. Et elle est aussi un document d'histoire, elle raconte le Second Empire, du coup d'Etat à Sedan [...] (1015).

Das Werk über die Rougon-Macquart, das auf der Grundlage seiner Dossiers entstehen soll, wird laut Pascals Ausführungen „alles“ enthalten:

Il y a de l'histoire pure [...] Il y a des études sociales [...] Il y a des simples études humaines, des pages intimes, des histoires d'amour [...] Il y a de la fantaisie, l'envolée de l'imagination hors du réel [...] Il y a de tout, de l'excellent et du pire, du vulgaire et du sublime, les fleurs, la boue, les sanglots, les rires, le torrent même de la vie charriant sans fin l'humanité (1015f.).

Aber Pascals narrativ-explikative Synthese der Genese, Entwicklung, Gegenwart und zu erwartenden Zukunft der Familie, die unübersehbar als Synopsis des Rougon-Macquart-Zyklus dargestellt wird, bleibt innerhalb der Romanhandlung nur mündlich und transitorisch, quantitativ und qualitativ begrenzt. Und ihre Begrenztheit wird durch die unübersehbaren Analogien mit dem Gesamtwerk, in das sie eingebettet ist, besonders deutlich gemacht. Denn begrenzt ist Pascals Synthese zum einen deshalb, weil sie eine dominant wissenschaftliche, faktenorientiert-analytische Darlegung ist, in der unzählige Episoden und Anekdoten, anschauliche Details, Beschreibungen usw. fehlen, die der Rougon-Macquart-Zyklus enthält. Ferner ist Pascals Synthese nur als Synopsis eines *potentiellen* Werks beschrieben, eines „fresque immense à peindre“, einer „[...] comédie et [...] tragédie humaines colossales à écrire“ (1008).¹⁹² Wie bereits erwähnt, gelingt es Pascal deshalb nicht, dieses große Werk zu vollenden, weil sein Analysevermögen, seine Synthesefähigkeit und seine Schöpfungskraft durch die Zugehörigkeit zur Familie („race“), durch seine Physis und seinen Charakter, seine Lebensweise, das Milieu und den „moment“, in denen er lebt, in entscheidender Weise begrenzt werden. Pascal kann sein Werk nur in begrenzter Weise, nur in den Grenzen der Familie verwirklichen, und verfällt selbst beim ersten Versuch einer Verschriftli-

191 Vgl. vor allem die Aussage, mit der Pascal den ersten großen Abschnitt seiner mündlichen Narration in der Nacht der „leçon de vie“ abschließt: „Les origines, je te les ai dites: elles sont parties de Plassans; et nous voici à Plassans encore, au point d'arrivée“ (1015).

192 Hervorhebungen von mir.

chung, die diese Grenzen überwinden soll, der Krankheit, beim zweiten und letzten dem Tod. Am Ende bleiben von seinen Schriften nur Fragmente, und vor allem der Stammbaum, übrig. Die „leçon de vie“, die er für Clotilde auf der Grundlage der Dossiers hervorbringt, und in der er die Rollen des Mit-Akteurs, des Zeugen, des Analysten und des Erzählers in sich vereint, bleibt ein Werk, das die *res gestæ* der gemeinsamen Familie narrativ und explikativ, erzählend und analysierend durchaus darzustellen und daraus Lehren über die Genese, den Zustand und die Entwicklung der gesamten Menschheit abzuleiten vermag, aber eben nur in eng begrenzter Weise, aus einem eng begrenzten Standpunkt und mit eng begrenzter Wirkung.

Die symbolische Überwindung dieser Grenzen ist in *Le Docteur Pascal* unübersehbar angelegt. Sie resultiert vor allem aus dem bereits erwähnten Umstand, dass Pascals narrativ-explikative Synthese bereits bei flüchtigem Hinsehen den Charakter einer (reduzierten) inhaltlichen Zusammenfassung des Rougon-Macquart-Zyklus aufweist. Ebenso auffällig ist die Entsprechung zwischen dem „arbre généalogique“ des Doktors und der Grundstruktur des Zyklus. Kraft dieser Übereinstimmungen wird Pascals „œuvre à écrire“ als reduzierte, begrenzte *mise en abyme* einer vollendeten, breit wirkenden „œuvre écrite“ präsentiert, die sie enthält und symbolisch vollendet und überwindet. Symbolisch allerdings, und nicht historisch, denn die Autorenfigur der Rougon-Macquart, die sich im Vorwort zum Gesamtwerk selbst präsentiert, und der Protagonist von *Le Docteur Pascal* werden nur durch Analogien, nicht aber durch eine (fingierte) Filiationsrelation verbunden. Kein Manuskriptfund, keine Identifikation des Erzählers etwa als Nachkomme oder Kollege Pascals verbindet beide Gestalten, sondern diese bleiben zwei vollkommen getrennten Welten zugeordnet: Pascal dem literarischen „univers clos“ der Rougon-Macquart, Émile Zolas Autorengestalt der (textuellen) Welt außerhalb dieses Universums.

Die symbolische Vollendung und Überwindung von Pascals „œuvre à écrire“ in Zolas „œuvre écrite“, die mit einer – ebenso symbolischen – Vollendung und Überwindung von Pascals Gestalt in Zolas Autorenfigur einhergeht, hat vor allem auch eine Funktion: Sie präsentiert Pascal als Vertreter einer Wissenschaft, die in dem Maße nicht gelingen kann, in dem sie das Ziel eines selbsterneuernden, selbstheilenden (Für-)Sich-Erschaffens verfolgt. In dem Maße, in dem Pascal versucht, die eigene konstitutive Begrenztheit für sich durch wissenschaftliche Arbeit zu überwinden, um ein zweites, besseres Leben anzufangen, in genau diesem Maße ist er

zum Scheitern verurteilt, leistet der eigenen Vernichtung Vorschub und muss ein Werk hervorbringen, das begrenzt, unvollendet und in seiner Wirkung beschnitten ist.¹⁹³

Bestätigt wird diese Lesart vor allem durch die Betrachtung Clotildes und des Kunstwerks, das sie in Kooperation mit Pascal hervorbringt: des „grand pastel“, der Pascals wissenschaftliche „leçon de vie“ ergänzt.

Cupio transcendī – Clotilde und ihr „grand pastel“

Die konstitutive Begrenztheit, das Verhaftetsein in den Grenzen der Familie, das Pascal und sein Werk kennzeichnet, gilt mutatis mutandis auch für Clotilde und ihre Werke. So wie der Doktor wird auch seine Nichte bereits im ersten Kapitel des Romans in Verbindung mit ihren Haupttätigkeiten, kennzeichnenden Eigenschaften und Fähigkeiten vorgestellt. Dabei wird deutlich vorgeführt, dass sich ihre Entwicklung, ihr Leben, ihre Werke und ihre Schöpfungskraft ausschließlich innerhalb der Grenzen der Familie entfalten.

Clotilde erscheint als Kopistin, Leserin (mit Einschränkungen) und Malerin (ebenfalls mit Einschränkungen). Begrenzt ist ihre Rolle und Tätigkeit als Leserin in zweierlei Weise: Die junge Frau interessiert sich zum einen nur für bestimmte Lektüren (938); zum anderen darf sie auch nicht alles lesen (920). Insbesondere verbietet ihr Pascal bis zur nächtlichen „leçon de vie“, die Dossiers auch nur anzurühren (929). Clotildes Tätigkeit als Malerin ist sowohl hinsichtlich der verwendeten Techniken (nur „pastel“)¹⁹⁴ als auch hinsichtlich des Gegenstands (nur Blumen und ein Selbstportrait mit Pascal als „David und Abisaig“) begrenzt.

Bereits Clotildes Präsentation im ersten Kapitel steht im Zeichen dieser Begrenzung. Zu Romanbeginn wird gezeigt, dass Pascals Nichte an einem

193 In diesen Zusammenhang gehört die Episode, in der Ramond nach Pascals Tod versucht, die Theorien, die ihm der sterbende Meister mitgeteilt hat, zu rekonstruieren – und es nicht kann: „Tout de suite après la mort [de Pascal, D. R.], il [scil. Ramond, D. R.] s'était bien efforcé de rédiger l'entretien suprême qu'il avait eu, cet ensemble de vastes théories exposées par le moribond [...]; mais il ne retrouvait que des résumés sommaires, il lui aurait fallu les études complètes, les observations faites au jour le jour, les résultats acquis et les lois formulées. La perte demeurerait irréparable, c'était une besogne à recommencer, et il se lamentait de n'avoir que des indications, il disait qu'il y aurait là, pour la science, un retard de vingt ans au moins [...]“ (1214f.).

194 Zur „peinture de femme“ im Unterschied zur „männlichen“ Malerei bei Zola vgl. *Madame Sourdis*, unter diesem Aspekt beschrieben von A. Rieger (2000), etwa 108, 402.

hohen Pult steht und ganz konzentriert zeichnet: „Elle ne s'était pas même retournée, tout entière au pastel qu'elle sabrait en ce moment de larges coups de crayon“ (918). Es wird ausgeführt, dass eine ihrer gewohnten Aufgaben darin besteht, Illustrationen für die Werke ihres „Meisters“ anzufertigen. Es handele sich um exakte Kopien von Blumen, die Pascal durch „fécondation artificielle“ gezüchtet habe. Diese Blumen male Clotilde mit einer außerordentlichen „minutie“ und „exactitude de dessin et de couleur“ (920) ab. Darüber hinaus wird ausgeführt, dass Clotilde ihrem „maître“ als eine Art Sekretärin dient, seine Papiere von Zeit zu Zeit ordnet (918) und handschriftliche Notizen für die Herausgabe an Freunde und Fachkollegen kopiert (920). Dabei wird deutlich gemacht, dass auch diese Kopistentätigkeit – wie die Blumenmalerei – kein eigenständiges intellektuelles Moment beinhalten soll. Ganz im Gegenteil: Clotilde sei „keine Gelehrte“, und Pascal habe ihr ganz einfach verboten zu lesen, was sie seiner Auffassung nach nicht zu kennen brauche („Mais elle n'était point une savante, il lui défendait simplement de lire ce qu'il jugeait inutile qu'elle connût“ (920)). Insbesondere den Inhalt der Dossiers hält Pascal vor Clotilde verborgen, wie in einem kurzen Wortwechsel mit Félicité Rougon klar wird: „Tu les connais, ces dossiers?“ fragt Pascals Mutter, und Clotilde antwortet: „Oh! non, grand-mère! Jamais maître ne m'en parle, et il me défend de les toucher“ (929). Clotilde wird zwar nicht als „femme sans instruction“ dargestellt, aber es wird deutlich gemacht, dass ihr Wissen und ihr Tätigkeitsbereich in einer von Pascal bestimmten Weise begrenzt sind.¹⁹⁵

Das gilt insbesondere auch für ihre geistige schöpferische Kraft, denn diese entfaltet sich nur bis zur Vereinigung mit Pascal in einer von ihm nicht kontrollierten, ja von ihm verbotenen Weise. Vor der Verbindung mit ihrem „maître“ übertritt Clotilde immer wieder Pascals Verbot und fertigt Zeichnungen von Phantasieblumen an; nach der Vereinigung mit ihm betätigt sie sich nur noch einmal als Malerin, um eine Zeichnung anzufertigen, die in enger Relation mit den Träumen und Sehnsüchten des Doktors steht.

Dieses letzte Malwerk Clotildes ist ein „grand pastel“, an dem sich die junge Frau nach der ersten Phase ihrer Liebe „mehrere Tage lang amü-

195 Vgl. neben den zitierten Stellen etwa 938: „[...] elle [scil. Clotilde, D. R.] avait grandi librement, n'ayant jamais appris qu'à lire et à écrire, s'étant fait ensuite d'elle-même une instruction assez vaste, en aidant son oncle. Mais il n'y avait eu aucun plan arrêté entre eux, elle s'était seulement passionnée pour l'histoire naturelle, ce qui lui avait tout révélé de l'homme et de la femme.“

siert“ (1077), und das den Doktor und seine Geliebte/Nichte als David und Abisaig darstellt. Die Zeichnung wird aus vier verschiedenen Perspektiven beschrieben und bewertet: Pascals, Clotildes, Martines und der Erzählerininstanz. Aus dem Zusammenspiel dieser vier Betrachtungsweisen ergeben sich ihre Bedeutung und ihr Stellenwert innerhalb des Romans.

Die erste Charakterisierung des Bildes erfolgt aus der Erzählerperspektive. Clotildes Zeichnung wird als eine jener „compositions envolées“ rubriziert, „où l'autre elle-même, la chimérique, mettait son goût de mystère“ (1078). Durch diese einleitenden Worte wird der „grand pastel“ als Synthese von Clotildes reproduktiver und von ihrer kreativen Malweise dargestellt: als Phantasiezeichnung, die ein Motiv aus den Illustrationen von Pascals Hausbibel wiederaufnimmt.¹⁹⁶

Unmittelbar nach dieser ersten Charakterisierung folgt eine Bildbeschreibung, laut der die Zeichnung David als „vieux roi [...] maître puissant et aimé“ und Abisaig als „sujette [...] ravie de donner à son roi le sang réparateur de sa jeunesse“ (1078) zeigt. Die Gesichter der zwei Gestalten fehlen aber noch, und Clotilde vollendet sie, während ihr Pascal über die Schulter schaut und voller Rührung über ihr Bild scherzt:

Pascal la plaisantait, ému derrière elle, devinant bien ce qu'elle entendait faire. Et il en fut ainsi, elle termina les visages en quelques coups de crayon: le vieux roi David, c'était lui, et c'était elle, Abisaïg (1078).

Die Komplementaritätsrelation, die zwischen dieser Zeichnung und Pascals mündlicher wissenschaftlicher Synthese aus der Sturmnacht etabliert wird, zeigt sich vor allem auch an den Rollen, die beide Gestalten bei der Hervorbringung der zwei Werke jeweils übernehmen: Bei der „leçon de vie“ hat Pascal die Rolle des Sprechers (Autors), während Clotilde die der Zuhörerin und (Mit-)Leserin übernimmt; beim Malen des „grand pastel“ betätigt sich Clotilde als Autorin, während Pascal die Rolle des Zuschauers spielt. Und an dieser Stelle ist wichtig zu unterstreichen, dass Pascal vor allem deshalb vorausahnt, in welcher Weise Clotilde das Bild vollenden wird, weil dieses Bild einen Wunschtraum darstellt, den er selbst seit langem hegt (1079). Seine Rolle bei der Erschaffung des „grand pastel“ ist nicht einfach nur die des Zuschauers, sondern genauer die des ko-auktorialen, des aktiv mitschöpfenden Zuschauers.¹⁹⁷

196 Die Relation zwischen Clotildes Zeichnung und den Illustrationen aus Pascals Bibel wird vor allem auch auf Seite 1079 indirekt thematisiert.

197 Auch hier ist eine wichtige Verwandtschaft zur Konstellation Laurent-Thérèse

Seine Haltung zum Bild ist allerdings durchaus zwiespältig: „Ah! chérie“, ruft er sogleich aus, „[...] tu nous fais trop beaux [...]“ (1078). Aber Clotilde entgegnet: „Je t’assure, c’est ainsi que je nous sens, que je nous vois, et c’est ainsi que nous sommes... Tiens! regarde, si ce n’est pas la réalité pure“ (1079). Um diese Aussage zu bekräftigen, holt die junge Frau die alte Hausbibel heraus und verweist auf die Ähnlichkeiten zwischen ihrer Zeichnung und den Illustrationen aus dieser Bibel: „Tu vois bien, c’est tout pareil“ (1079). Dann kündigt sie an, eine ganze Serie weiterer Doppelporraits zu malen, die all die „Propheten“ und „Könige“ darstellen sollen, „à qui les humbles filles, les parentes et les servantes ont donné leur jeunesse“ (1079).

Dass Clotildes Zeichnung ebenso wenig christlich oder religiös ist wie die Urheberin selbst, wird durch Martines Reaktion deutlich gemacht: Die streng gläubige Haushälterin bekreuzigt sich stumm vor dem Bild, „sans qu’on pût savoir si elle avait vu Dieu ou le Diable passer“ (1080), und versucht vergeblich, ihre junge Herrin zu einem Kirchenbesuch zu bewegen, um abschließend festzustellen: „C’était fini, mademoiselle était bien perdue“ (1080). Durch ihre Zeichnung und durch ihre eigenen Aussagen wird Clotilde also nicht als Urheberin einer orthodoxen religiösen oder christlichen Malerei, sondern als Vertreterin einer Kunst präsentiert, die gegenwärtige Personen (genauer: Mitglieder der Familie Rougon-Macquart) so darstellt, als hätten sie die ihnen innewohnende charakteristische Begrenztheit überwunden und wären Teil einer transzendierenden Genealogie, die ihr Wesen und ihren Stellenwert neu bestimmt, und die sie von ihren innerlichen und äußerlichen Begrenzungen erlöst.

Das ist allerdings nur einer von zwei komplementären Aspekten, denn durch die Einfügung von Pascal und Clotilde verändert sich nicht nur die Lage dieser zwei Personen, sondern auch die biblische Genealogie wird anders, wird neu betrachtet und neu dargestellt – allerdings unter einem eingeeengten, begrenzten Blickwinkel, mit Beachtung nur für jene „rois, à qui les humbles filles, les parentes et les servantes ont donné leur jeunesse“ (1079). Das Fundament für diese perspektivisch einengende Neubetrachtung und Neuerschaffung der biblischen Geschichte ist die Beziehung zwischen Pascal und Clotilde, die wiederum durch die Einglie-

gegeben, die mit einem ebenso wichtigen Unterschied einher geht: Denn Pascals Beitrag zur Schöpfung von Clotildes Bild ist nicht negativer und privativer Art, sondern seine einflussgebende Rolle ist als eine dialektisch widersprechende und aktive dargestellt.

derung in die neubetrachtete und neuerschaffene Bibelgeschichte einen neuen Sinn und Wert bekommen soll. So wird Clotilde als Urheberin und Vertreterin einer Kunst präsentiert, die nicht nur eine neue, aber begrenzte Sicht der Wirklichkeit, sondern zugleich auch – durch ihre Art zu schauen, zu fühlen und abzubilden – eine neue Wirklichkeit hervorbringen will, in der Vergangenes als Gegenwärtiges und Gegenwärtiges als Vergangenes, Individuelles als Kollektives und Kollektives als Individuelles noch einmal – und diesmal besser – erschaffen wird. Clotilde wird also als Vertreterin einer Kunst präsentiert, deren Einsatz darin besteht, ein Kunstwerk hervorzubringen, das einen werteprägenden Teil der Menschheitsgeschichte neu darstellt und dadurch die Schöpferin selbst mit ihrem ko-auktorialen Zuschauer neu – von ihrer konstitutiven Begrenzung befreit – erschafft.

Aber die gemalte Genealogie, die Portraitserie, die Clotilde erschaffen will, bleibt nur potentiell: ebenso wie von Pascals Synthesewerk, entsteht von ihr nur ein mündlicher und transitorischer Entwurf. Und ohne die Entstehung einer solchen gemalten Genealogie bleibt Clotildes Zeichnung ein isoliertes Fragment, dessen Wirkung sich nur in den Grenzen der mündlichen und transitorischen dialektischen Interaktion von Pascal und Clotilde entfaltet. Innerhalb dieser Interaktion wirkt Clotildes Zeichnung allerdings in einer ganz besonderen Weise, die durch die Beschreibung von Pascals Reaktion detailliert dargestellt wird.

In der Romanszene, die wir gerade betrachten, positioniert sich Pascal nicht (mehr) als Gegner von Clotildes Kunst, sondern nimmt sie an und hat Teil an ihr. Er tut es laut Darstellung deshalb, weil diese Kunst die Erfüllung eines Wunschtraums verheißt, den er bereits seit langem hegt: „son rêve à lui se réalisait, sa pèlerine d’amour, son Abisaïg venait d’entrer dans sa vie finissante, qu’elle reverdissait et qu’elle embaumait“ (1079).

Dieser Wunschtraum des alternden Doktor Pascal wird im Roman lange vor der Szene, in der Clotilde ihre Zeichnung vollendet, sehr detailliert beschrieben. In einer Episode, die der Vereinigung mit Clotilde vorausgeht, wird geschildert, dass Pascal in seinen schlaflosen Nächten einen widerkehrenden Wachtraum hat, der sich aus Episoden und Illustrationen der häuslichen Bibel speist. In diesem Wachtraum sieht sich Pascal als alten König David, dem sich die junge Abisaïg dienend hingibt (1048). Während der Doktor in der alten Hausbibel blättert, verirrt sich seine Imagination in eine „verschwundene Welt“ der Patriarchen und der Könige (1049). Er sieht Abraham und Hagar, Ruth und Boas,

toute cette poussée libre d'un peuple fort et vivace, dont l'œuvre devait conquérir le monde, ces hommes à la virilité jamais éteinte, ces femmes toujours fécondes, cette continuité entêtée et pullulante de la race, au travers des crimes, des adultères, des incestes, des amours hors d'âge et hors de raison (1049).

Unmittelbar in Anschluss an dieser Stelle wird beschrieben, dass Pascals Wunschtraum für ihn Wirklichkeitswert hat, und dass er zu sehen vermeint, wie Abisaig in sein Zimmer tritt, um ihm das „Geschenk ihres jungen Körpers“ darzubringen (1049).

Vor dem Hintergrund dieses alten Wunschtraums des „revivre“ und des „retour en arrière“ sieht Pascal Clotildes Zeichnung in der Szene, die wir gerade betrachten, als Sinnbild und sichtbaren Beleg der Erfüllung und Verwirklichung seiner Sehnsucht an. Während Pascal und Clotilde – diesmal gemeinsam – in der alten Hausbibel blättern, werden die Gedanken des Doktors durch eine wortwörtliche Wiederholung jener Formulierungen wiedergegeben, die den Höhepunkt seines einstigen Tagtraums gebildet hatten: Wieder einmal denkt Pascal an

cette poussée libre d'un peuple fort et vivace, dont l'œuvre devait conquérir le monde, ces hommes à la virilité jamais éteinte, ces femmes toujours fécondes, cette continuité entêtée et pullulante de la race, au travers des crimes, des adultères, des incestes, des amours hors d'âge et hors de raison (1079).

Und diesmal ist „seine Abisaig“ für ihn tatsächlich da, „dans sa vie finissante, qu'elle reverdissait et qu'elle embaumait“ (1079). So bildet Clotildes Zeichnung auch für Pascal eine Wirklichkeit ab, die mit seiner Wahrnehmung vollkommen übereinstimmt und in der sich seine Träume als wahr und wirklich erfüllen. Das apodiktische „so sehe ich uns, und so sind wir“ seiner Geliebten erfüllt sich für ihn aber nicht deshalb, weil die Zeichnung dem darin abgebildeten Objekt Punkt für Punkt entspricht, sondern in dem Maße, in dem er selbst durch ihren Anblick – durch den Anblick der Zeichnung *und* der Malerin – in einen Zustand versetzt wird, den er als seinen eigenen, wirklichen und mit dem Zustand der abgebildeten Gestalten gleichen wahrnimmt.

Dies festgestellt ist zu beachten, dass die Ineinssetzung von Pascal und Clotilde mit David und Abisaig, die sich in Clotildes Zeichnung und Pascals Zuschauerblick vollzieht, keineswegs nur von den zwei Gestalten vorgenommen wird, sondern auch von der Erzählerinstanz des Romans, und zwar sowohl lange vor als auch nach Pascals Wunschtraum und der Malszene des „grand pastel“: Das erste Mal geschieht das, als der Erzähler Pascal als „ancien roi puissant et doux, appuyé à l'épaule d'une enfant charmante et soumise, dont la jeunesse le soutenait“ (962) beschreibt; ein weiteres Mal, als die Erzählerinstanz den

Doktor und seine Nichte bei einem ihrer Rundgänge mit den Worten präsentiert:

Et, résigné à l'aumône, David continua sa marche au bras d'Abisaïg, le vieux roi mendiant s'en alla de porte en porte, appuyé à l'épaule de la sujette amoureuse, dont la jeunesse restait son unique soutien (1124).

Diese Verwendungen des David-Abisaïg-Motivs durch die Erzählerinstanz beglaubigen Clotildes Zeichnung in einer besonderen Art und Weise: Sie bestätigen, dass ihr „grand pastel“ durchaus einen wesentlichen Aspekt der beiden Gestalten sowie ihrer Beziehung zu erfassen und wiederzugeben vermag. Bekräftigt wird das vor allem auch durch die feststellende Formulierungsweise, mit der das Bild aus der Erzählerperspektive erstmals beschrieben wird: „le vieux roi David, c'était lui, et c'était elle, Abisaïg, la Sunamite“ (1078). Durch diese Formulierungsweise wird nicht nur die „ressemblance“ der Zeichnung aus der Erzählerperspektive beglaubigt, sondern vor allem auch die Ineinssetzung von David und Pascal, Clotilde und Abisaïg, die den Roman als roter Faden durchzieht.

Aber auf die apodiktische Feststellung „le vieux roi David, c'était lui, et c'était elle, Abisaïg“ folgt unmittelbar eine explizit markierte einschränkende Bemerkung, in der die Grenzen des „pastel“ ebenso deutlich aufgezeigt werden:

Mais ils étaient enveloppés d'une clarté de songe, c'étaient eux divinisés, avec des chevelures, une toute blanche, une toute blonde, qui les couvraient d'un impérial manteau, avec des traits allongés par l'extase, haussés à la béatitude des anges, avec un regard et un sourire d'immortel amour (1078).

Durch die Betrachtung aus den Perspektiven Clotildes, Pascals und des Erzählers wird zum einen beglaubigt, dass Pascal und Clotilde im „grand pastel“ durchaus so dargestellt sind, dass wesentliche Merkmale ihrer Personen (Gesicht, Alter, Charakter) und ihrer Beziehung (Liebe, Geschenk, Verjüngen) erfasst und wiedergegeben werden; zum anderen wird betont, dass der Doktor und seine Nichte so dargestellt sind, als würden sie nicht der „race“, dem Milieu und dem „moment“ angehören, aus denen sie doch stammen und in denen sie doch leben. Vollkommen ausgeblendet ist ferner das agonale Moment, das die dialektische Beziehung der zwei Gestalten so wesentlich charakterisiert. Somit zeichnet sich Clotildes Ineinssetzung von Pascal mit David und von sich selbst mit Abisaïg vor allem dadurch aus, dass sie einige wesentlichen Merkmale ihrer Personen und ihrer Beziehung durchaus erfasst, andere aber – und zwar die prägenden und begrenzenden, biologischen, historischen und sozialen – einfach nur vollständig ausblendet.

Fazit: Die Beschreibungen aus der Erzählerperspektive und die leitmotivische Verwendung des David-Abisaig-Motivs durch den Erzähler lassen Clotildes Zeichnung als eine mit ganz spezifischen Begrenzungen behaftete, reduzierte *mise en abyme* der Charakterisierung Pascals und Clotildes (einschließlich ihrer Beziehung) im Roman erscheinen.

Wie Pascals Werk ist Clotildes Zeichnung augenfällig in einem Werk eingebettet, das sie symbolisch vollendet und überwindet. Ebenso wie Pascals „leçon de vie“ scheint der „grand pastel“ also die Funktion zu erfüllen, die Gültigkeit der Vererbungstheorie unter Beweis zu stellen und Zolas Werk symbolisch als Weg zur Erlösung der Menschheit von ihrer vererbungsbedingten, konstitutiven Begrenztheit zu präsentieren. Diese denkbare symbolische Dimension ruht allerdings auf dem Sockel einer Darstellung, deren konkrete Gestaltung und Funktion innerhalb des Romans einige sehr beachtenswerte Merkmale aufweist:

1. Die Schilderung und Charakterisierung der Werke Pascals und Clotildes zeigt, dass beide Gestalten sich durch ihre Verbindung als positiv schöpferische, dialektisch interagierende Doppelgestalten des Autors–Zuschauers und der ZuhörerIn/LeserIn–MalerIn konstituieren;
2. beide verfolgen gemeinsam das Ziel, ihre eigene konstitutive Begrenztheit zu überwinden, sich selbst und den jeweils Anderen durch ihre Verbindung und durch ihre Werke neu und besser zu erschaffen, ein zweites, erlöstes und besseres Leben anzufangen;
3. beide müssen aufgrund und in dem Maß dieses Anspruchs scheitern – das heißt genauer: Werke hervorbringen, die hinsichtlich ihrer Beschaffenheit, ihrer Bedeutung, ihrer Repräsentationskraft und ihrer Wirkung wesentlich begrenzt sind.

Wie Pascals „œuvre à écrire“ zeigt auch Clotildes „grand pastel“ exemplarisch, dass eine Wissenschaft und/oder Kunst, die betrieben wird, um sich selbst neu zu erschaffen, um selbst ein zweites und besseres Leben anzufangen, um das zu retten, was einem am nächsten steht und einen im Herzen betrifft, dass eine solche Kunst und/oder Wissenschaft ihr Ziel verfehlen muss.

Aufhebung der „Geschichte“? – „l'enfant inconnu“

Den zwei eben betrachteten Werken Pascals und Clotildes wird im Roman ein drittes und wichtigstes, lebendiges gegenübergestellt, das als intra- und metadiegetische Summe und summa das letzte Werk des Rougon-Macquart-Zyklus': Ein gemeinsames Kind, das Pascal ausdrücklich

als seine „œuvre rêvée, la seule vraie et bonne“ bezeichnet (1154) und das in der letzten Szene des Romans von Clotilde gestillt wird. Vergleicht man dieses „lebendige Werk“ mit den anderen zwei Werken des Paares, dann stellt man fest, dass es vor allem zwei spezifische Merkmale aufweist:

1. das Kind ist nur für Pascal ein „enfant à naître“, am Schluss des Romans wird es als gesundes und kräftiges Baby präsentiert. Als solches ist es gelungen und vollendet;
2. dieses Baby ist allerdings sowohl für seine Erzeuger als auch für die übergeordnete Erzählerinstanz des Gesamtwerks ein „enfant inconnu“. Und das heißt insbesondere, dass seine charakteristischen Eigenschaften ebenso unbekannt sind wie die Wirkung, die es auf seine Umwelt einmal entfalten wird.

„L'enfant était venu, le rédempteur peut-être“ (1218) – oder ein Antichrist? Ein Guter, oder ein (weiteres) Monster? – Clotilde träumt, betrachtet und begleitet von der sinnierenden Erzählerinstanz, und durch das Zusammenspiel ihrer Sicht und der Erzählerperspektive wird bei der Charakterisierung des „enfant inconnu“ deutlich gemacht, dass man diesem Kind viele verschiedene, ja konträre Eigenschaften, Bedeutungen und Wirkungen unterstellen kann: „rédempteur“, „Antéchrist“, „prophète“, „démon dévastateur“, „promesse“, „mensonge“ (1219f.). Dieses Kind, das laut Darstellung als Sohn zweier Rougon gezeugt wurde, und in Plassans gestillt wird, nur wenig entfernt von dem Ort, an dem seine Großmutter Félicité Rougon der Familie ein Lügendenkmal *aere perennius* setzt – stärker und beständiger als die wahre Familiengeschichte, die Pascal schreiben wollte –, dieses Kind hat Eigenschaften, Qualitäten und eine Wirkung, die sich erst noch bilden und entfalten werden, und die nicht nur seiner Mutter, sondern auch der Erzählerinstanz des Romans vollkommen unbekannt sind.

„Après tant de Rougon terribles, après tant de Macquart abominables, il en naissait encore un“ (1219). Und warum sollte ausgerechnet dieses Kind nicht der konstitutiven Begrenzung durch die Familie unterworfen sein? Welche plausiblen, rationalen, „wissenschaftlichen“ Gründe könnte es intradiegetisch für Clotildes Hoffnung geben, keinen weiteren „Rougon terrible“ oder „Macquart abominable“ geboren zu haben, sondern einen Erlösten und Erlöser?

Die Möglichkeit der Erlösung, die nicht begründete und nicht begründbare Verheißung, wird durch das betonte Schweigen über die Entwicklung des „enfant inconnu“, durch den Verzicht auf die Schilderung seines weiteren Lebenswegs erschaffen. Weil und insofern seine Ge-

schichte eben nicht geschrieben wird, ist das unbekannte Kind Symbol eines Sieges, der das Ende der Geschichte erfordert und voraussetzt – einer Erlösung, die sich nur nach dem Ende der Geschichte („Histoire“/„histoire“) und in einem Zeitraum außerhalb der Geschichte ereignen kann, in einem durch die Synthese der Wissenschaft und der Kunst vorbereiteten und erschaffenen symbolischen Raum.

Pascals Selbstentmachtung und Selbstvernichtung verweisen symbolisch auf die Notwendigkeit, das eigene Lebenswerk und die eigene „Geschichte“ (durch die Hand Anderer) zu zerstören, um ein „Weitergehen und Weitergeben“ zu sichern und ein „Hinübergleiten in die Zukunft“ möglich zu machen: nicht für den Autor und nicht für das Werk, aber vielleicht, und nur vielleicht, für den Leser.

Spielt sich der Schluss von *Thérèse Raquin* noch vor den Augen einer mitteilungsunfähigen Zuschauerin ab, in der sich die vernichtende Vereinnahmung der Autoreninstanz durch die Zuschauer-/Leserinstanz abschließend verkörpert, so steht am Ende von *Le Docteur Pascal* die stillende Mutter Clotilde: eine gottesmutterähnliche, Erlösung verheißende empfangende und mitschöpferische Leserinstanz, in der die Phantasie und die materiell-physische Schöpfungskraft der Autoreninstanz dialektisch aufgehoben sind. Und die Erzählerstimme des Werks fragt, rhetorisch Zustimmung heischend: „Une mère qui allaite, n'est-ce pas l'image du monde continué et sauvé?“ (1220). Die Antwort kann nur der Leser des Romans geben – der Leser, der in *Thérèse Raquin* den letzten, vernichtenden Blick hat und in *Le Docteur Pascal* das letzte, erlösende und erlöste Ja-Wort sprechen soll, weil nur er dieses Wort sprechen kann.

Möge das „unbekannte Kind“ keine frohe Botschaft zu verkünden haben, möge es nur ein Lügner, nur ein Verbrecher mehr werden, und möge Félicités „monument élevé à la gloire des Rougon“ (1220) jede „Wahrheit“ über die Geschichte dieser Familie verdrängen: Wenn – und allerdings nur wenn – der Leser des *Docteur Pascal* dem Ruf der Erzählerstimme folgt und die stillende Clotilde als „image du monde continué et sauvé“ ansieht, dann – und *nur* dann – erfüllt sich die symbolische Vollendung und Überwindung von Pascals Werk, und das Kind wird zum Symbol einer Überwindung der „Grenzen der Familie“ – des Verhaftetseins in den Grenzen der biologischen und historischen, wissenschaftlichen und poetischen Vorprägung.

Ob man aber als Leser dem Appell des Romans folgt oder nicht: Übrig bleibt in jedem Fall der Befund, dass Zola in *Le Docteur Pascal* nur dann

„ästhetisch unlesbar“ geworden ist,¹⁹⁸ wenn man diesen Roman lediglich im Zusammenhang mit seiner bewussten, intentionalen Ästhetik und Poetik deutet. Liest man den Roman aber auch vor dem Hintergrund der stummen Überzeugungen und der unreflektierten Vorstellungen des Erzählens und des Zusammenhangs zwischen Person und Werk, die in den theoretischen Schriften des Vaters des Naturalismus herausgearbeitet werden konnten, dann ist der Roman nicht ästhetisch unlesbar, sondern transportiert zugleich einen Verlust und eine Hoffnung, die ästhetisch und persönlich, poetologisch und psychologisch sind: Den Verlust des Glaubens an die Wissenschaft und an das Experiment als Garantie für die richtige, wahre „peinture“ und die „résurrection“ des Wahren, die Hoffnung darauf, dass der Naturalismus, weil es Romane erzeuge und die Macht habe, den Dingen, die waren und sind, ein wie auch immer geartetes „Leben“, ein im Zusammenspiel von Autor, Werk und Leser erlebbares und ins Leben hineintragbares zweites Leben zu verleihen, doch diese Macht zum Guten entfalten könne, und die ungebrochene Überzeugung, dass die notwendige, unabänderliche physiologische Begründung und Determination der Literatur nicht nur ihre Ohnmacht, sondern auch ihre Macht begründe – die Macht, die immer zum Guten gewendet werden könne – wenn es auch dafür keine Garantie gebe –, so eine vielleicht bessere, vielleicht sogar von den Fehlern der Vergangenheit geheilte Zukunft für das Werk, für den darin aufgehobenen Autor und für den Leser begründend.

198 B. Vinken (1995), 226 auf der Grundlage von R. Warning (1990), insbes. 383.

Schluss und Ausblick

Dass man „mit Worten malen kann“ und die Literatur Menschen und Dinge „ins Leben“ zu rufen, dem Seienden und dem Gewesenen ein zweites, literarisches Leben zu verleihen vermag, das sind geläufige Redensarten. Ebenso geläufig ist die Vorstellung, dass Kunst – bildende Kunst, aber auch Literatur – Gestalten zu erschaffen vermag, die in den Augen der Rezipienten „leben“ bis hin zur Ausblendung des Unterschieds zwischen Kreaturen aus Marmor, oder Worten, und Menschen aus Fleisch und Blut.

In diesem Buch ging es um die Präsenz und Wirkung dieses stillschweigend Angenommenen und Geltenden in repräsentativen Werken von Prosper de Barante, Augustin Thierry, Jules Michelet und Émile Zola – die Gründe der Auswahl wurden in der Einleitung erläutert. Untersucht wurde die Verflechtung und Spannung der in den Texten – teils reflektierend – geäußerten Intentionen und des Selbstverständlichen, das – eben aufgrund seiner Selbstverständlichkeit – ohne weitere Reflexion als Textmaterial verwendet wird; beleuchtet wurden die an den Texten ablesbaren Verflechtungen, Verwerfungen, Risse und Spannungen der Selbstreflexion, die im Zusammenspiel von Intention und stiller Annahme einerseits und von individueller und kollektiver Denkweise andererseits entstehen.

Nachgewiesen wurde, dass die Bedeutung und Funktion der sprachlichen Bilder, die sich unter die Rubriken „résurrection du passé“ und „peinture (du passé)“ subsumieren lassen, in den untersuchten Texten nicht auf das Topische und Diskursive reduzierbar sind, sondern sich vielmehr konstituieren und ihre Wirkung entfalten im Spannungsverhältnis zwischen Topik, Diskurs, an den Texten nachweisbaren bzw. in den Texten reflektierten Intentionen und in die Texte eingeflochtenen, aber nicht darin reflektierten Überzeugungen und Vorstellungen. Gezeigt wurde dabei vor allem auch, dass die herkömmliche Einordnung und Würdigung der sogenannten „romantischen“ Historiker der Restaurationszeit und des Vaters des Naturalismus, Émile Zola, modifiziert werden müssen, wenn neben der intentionalen Poetik und Ästhetik dieser Autoren auch die Spuren der stillen Annahmen, des Selbstverständlichen und des Nichtfokussierten in den Texten aufmerksam betrachtet werden.

Die Macht des Selbstverständlichen bei der Konstruktion des Diskurses wurde dabei ebenso sichtbar wie die (Um-)Gestaltung des überindividuell stillschweigend Angenommenen durch die intentionale Konstrukti-

on eines jeweils Besonderen – d. h. hier konkret: durch die Konstruktion einer besonderen Narration oder Poetik.

Diese Umgestaltung war bei den hier betrachteten Autoren und Werken auf gut eingrenzbare, wenn auch komplexe Aspekte und Komponenten beschränkt. Charakterisierungen der Narration als „peinture“ und als „résurrection“, die sich wesentlich, oder gar radikal, vom stillschweigend Angenommenen und Nichtreflektierten unterscheiden, entwerfen weder die hier betrachteten Historiker noch Émile Zola.

Um solche wesentliche Modifikationen und Umgestaltungen bzw. gar Heterogenisierungen zu finden, muss man bei den Autoren historischer Romane des 19. und 20. Jahrhunderts suchen – weniger bei Alfred de Vigny, der wie Barante am Übergang von der geerbten Konzeption der *historia* als *magistra vitæ* zu neuen Konzepten der narrativen Entwicklung und der historistisch hermeneutischen Tiefe schreibt, aber schon mehr bei Victor Hugo, der – in einigen Aspekten Thierry, in anderen Michelet näher – die dialektische Konstituierung des historischen und des ästhetischen Subjekts inszeniert, und sehr deutlich bei Gustave Flaubert, der das Zusammenspiel des Selbstverständlichen und des Unerklärlichen, des Topischen und des Heterogenen in *Salammô* entfaltet, oder bei Louis Aragon, der etwa in *La Semaine Sainte*, auf das 19. Jahrhundert zurückblickend, eine ganz andere Art der „peinture“ und „résurrection“ inszeniert und eine ganz anders geartete Narration reflektiert.

Diese Modifikationen und Transformationen lösen allerdings nicht einfach die Interfigurationen, die hier für das 19. Jahrhundert beleuchtet wurden, ab, oder auf, sondern das Selbstverständliche bleibt auch als solches lebendig und fruchtbar. Das zeigt etwa Marguerite Yourcenars Novelle *Comment Wang-Fô fut sauvé*.¹⁹⁹

Die „orientalische Novelle“ aus dem schattenreichen Jahr 1938 ist im Zusammenhang des hier Betrachteten eindrucklich.²⁰⁰ Protagonist ist ein alter chinesischer Künstler namens Wang-Fô, ein topisches Schriftsteller-*alter-ego*, wie Angelica Rieger gezeigt hat.²⁰¹ Wang-Fô wird gleich zu Beginn der Novelle als Meister der Mimesis und der Poiesis dargestellt: Er beobachtet die Wirklichkeit, um sie zu durchdringen, sie zu erfassen und

199 Zitiert wird aus der Pléiade-Ausgabe der *Œuvres romanesques*.

200 Cf. D. De Rentiis (1999b).

201 Cf. D. De Rentiis (1999b) mit den entsprechenden Verweisen auf das Manuskript von A. Rieger (2000).

Bilder zu erschaffen. Seine Anverwandlung mit dem Realen geht so weit, dass er die Verhaltensweisen und Zustände, die er malen möchte, selbst übernimmt, um sie genauer zu kennen. So betrinkt er sich, „pour se mettre en état de mieux peindre un ivrogne“ (1172). Aber die Wirklichkeit interessiert Wang-Fô nur im Zusammenhang mit seiner Kunst:

[...] Wang-Fô aimait l'image des choses, et non les choses elles-mêmes, et nul objet au monde ne lui semblait digne d'être acquis, sauf des pinceaux, des pots de laque et d'encre de Chine, des rouleaux de soie et de papier de riz (1171).

Gleiches gilt für die Menschen, die der Maler nur als Modelle braucht und zwar nicht, um sie so zu malen wie sie sind, sondern um das zu malen, was sie nicht sind. So wählt er einen jungen Mann als Modell für das Portrait einer „princesse d'autrefois [...]“, weil „aucune femme n'était pas assez irréelle pour lui servir de modèle“ (1173), und um das Bildnis eines Prinzen zu malen, lässt er eine junge Frau in Männerkleidern Modell stehen, weil „aucun jeune homme du temps présent n'était assez irréel pour lui servir de modèle“ (1173). Der Maler will nicht Realitäten reproduzieren, sondern Bilder erschaffen. Diese kann er allerdings, so will es seine Fama, „zum Leben erwecken“:

On disait que Wang-Fô avait le pouvoir de donner la vie à ses peintures par une dernière touche de couleur qu'il ajoutait à leurs yeux. Les fermiers venaient le supplier de leur peindre un chien de garde, et les seigneurs voulaient de lui des images de soldats. Les prêtres honoraient Wang-Fô comme un sage; le peuple le craignait comme un sorcier (1173f.).

Der alte Maler wird von einem Schüler namens Ling begleitet, einem jungen Mann, dem Wang-Fô zufällig begegnet, in einer Gastwirtschaft während eines Gewitters. Ling ist sehr reich, und das behütete Leben hat ihn ängstlich gemacht. Er fürchtet „die Insekten, den Donner und das Antlitz der Toten“ („les insectes, le tonnerre et le visage des morts“, 1171). Durch die Begegnung mit dem alten Maler lernt Ling am Gewitterabend, die Welt mit anderen Augen zu sehen, verliert eine nach der anderen seine Ängste und begreift, dass der Künstler ihm ein großes Geschenk gemacht hat: das Geschenk einer neuen Seele und einer Wahrnehmung der Dinge („d'une âme et d'une perception neuves“, 1173). Das tut Wang-Fô allerdings nicht, indem er Ling Bilder zeigt, sondern indem er einen ganzen Abend lang spricht, beschreibt, erzählt – mit Worten malt und eine literarische „peinture“ der Dinge für den jungen Zuhörer erschafft. Nach diesem Abend steht Lings Entschluss fest: Er verlässt seine Familie und seine Güter, um dem Maler-Erzähler zu folgen und sein Schüler zu werden. Dabei bedeutet „Schüler“ nicht, dass Ling von Wang-Fô malen

lernt, sondern dass er sich um ihn kümmert, für ihn die Farben mischt, ihm zuhört und seine Bilder ansieht. Lings wird Wang-Fôs kongenialer Bildbetrachter und Zuhörer. Die Bilder trägt der Schüler in einem Reisesack, der für ihn bemalte Rollen enthält und also Realität:

[...] Ling, pliant sous le poids d'un sac plein d'esquisses, courbait respectueusement le dos comme s'il portait la voûte céleste, car ce sac, aux yeux de Ling, était rempli de montagnes sous la neige, de fleuves au printemps, et du visage de la lune d'été (1173).

In den Augen Lings sind die Landschaften und Menschen, die Wang-Fô malt, Skizzen und Gemälde und als solche physisch reelle Landschaften und Menschen.

Aber Lings Wahrnehmung von Wang-Fôs Bildern ist nicht die einzige, sondern ihr wird eine zweite gegenübergestellt: Es ist kein geringerer als der Kaiser, der den alten Maler verhaften lässt und ihn anklagt, ihm ein falsches, „lügnerisches“ Bild der Wirklichkeit eingegeben zu haben.

Der Kaiser erzählt: Bis zu seinem sechzehnten Lebensjahr sei er im Palast eingeschlossen aufgewachsen und habe die Welt nur durch Wang-Fôs Gemälde gekannt. Als er schließlich zum ersten Mal aus dem Palast habe hinaus- und in die Welt hineintreten dürfen, habe ihn die Realität angewidert, weil sein Reich nicht das schönste aller Reiche sei, sondern hässlich, voller Dreck, Lärm und übler Gerüche. Der Maler habe ihn durch seine Bilder betrogen, ja: entmachtet und enteignet, denn über die schmutzige, stinkende Welt draußen zu herrschen, das sei nichts. Die einzige Welt, über die zu herrschen lohne, sei das Reich, zu dem der Maler allein Zugang habe, auf dem Weg der Tausend Linien und der Zehntausend Farben, und über das der Maler allein herrsche:

Tu m'as menti, Wang-Fô, vieil imposteur: le monde n'est qu'un amas de taches confuses, jetées sur le vide par un peintre insensé, sans cesse effacées par nos larmes. Le royaume de Han n'est pas le plus beau des royaumes, et je ne suis pas l'empereur. Le seul empire sur lequel il vaille la peine de régner est celui où tu pénètres [...] par le chemin des Mille Courbes et des Dix Mille Couleurs. Toi seul règnes en paix sur des montagnes couvertes d'une neige qui ne peut fondre [...] Et c'est pourquoi, Wang-Fô, j'ai cherché quel supplice te serait réservé, à toi dont les sortilèges m'ont dégoûté de ce que je possède, et donné le désir de ce que je ne posséderais pas (1178f.).

Die Strafe folgt der Logik der Anklagerede: Der Maler soll wiederum entmachtet und enteignet werden. Er wird ein Meeresbild beenden dürfen (und müssen), das er in seiner Jugend begonnen habe, dann werde man ihm die Augen ausbrennen und die Hände abhacken, „puisque tes yeux, Wang-Fô“, erklärt der Kaiser, „sont les deux portes magiques qui t'ouvrent

ton royaume. [...] Et [...] tes mains sont les deux routes aux dix embranchements qui te mènent au cœur de ton empire“ (1178).

Als Ling das Urteil hört, versucht er sich auf den Kaiser zu stürzen, und eine Wache schlägt ihm den Kopf ab. Der Maler bleibt allein zurück in der Gewalt eines Bildbetrachters, der die Realität nicht nur sehen, sondern als Alleinherrscher besitzen will.

Wang-Fô zeigt bei alldem keine Regung, er betrachtet nur fasziniert das Rot des vergossenen Bluts seines Schülers. Menschen interessieren ihn nach wie vor nur als Modelle, und selbst der Tod seines engsten Vertrauten berührt ihn nicht. Gerührt ist er erst, als er sein altes, unvollendetes Bild wiedersieht, „la peinture inachevée où Wang-Fô avait tracé l'image de la mer et du ciel“ (1179). Der Meister mischt selbst die Farben – erst jetzt, kurz den Schüler vermissend, der diese Aufgabe sonst immer übernahm – und macht sich sogleich an die Arbeit, beginnt, das unvollendete Meer mit „larges couleurs bleues“ (1179) zu bedecken, färbt den Rand einer Wolke in Rosa, fügt der Meeresoberfläche kleine Falten hinzu, „qui ne faisaient que rendre plus profond le sentiment de sa sérénité“ (1180). Vor den Augen des Kaisers und des Hofs erschafft der Künstler das Meer, und der Fußboden des Saals wird „eigenartig feucht“ („singulièrement humide“, 1180), doch er bemerkt es nicht. Dann evoziert er ein fragiles Boot, das den Vordergrund des Bildes ganz besetzt. Und nun hört man „aus der Ferne“, nicht von diesem Vordergrund kommend, einen Ruderschlag, und ein Boot nähert sich. Darin sitzt Ling, der aus dem Tod zurückgekehrt ist, um seinen Meister zu retten. „Ich dachte, du seiest tot“ („Je te croyais mort“, 1110), wundert sich der Maler. Der Schüler entgegnet respektvoll: „Meister, wie hätte ich sterben können, da Ihr lebt?“ („Vous vivant, mon maître, comment aurai-je pu mourir?“, 1180). Dann hält Ling, der treue Zuhörer, Begleiter und Bildbetrachter des „göttlichen Künstlers“ seine erste Rede: „La mer est belle, le vent bon, les oiseaux marins font leur nid. Partons, mon maître, pour le pays au-delà des flots“ (1181). „Partons“ wiederholt Wang-Fô. Der Meister ergreift die Pinne, sein Schüler legt sich in die Riemen, und beide verschwinden für immer ins Innere des Bildes.

Woher Ling die Fähigkeit hat, aus dem Tod zurückzukehren und den Maler, der seinen Tod nicht betrauerte, zu retten, das sagt die Erzählung nicht. Nur zweierlei steht fest: Der Schüler wurde weder zur Hilfe gerufen noch etwa zum Andenken gemalt und dadurch aus dem Tod zurückgeholt, sondern ist aus freien Stücken „aus der Ferne“ und auf ganz und gar unerklärt bleibende Weise zurückgekehrt. Seinem Wiedererscheinen

gehen ein Hiat und eine Leerstelle voraus, die der Leser von Yourcenars Erzählung überbrücken und füllen muss, wie er möchte und kann.

Wang-Fô verkörpert bei Yourcenar den „göttlichen Schöpfer“, dessen Kunstkreaturen „lebendig“ werden, in klassischer, topischer Form. Ebenso Ling den Rezipienten, für den die Schöpfungen des Künstlers lebende Realitäten sind. Dabei ist Ling aber – das macht die Erzählung deutlich – kein Betrachter, der den Unterschied zwischen Realität und Kunst ignoriert, leugnet, oder zeitweise vergisst. Im Gegenteil: Er ist derjenige, der dem Meister erklärt, dass das Wasser, das den Saal überflutete, während Wang-Fô an seinem Bild arbeitete, dem Kaiser und seinem Hof nichts anhaben kann, ja: dass es verschwinden wird und sich Kaiser und Höflinge nicht einmal daran erinnern werden, weil sie „nicht geschaffen sind, um sich im Inneren eines Gemäldes zu verlieren“ („ne sont pas faits pour se perdre à l'intérieur d'une peinture“, 1181).

Die Bilder des alten Malers sind für Ling als Bilder lebendige Realitäten: Das ist alles, was Yourcenars Leser erfährt. Ob, inwiefern, und wenn ja, dann in welcher Weise und warum Wang-Fô tatsächlich, oder metaphorisch, oder allegorisch, oder auf sonst irgendeine Weise lebendige Kreaturen zu erschaffen vermag, und warum sein Reisesack in den Augen des Betrachters Ling Berge, Flüsse und das Gesicht des Mondes enthält, das erklärt die Erzählung ebenso wenig wie sie sagt, ob Ling tatsächlich aus dem Tod zurückgekommen ist, und wenn ja, dann auf welche Weise und wodurch.

Solche Erklärungen sind aber auch kaum nötig, denn die sprachlichen Bilder, die Yourcenar verwendet, sind bei aller Einzigartigkeit im Kern topisch, und die Erzählung kann auf der Selbstverständlichkeit der Topik einfach ruhen wie auf solidem Grund.

Folgerichtig wird also nichts erklärt, geschweige denn reflektiert, sondern nur gezeigt, dass der Betrachter den Maler „ins Land jenseits der Fluten“ mitnimmt und mit ihm Teil eines „lebendigen Gemäldes auferstandener Vergangenheit“ wird – Teil eines *locus communis*, der als Verflechtung des Vertrauten und des Fremden, des Reflektierten und des (in Yourcenars Fall absichtlich und demonstrativ) nicht Reflektierten, des Selbstverständlichen und des Unerklärten, das Kunstwerk trägt und den Künstler rettet.

Literaturverzeichnis

- Agosti, Stefano (1989): „Per una semiologia della voce narrativa nei Promessi Sposi“. Id.: *Enunciazione e racconto. Per una semiologia della voce narrativa*. Il Mulino, Bologna, 107–153.
- Agulhon, Maurice (2006): „Michelet et la sociabilité“. *L'Esprit Créateur* XLVI/3, 74–78.
- Allard, Yvon (1987): *Le roman historique. Guide de lecture*. Longueil.
- Allemano, Marina (1991): *Historical Portraits and Visions. From Walter Scott's Waverley to Michel Tournier's Le Roi des Aulnes and Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow*. Garland, New York.
- Amalfitano, Paolo (1985): „L'esperienza di un sapere. La descrizione nell'esordio di *Ivanhoe*“. *Storie su storie. Indagine sui romanzi storici (1814–1840)*. Neri Pozza, Vicenza, 31–39.
- Ambrière, Madeleine (1994): „Du roman historique à l'histoire. L'auteur de ‚Cinq-Mars‘, sa renommée, son évolution (documents inédits)“. *Bulletin de l'Association des Amis de Alfred de Vigny* XXIII, 38–44.
- Aragon, Louis: *La Semaine Sainte*. Gallimard, Paris 1995 [Reprint der Ausgabe von 1958].
- Aspekte des Geschichtsdramas: von Aischylos bis Volker Braun*. Wolfgang Düring (Hg.), Francke, Tübingen 1998.
- Auerbach, Erich (1946): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Francke, Bern 1977 [E: 1946].
- Aust, Hugo (1994): *Der historische Roman*. Metzler, Stuttgart.
- Baccaro, Melania (1988): „Per una rilettura del Docteur Pascal“. *Micromégas* XV, 41–42 (genn.–agosto), 19–29.

Balscheit-Osmer, Elisabeth (1972): *Prosper Mérimée als Historiker*. Bamberger Fotodruck R. Rodenbusch, Bamberg [Diss. Phil. Basel 1971].

Balzac, Honoré de: *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Id.: *La Comédie humaine*. Pierre-George Castex (Dir.), Tome X, *Etudes philosophiques*. Gallimard, Paris 1979.

Balzac, Honoré de: *Sur Catherine de Médicis*. Id.: *La Comédie humaine*. Pierre-George Castex (Dir.), Tome XI, *Etudes philosophiques / Etudes analytiques*. Gallimard, Paris 1980.

Ballestra-Puech, Sylvie (2006): *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*. Droz, Genève, insbes. 263-267.

Bann, Stephen (1970): „A Cycle in historical discourse: Barante, Thierry, Michelet“. *Twentieth Century Studies* 3, 110–130.

Bann, Stephen (1984): *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-century Britain and France*. Cambridge UP, Cambridge.

Bann, Stephen (1990): *The inventions of history: essays on the representation of the past*. Manchester UP, Manchester u. a.

Bann, Stephen (1995): *Romanticism and the Rise of History*. Twayne Publishers, New York.

Barberi Squarotti, Giorgio (1995): „Il problema del romanzo storico“. *I tempi del rinnovamento. Atti del Convegno Internazionale „Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992“*. vol. I, Serge Vanvolsem u. a. (Hg.), Bulzoni / Leuven UP, Roma 1995, 19–47.

Bardazzi, Giovanni (1996): „Tommaso Grossi. Tra storiografia e modelli scottiani“. *Romanzo storico e Romanticismo. Intermittenze del modello scottiano*. Ets / Edizioni Slatkine, Pisa / Genève [Quaderni del seminario di filologia francese 4], 123–144.

Baridon, Michel (1979): „Genèse du roman historique en Angleterre: psychologie sensualiste, mythes politiques, esthétique gothique“. *Re-*

cherches sur le roman historique en Europe: XVIII^e–XIX^e siècles. Vol. II, Les Belles Lettres, Paris, 9–20.

Barthes, Roland (1967): „Le discours de l'histoire”. *Social Sciences Information. Informations sur les sciences sociales* VI/4, 65–75.

Barthes, Roland (1968): „L'effet de réel”. *Communications* 11, 84–89.

Barthes, Roland (1975): *Michelet*. Seuil, Paris 1975.

Baumgarten, Murray (1975): “The Historical Novel: Some Postulates”. *Clio* IV/2, 173–182.

Becker, Colette (1987): „Thérèse Raquin ou l'obsession de la noyade...”. *Cent ans de littérature française (1850–1950). Mélanges offerts à Jacques Robichez*. Marine Bercot (Hg.), SEDES, Paris, 105–111.

Becker, Colette (1992): „Thérèse Raquin: la science comme projet, le fantasme comme aveu”. *Excavatio*, 1–8.

Becker, Colette (1994): „Le Docteur Pascal, autofiction. L'impossible quête de l'équilibre”. *Excavatio* 4–5 (Winter-Spring), 59–65.

Bell, David F. (1995/96): „Thérèse Raquin. Scientific Realism in Zolas's Laboratory”. *Nineteenth-Century French Studies* XXIV, 122–132.

Benrekassa, Georges (2005): „Le retour vers l'origine. Du « Peuple » à « Une saison en enfer »”. *Textual* 47, 51–65.

Bergquist, Ines Liliana (1978): *El narrador en la novela histórica española de la epoca romantica*. UMI Dissert. Services.

Bernard, Claudie (1987): „Balzac et le roman historique. Sur Catherine de Médicis: une Histoire paradoxale”. *Poétique* 71, 333–355.

Bernard, Claudie (1996): *Le passé recomposé: le roman historique français du dix-neuvième siècle*. Hachette, Paris.

- Best, Richard (1978): „Romans historiques – histoires romanesques“. *Der narrative Aufbau historiographischer und fiktiver Erzählung am Beispiel Michelets und Balzacs*. Diss. phil. Mainz.
- Bestek, Andreas (1992): *Geschichte als Roman. Narrative Techniken der Epochenendarstellung im englischen historischen Roman des 19. Jahrhunderts: Walter Scott, Edward Bulwer-Lytton und George Eliot*. WT, Trier.
- Bien, G. (1964): „Bemerkungen zu Genesis und ursprünglicher Funktion des Theorems von der Kunst als Nachahmung der Natur“. *Bogawus. Forum für Literatur, Kunst, Philosophie* 2, 26–43.
- Bigazzi, Roberto (1989): „La narrazione del passato“. *I racconti di Clio. Tecniche narrative della storiografia*. Nistri-Lischi, Pisa, 221–239.
- Blank, Andreas (1997): *Prinzipien des lexikalischen Bedeutungswandels am Beispiel der romanischen Sprachen*. Niemeyer, Tübingen.
- Blank, Andreas (1998): „Der ‚Kopf‘ in der Romania und anderswo. Ein metaphorisches und metonymisches Expansions- und Attraktionszentrum“. *Kognitive und kommunikative Dimensionen der Metaphorik in den romanischen Sprachen: Akten der gleichnamigen Sektion des XXV. Deutschen Romanistentages, Jena (28.9.–2.10.1997)*. Alberto Gil / Christian Schmitt (Hg.), Romanistischer Verlag, Bonn 1998 [Romanistische Kongressberichte 5], 11–32.
- Blumenberg, Hans (1957): „Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, in: *Studium Generale*, 10/5, 266–283.
- Blumenberg, Hans (1979): *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Blumenthal, Peter (1994): „Michelet, un nouveau langage de l'histoire“. *Romantisme* 86/4, 73–88.
- Bollème, Geneviève (1964): *La Leçon de Flaubert. Essai*. Juilliard, Paris.

- Borgmeier, Raimund (1984): „Das Gattungsmodell: Sir Walter Scott, *Waverley* (1814)“. *Historische Roman (Der)*. R. Borgmeier / E. Reitz (Hg.), Winter, Heidelberg 1984, Bd. 1, 39–55.
- Borgmeier, Raimund / Reitz, Bernhard (1984): „Einleitung“. *Historische Roman (Der)*. R. Borgmeier / E. Reitz (Hg.), Winter, Heidelberg 1984, Bd. 1, 7–37.
- Borsó-Bogarello, Vittoria (1985): *Metapher: Erfahrungs- und Erkenntnis-mittel. Die metaphorische Wirklichkeitskonstitution im französischen Roman des XIX. Jahrhunderts*. Narr, Tübingen [Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 8].
- Brod, Max (1957): „Von Sinn und Würde des historischen Romans“. *Eckart* 26, 323–328. *Neue Rundschau* 67 (1956), 491–502.
- Brohm, Heike (1995): *Das Richelieu-Bild im französischen historischen Roman von der Restauration bis zur Zweiten Republik: Geschichtskonzeption, Stoffgeschichte und Gattungstheorie bei Vigny, Touchard-Lafosse, Lottin de Laval, Dumas und Mirecourt*. Lang, Frankfurt am Main u. a. [Bonner romanistische Arbeiten 56].
- Buck, G. (1931): *Die Vorgeschichte des historischen Romans in der modernen englischen Literatur*. Hamburg.
- Cabanès, Jean-Louis (2005): „Le Docteur Pascal: Roman éloquent, roman lyrique“. *Excavatio: Emile Zola and Naturalism* 20.1-2, 192-205.
- Calle-Gruber, Mireille (1989): *L'effet-fiction de l'illusion romanesque*. Nizet, Paris.
- Camozzi, Guido (1917): „Agostino Thierry e l'opera sua“. *Nuova Rivista Storica* 1/2, 257–270.
- Carpentier y Posse / Urbina, José Leandro (1996): *La nueva novela histórica latinoamericana: el descubrimiento revisitado en Roa Bastos*. Ann Arbor (Michigan): UMI, Dissertation Services.

- Carroll, D. (1976): „On Topology: The Forms of History”. *Diacritics* 6/3, 58–64.
- Casimir, Viviane (1994): „Homme Machine and Homme Organisme in *Le Docteur Pascal*”. *Excavatio* 4–5 (Winter-Spring), 43–50.
- Cataudella, Michele (1968): *Il romanzo storico italiano: Corso di lezioni anno 1967–68*. Liguori, Napoli.
- Ciplijauskaite, Biruté (1981): *Los Noventayochistas y la Historia*. José Porrúa Turanzas, Madrid.
- Colummi Camerino, Marinella (1985): „Il narratore dimezzato. Legittimazioni del racconto nel romanzo storico italiano”. *Storie su storie. Indagine sui romanzi storici (1814–1840)*. Neri Pozza, Vicenza, 95–119.
- Colummi Camerino, Marinella (1993): „Raccontare la storia. Forme del romanzo storico italiano”. *Erzählte Nationalgeschichte. Der historische Roman im italienischen Risorgimento*. Friedrich Wolfzettel / Peter Ihring (Hg.), Narr, Tübingen, 265–276.
- Collingwood, Robin George (1946): *The Idea of History*. Oxford UP, Oxford u. a.
- Crossley, Ceri (1993): *French Historians and Romanticism. Thierry, Guizot, the Saint-Simonians, Quinet, Michelet*. Routledge, London & New York.
- Crossley, Ceri (2004): „Orientalism and historicism in France 1820-1848. The cases of Michelet and Quinet”. *Discern(e)ments. Deleuzian aesthetics = Esthétiques deleuzienne*. Joos de Bloois et al. (Hg.). Rodopi, Amsterdam et al., 135-148.
- Curtius, Ernst Robert (1948): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Francke, Bern / München 1984, zehnte Auflage (E: 1948).
- Daiches, David (1971): „Sir Walter Scott and History”. *Etudes anglaises* XXIV/4, 458–477.

- Danto, Arthur C. (1982): „Erzählung, Erkenntnis und die Philosophie der Geschichte (übersetzt von Sigrid Goodman)“. *Erzählforschung. Ein Symposium*. Eberhard Lämmert (Hg.), Metzler, Stuttgart, 643–659.
- Danto, Arthur C. (1982): „Erzählung, Erkenntnis und die Philosophie der Geschichte“. Übers. Sigrid Goodman. *Erzählforschung. Ein Symposium*. Eberhard Lämmert (Hg.), Metzler, Stuttgart, 643–659.
- Dargestellte Geschichte in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Wolfgang Iser (Hg.), Klostermann, Frankfurt am Main 1970 [Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 7].
- Daspre, André (1975): „Le roman historique et l’histoire“. *Revue d’histoire littéraire de la France* 75/2–3 (mars-juin), 235–244.
- De Certeau, Michel (1975): *L’écriture de l’histoire*. Gallimard, Paris.
- De Donato, Gigliola (1995): *Gli archivi del silenzio. La tradizione del romanzo storico italiano*. Schena, Fasano.
- De Marzi, Giacomo (1987): *Storici e teocratici (Maistre, Thierry, Lamennais, Thiers)*. Quattro Venti, Urbino.
- De Rentiis, Dina (1996): *Die Zeit der Nachfolge. Zur Interdependenz von imitatio Christi und imitatio auctorum im 12. bis 16. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen [Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 273].
- De Rentiis, Dina (1999a): „Für eine neue Geschichte der Nachahmungskategorie. *Imitatio morum* und *lectio auctorum* in *Policraticus* VII, 10“, in: *Artes im Mittelalter*, Ursula Schaefer (Hg.), Akademie-Verlag, Berlin, 161–173.
- De Rentiis, Dina (1999b): „Le monde en abîme. Lecture et écriture chez Marguerite Yourcenar“. *La lecture au féminin / Lesende Frauen. La lectrice dans la littérature française du Moyen Age au XXe siècle / Zur Kulturgeschichte der lesenden Frau in der frz. Lit. von den Anfängen bis zum 20. Jh.*, Angelica Rieger / Jean-François Tonard (Hg.), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 233–248.

- De Rentiis, Dina (2005): „Blickgeschichten. Literarische Inszenierungen der Relation zwischen Künstler und Betrachter in der italienischen Renaissance und dem französischen 19. Jahrhundert“. *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*. 28/3–4, 315–330.
- Demandt, Alexander (1978): *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*. C. H. Beck, München.
- Demetz, Peter (1964): „Der historische Roman: Skizze eines Modells“. Id.: *Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen*. Hanser, München 17–50.
- Démoris, René (1975): „De l'usage du nom propre: le roman historique au XVIII^e siècle“. *Revue d'histoire littéraire de la France* 75/2–3 (mars-juin), 268–288.
- Démoris, René (1984): „Peinture et Histoire: Félicien et la stratégie du récit historique au siècle de Louis XIV“. *Récit et histoire*. Univ. de Picardie, Centre d'Etudes du Roman et du Romanesque. Etudes réunies par Jean Bessière. PUF, Paris, 23–36.
- Denieul Cormier, Anne (1996): *Augustin Thierry: l'histoire autrement*. Éd. Publisud, Paris.
- Denis, Antoine (2000): *Amable-Guillaume-Prosper Bruguère Baron de Barrant (1782-1866). Homme politique, diplomate et historien*. Champion, Paris.
- Dérozier, Albert (1977): „A propos des origines du roman historique en Espagne à la mort de Ferdinand VII“. *Recherches sur le roman historique en Europe – XVIII^e – XIX^e siècles*. vol. I, Les Belles Lettres, Paris, 83–120.
- Di Fazio, Margherita (1988): „Dal titolo all'indice: forme di presentazione del testo.“ *L'Età romantica e il romanzo storico in Italia*. Bonacci, Roma 1988 [L'Ippogrifo 47], 57–123.
- Dickinson, A. T. jr. (1958): *American historical fiction*. Scarecrow, New York.

- Dieterle, Bernard (1988): *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*. Hitzeroth, Marburg [Artefakt 3].
- Dimopoulou, Barbara (2006): „'La France a fait la France'. Sur l' *Introduction à l'histoire universelle* et le *Tableau de la France* de Michelet“. *La pensée du paradoxe. Approches du romantisme*. Fabienne Bercegol / Didier Philippot (Dir.) Presses de l'Univ. Paris-Sorbonne, Paris, 83-105.
- Döblin, Alfred (1963): „Der historische Roman und wir“. Id.: *Aufsätze zur Literatur*. Walter-Verlag, Olten / Freiburg, 163–186.
- Domínguez, Mignon (1996): *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea. Proyecto y coordinación*. Bs. As.: Corregidor, [1996] (Seminario celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires)
- Duchet, Claude (1975): „L'illusion historique. L'enseignement des préfaces (1815–1832)“. *Revue d'histoire littéraire de la France* 75/2–3 (mars-juin), 245–267.
- Duffy, L. (2009): „Incorporations hypodermiques et épistémologiques chez Zola: Science et littérature“. *Revue Romane* 44.2, 293-312.
- Durand, Jean-François (2000): „La problématique du lien social dans les cours de Michelet au Collège du France (1847-48)“. *Lieux littéraires / La Revue* 2, 61-80.
- Durand, Jean-François (2003): „Histoire et système“. *L'Enthousiaste lecteur. Mélanges offerts à Jacques Chabot*. Édisud, Aix-en-Provence, 7-20.
- Eissen, Ariane (2008): „Le flambeau de Prométhée, la 'Bible de l'humanité'“. *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*. Jean-Paul Engélibert / Yen-Mai Tran-Gervat (Dir.). Presses univ. de Rennes, 151-159.
- Eknoyan, Garabed (1994): „Emile Zola, Claude Bernard and Le Docteur Pascal: Naturalism and Nineteenth-Century French Medicine“. *Excavatio: Emile Zola and Naturalism* 4-5, 51-58.

- Else, G. F. (1958): „'Imitation' in the Fifth Century“. *Classical Philology* 53, 73-90.
- Engler, Winfried (1997): „Geschichtsroman oder historischer Roman. Überlegungen zur Scottrezeption während der Restauration“. *Frankreich an der Freien Universität: Geschichte und Aktualität*. Winfried Engler (Hg.), Steiner, Stuttgart, 153–176.
- Erzählforschung. Ein Symposium*. Eberhard Lämmert (Hg.), Metzler, Stuttgart 1982.
- Erzählte Nationalgeschichte. Der historische Roman im italienischen Risorgimento*. Friedrich Wolfzettel / Peter Ihring (Hg.), Narr, Tübingen 1993.
- Evenhuis, Anthony John (1993): „Can one bury the past? A psychoanalytical study of confinement, guilt and death in Zola's *Thérèse Raquin*“. *Excavatio* 2 (Fall), 73–81.
- Fassó, Luigi (1905/1906): „Saggio di ricerche intorno alla fortuna di W. Scott in Italia“. *Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino* XLI, 380–401.
- Fava Guazzetta, Lia (1988): „Strategie narrative manzoniane: gesto, visione, icona“. *L'Età romantica e il romanzo storico in Italia*. Bonacci, Roma 1988 [L'Ippogrifo 47], 11–34.
- Febvre, Lucien (1992): *Michelet et la Renaissance*. Flammarion, Paris.
- Fersuoch, Gabriella (1985): „Le insidie dell'amore e della guerra. Les Chouans di Balzac“. *Storie su storie. Indagine sui romanzi storici (1814–1840)*. Neri Pozza, Vicenza, 121–144.
- Feuchtwanger, Lion (1961): *Das Haus der Desdemona oder Größe und Grenzen der historischen Dichtung*. Rudolfstadt.
- Figuerola, Carmen (2006): „Le regard de l'historien sur la nature. 'L'Oiseau' de Michelet“. *Les Oiseaux, de la réalité à l'imaginaire. Actes du colloque internat. des 1^{er}, 2 et 3 juin 2005*. Claude Lachet / Guy Lavorel (Dir.), CEDIC, Lyon, 253-266.

- Fiorentino, Francesco (1985): „Luoghi del romanzo storico francese.“ *Storie su storie. Indagine sui romanzi storici (1814–1840)*. Neri Pozza, Vicenza, 145–184.
- Fleishman, Avrom (1971): *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*. The Johns Hopkins UP, Baltimore / London.
- Fluckiger, Carine (2003): „L'investissement affectif de l'objet historique (Winckelmann, Quatremère de Quincy et Thierry)“. *Dénouement des Lumières et invention romantique*. Giovanni Bardazzi / Alain Grosrichard (Hg.). Droz, Genève, 69-85.
- Formen der Geschichtsschreibung*. Reinhart Koselleck u. a. (Hg.), dtv, München 1982.
- France, Anatole: *Les Dieux ont soif*. Calmann-Lévy, Paris 1924.
- Frantz Pierre (1998): *L'esthétique du tableau dans le théâtre du 18e siècle*. PUF, Paris.
- Füger, Wilhelm (1963): *Die Entstehung des historischen Romans aus der fiktiven Biographie in Frankreich und England. Unter besonderer Berücksichtigung von Courtilz de Sandras und Daniel Defoe*. München. Zugl. Phil. Diss. München 1963.
- Funktionen des Fiktiven*. Heinrich Dieter / Wolfgang Iser (Hg.), Fink, München 1983 [Poetik und Hermeneutik 10].
- Furet, François (1978): *Penser la révolution française*. Gallimard, Paris.
- Gamerschlag, Kurt (1978): *Sir Walter Scott und die Waverley Novels. Eine Übersicht über den Gang der Scottforschung von den Anfängen bis heute*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- García-Debanc, Claudine (1991): „Lire le moyen-âge ou quels critères pour différencier roman historique et écrit d'historien“. *Pratiques* 69, 7–42.
- Gardes Tamine, Joelle (2005): „La langue du Peuple“. *Textuel* 47, 29-41.

- Garguilo, René (1991): „L'obsession de la faute dans *Thérèse Raquin*. La laïcisation du remords“. *La Licorne* 20, 113–122.
- Gauchet, Marcel (1986): „Les *Lettres sur l'histoire de France* d'Augustin Thierry“. *Les Lieux de mémoire*. P. Nora (Dir.), Gallimard, Paris, vol. II, t. 1, 247–316.
- Gaudin, Colette (2006): „Woman, my symbol“. *L'Esprit Créateur* XLVI/3, 45-54.
- Gearhart, Suzanne (1984): *The Open Boundary of History and Fiction: A Critical Approach to the French Enlightenment*. Princeton UP, Princeton N. J.
- Gebauer, Gunter / Wulf, Christoph (1992): *Mimesis: Kultur – Kunst – Gesellschaft*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.
- Genser Edith (Univ.-Diss. 1993): *Fiktionalität und historisches Darstellen: Eine Untersuchung am Beispiel von Jules Michelet*. Wien, Univ.-Diss.
- Genser, Edith (1993): *Fiktionalität und historisches Darstellen: eine Untersuchung am Beispiel von Jules Michelet*. Wien, Univ., Diss., 1993.
- Georgi-Findlay, Brigitte (1990): „Concepts of History in Contemporary Native American Fiction“. *Minority Literatures in North America: Contemporary Perspectives*. Wolfgang Karrer / Hartmut Lutz (Hg.), Lang, Frankfurt am Main u. a., 159–174.
- Geppert, Hans Vilmar (1976): *Der ‚andere‘ historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*. Niemeyer, Tübingen.
- Gergen, Kenneth (1991): *The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life*. Basic Books, New York.
- Gergen, Kenneth (1994): *Realities and Relationships: Sounding in Social Construction*. Harvard UP, Cambridge/Mass..
- Gergen, Kenneth (1999): *An Invitation to Social Construction*. Sage, London.

- Gergen, Kenneth (2001): *Social Construction in Context*. Sage, London
- Geschichte – Ereignis und Erzählung*. Reinhart Koselleck / Wolf-Dieter Stempel (Hg.), Fink, München 1973 [Poetik und Hermeneutik 5].
- Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Hartmut Eggert u. a. (Hg.), Metzler, Stuttgart 1990.
- Gogorza Fletcher, Madeleine de (1974): *The Spanish historical novel, 1870–1970 a study of ten Spanish novelists, and their treatment of the „episodio nacional“*. Tamesis Books, London.
- Goldenstein, Jean-Pierre (1991): „Fonctions d’un ‚personnage‘ secondaire“, *Le Français moderne* 239, 48–50.
- Gossman, Lionel (1976): „Augustin Thierry and Liberal Historiography“. *History and Theory. Studies in the Philosophy of History* XV/4 [Beiheft 5].
- Gossman, Lionel (1986): „History as Decipherment: Romantic Historiography and the Discovery of the Other“. *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation* 18/1, 23–57.
- Gossman, Lionel (1996): „Jules Michelet: histoire nationale, biographie, autobiographie“. *Littérature* 102, 29–54.
- Grange, Juliette (2005): „Nation et république dans ‘Le peuple’ de Michelet“. *Textuel* 47, 91-120.
- Griffiths, Kate (2011): „Memories in/of Thérèse Raquin: Emile Zola and Marcel Carné“. *French Studies: A Quarterly Review* 65.2, 188-199.
- Grondeux, Jérôme (2005): „Péguy, Michelet et l’idée de ‘peuple’“. *Textuel* 47, 11-27.
- Gruner, Shirley M. (1969): „Political Historiography in Restoration France“. *History and Theory. Studies in the Philosophy of History* VIII/1, 346–365.

Guissard, Lucien (1990): „Roman et Histoire“. *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises* LXVIII, 36–52.

Gumbrecht, Hans Ulrich (1982): „Das in vergangenen Zeiten Gewesene so gut erzählen, als ob es in der eigenen Welt wäre'. Versuch zur Anthropologie der Geschichtsschreibung“. *Formen der Geschichtsschreibung*. Reinhart Koselleck u. a. (Hg.), dtv, München [Theorie der Geschichte. Beiträge zur Historik 4], 480–513.

Gumbrecht, Hans Ulrich (1983): „Rekurs / Distanznahme / Revision: Klio bei den Philologen“. *Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie. Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe*. Bernard Cerquiglini / Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 582–622.

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

Hempel, Wido (1974): *Manzoni und die Darstellung der Menschenmenge als erzähltechnisches Problem in den „Promessi Sposi“, bei Scott und in den historischen Romanen der französischen Romantik*. Scherpe, Krefeld [Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln].

Héros et l'histoire dans le théâtre romantique (Le): aspects de la dramaturgie romantique chez Kleist, Musset et Slowacki. Bernard Franco (Hg.), Champion, Paris 1999.

Hescher, Achim (1996): *Vom „postmodernen Roman“ zur postmodernen Lesart: Theorie und Praxis metaphorologischer Lektüren von euro-amerikanischen Romanen des 20. Jahrhunderts*. Die Blaue Eule, Essen.

Heyl, Bettina (1994): *Geschichtsdenken und literarische Moderne: zum historischen Roman in der Zeit der Weimarer Republik*. Niemeyer, Tübingen [Studien zur deutschen Literatur 133]. Zugl.: München, Univ., Diss., 1993.

Historische Roman (Der). R. Borgmeier / E. Reitz (Hg.), Winter, Heidelberg 1984, 2 Bde.

- Historisches Erzählen. Formen und Funktionen.* Siegfried Quandt / Hans Süssmuth (Hg.), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1982.
- Hohmann, Michael (1992): *Erkenntnis und Verführung: Erzählstrategien und erzählte Geschichte im Romanwerk Alexandre Dumas'*. Verl. Die Blaue Eule, Essen [Fora 4]. Zugl.: Mannheim, Univ., Diss., 1992.
- Holdheim, William W. (1978): *Die Suche nach dem Epos. Der Geschichtsroman bei Hugo, Tolstoi und Flaubert.* Winter, Heidelberg [Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, 3. Folge 38].
- Houston, Michael D. (1996): „L'artiste comme prostituée dans ‚Le Chef-d'œuvre inconnu‘ d'Honoré de Balzac“. *Romance notes* XXXVII/1, 89–95.
- Hovenkamp, Jan W. (1928): *Mérimée et la couleur locale.* De Phoenix, Nijmegen.
- Huet, Marie-Hélène (2006): „Le peuple“. *L'Esprit Créateur* XLVI/3, 25-29.
- Hughes, Helen (1993): *The Historical Romance.* Routledge, London.
- Hugo, Victor: *Notre-Dame de Paris.* Flammarion, Paris 1967.
- Humphrey, Richard (1993): *Walter Scott, Waverley.* Cambridge UP.
- Ihring, Peter (1999): *Die beweinte Nation. Melodramatik und Patriotismus im „romanzo storico risorgimentale“.* Niemeyer, Tübingen [Mimesis 31].
- Invencción del pasado: la novela histórica en el marco de la postmodernidad (La).* Karl Kohut (Hg.), Vervuert, Frankfurt am Main 1997.
- Irmer, Thomas (1995): *Metafiction, moving pictures, moving histories: der historische Roman in der Literatur der amerikanischen Postmoderne.* Narr, Tübingen [Buchreihe zu den Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 11] Zugl.: Leipzig, Univ., Diss. 1994.
- Iser, Wolfgang (1964): „Möglichkeiten der Illusion im historischen Roman (Sir Walter Scotts *Waverley*)“. *Nachahmung und Illusion.* Kolloquium

- Gießen Juni 1963. Hans Robert Jauß (Hg.), Eidos, München [Poetik und Hermeneutik 1], 135–156.
- Iser, Wolfgang (1993): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Jauß, Hans Robert (1964): „Nachahmungsprinzip und Wirklichkeitsbegriff in der Theorie des Romans von Diderot bis Stendhal“. *Nachahmung und Illusion*. Kolloquium Gießen Juni 1963. Hans Robert Jauß (Hg.), Eidos, München [Poetik und Hermeneutik 1], 157–178.
- Jauß, Hans Robert (1982): „Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte“. *Formen der Geschichtsschreibung*. R. Koselleck / H. Lutz / J. Rüsen (Hg.), dtv, München 1982 [Theorie der Geschichte. Beiträge zur Historik, Band 4], 415–451.
- Johnson, Douglas (1990): *Michelet and the French revolution*. Clarendon, Oxford.
- Kahr, Johanna (1977): „Die Schlacht bei Waterloo. Zur Interferenz von Historiographie und Roman in der ersten Hälfte des französischen 19. Jahrhunderts“. *Poetica* 9/1, 283–323.
- Kahr, Johanna (1982): „Literarische Darstellungsschemata als Kompensation in der Geschichtsschreibung der Französischen Revolution“. *Erzählforschung. Ein Symposium*. Eberhard Lämmert (Hg.), Metzler, Stuttgart, 591–619.
- Kahr, Johanna (1985): „Umbruchbewußtsein und regressive Schreibweise in der französischen Revolutionshistoriographie des 19. Jahrhunderts“. *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Hans Ulrich Gumbrecht / Ursula Link-Heer (Hg.), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 141–165.
- Kamerbeek, Jan (1962): *Tenants et aboutissants de la notion ‚couleur locale‘*. Utrecht [Utrechtse Publikaties voor Algemene Literatuurwetenschap 2].

- Kamerbeek, Jan (1979): „Couleur“. *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. Robert Escarpit (Dir.), fascicule I: „Académie – Autobiographie“, Francke, Bern, 397–400.
- Kaplan, Edward K. (2006): „Nature“. *L'Esprit Créateur* XLVI/3, 105-108.
- Keibel, Gerhard (1992): *Geschichtengeneratoren: Lektüren zur Poetik des historischen Romans*. Niemeyer, Tübingen [Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte 2]. Zugl.: Köln, Univ., Diss., 1991
- Kerr, James (1989): *Fiction against history: Scott as a storyteller*. Cambridge UP, Cambridge u. a.
- Kocka, Jürgen (1984): „Zurück zur Erzählung? Plädoyer für historische Argumentation“. *Geschichte und Gesellschaft* 10, 395–408.
- Koch, Peter (1994): „Gedanken zur Metapher – und zu ihrer Alltäglichkeit“. *Sprachlicher Alltag. Linguistik – Rhetorik – Literaturwissenschaft. Festschrift für Wolf-Dieter Stempel*. Sabban, Annette / Schmitt, Christian (Hg.), Niemeyer, Tübingen, 201–225.
- Kogan, Vivian (2006): „L'intellectuel en puissance“. *L'Esprit Créateur* XLVI/3, 60-68.
- Kogan, Vivian (2006): „Michelet et la presse“. *L'Esprit Créateur* XLVI/3, 86-93.
- Kogan, Vivian (2006): *The „I“ of History. Self-Fashioning and National Consciousness in Jules Michelet*. North Carolina UP, Chapel Hill.
- Kohpeiß, Ralph (1993): *Der historische Roman der Gegenwart in der Bundesrepublik Deutschland: ästhetische Konzeption und Wirkungsintention*. M&P, Verl. für Wiss. und Forschung, Stuttgart. Zugl.: Hamburg, Univ., Diss., 1992
- Koller, H. (1954): *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Francke, Bern 1954.

- Koller, H. (1980): „Mimesis“. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Schwabe, Basel, Bd. V, 1396–1399.
- Koselleck, Reinhart (1967): „Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte“. *Natur und Geschichte. Karl Löwith zum 70. Geburtstag*. Kohlhammer, Stuttgart u. a., 196–219.
- Koselleck, Reinhart u. a. (1975): „Geschichte, Historie“. *Geschichtliche Grundbegriffe. Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 2, O. Brunner u. a. (Hg.), Ernst Klett, Stuttgart, 593–717.
- Kotre, John (1995): *Weißer Handschuhe: wie das Gedächtnis Lebensgeschichten schreibt*. Hanser, München u. a., 1996 [Engl. Originalausgabe *White gloves: how we create ourselves through memory*. Free Press, New York 1995].
- Küpper, Joachim (1986): *Balzac und der effet de réel. Eine Untersuchung anhand der Textstufen des „Colonel Chabert“ und des „Curé de village“*. B. R. Grüner, Amsterdam [Beihefte zu Poetica 17].
- Küpper, Joachim (1987): *Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung und Evolution des Romans von der französischen Spätaufklärung bis zu Robbe-Grillet*. Steiner, Stuttgart [Beihefte zur Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur 13].
- Kurth, Lieselotte E. (1964): „Historiographie und historischer Roman. Kritik und Theorie im 18. Jahrhundert“. *Modern Language Notes* 79, 337–362.
- Kurth, Lieselotte E. (1982): „Historische Romane“. *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Bd. 7: *Vom Nachmärz bis zur Gründerzeit, 1848–1880*. Albert Glaser (Hg.), Rowohlt, Reinbek, 124–143.
- Laforque, Pierre (2002): „Hugo et Michelet entre 1853 et 1859, ou révolution et histoire“. *Victor Hugo, 'La Légende des siècles' (Première série)*. André Guyaux / Bertrand Marchl (Hg.), Presses de l'Univ. Paris-Sorbonne, Paris, 153–160.

- Lämmert, Eberhard (1973): „Zum Wandel der Geschichtserfahrung im Reflex der Romantheorie“, *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. Reinhart Koselleck / Wolf-Dieter Stempel (Hg.), Fink, München, 503–515 [Poetik und Hermeneutik 5].
- Lastinger, Michael (1994): „'Le Pari de Pascal': Zola and Nietzsche's Myth of the Return“. *Excavatio* (Winter-Spring) 4–5, 67–76.
- Laudin, Gérard (1993): „Le roman historique existe-t-il?“. *Représentations de l'histoire. Actes du colloque franco-allemand de Cologne 17–18 juin 1988*. Gérard Laudin / Edgar Mass (Hg.), Janus Verlagsgesellschaft, Köln, 117–133.
- Laurent, Franck (2006): „La Nation“. *L'Esprit Créateur* XLVI/3, 30–34.
- Lefebvre, Georges (1971): *La Naissance de l'historiographie moderne*. Flammarion, Paris.
- Leisy, Ernest E. (1952): *The American historical novel*. Univ. of Oklahoma Press, Norman.
- Leners, Ruth (1987): *Geschichtsschreibung der Romantik im Spannungsfeld von historischem Roman und Drama: Studien zu Augustin Thierry und dem historischen Theater seiner Zeit*. Lang, Frankfurt a. M. u. a. [Bonner romanistische Arbeiten 23].
- Lerner, Bettina R. (2007): „Michelet, mythologue“. *Yale French Studies*. 111, 61–72.
- Leterrier Sophie Anne (2006): „La Loi, la justice, le droit“. *L'Esprit Créateur* XLVI/3, 35–39.
- Leyden, Wolfgang von (1984): „Categories of Historical Understanding“. *History and Theory. Studies in the Philosophy of History* XXIII/1, 53–77.
- Lizium, Karin (1993): *Die Darstellung der historischen Wirklichkeit in Alessandro Manzoni's „I Promessi sposi“*. Niemeyer, Tübingen [Mimesis 19].

- Löfquist, Eva (1995): *La novela historica chilena dentro del marco de la novelística chilena: 1843 – 1879*. Göteborg, Acta Univ. Gothoburgensis.
- Louch, A. R. (1969): „History as Narrative“. *History and Theory. Studies in the Philosophy of History* VIII/1, 54–70.
- Ludwig, Emil (1929): „Historie und Dichtung“. *Die Neue Rundschau* 40/1, 358–381.
- Lukács, Georg (1955): *Der historische Roman*. Aufbau-Verlag [E: 1936/37].
- Maigron, Louis (1898): *Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*. Slatkine, Genève 1970 [Reprint der Ausgabe Paris 1898].
- Malakis, E. (1945): „The First use of *couleur locale* in French Literary Criticism (?)“. *Modern Language Notes* LX, 98–99.
- Maleuvre, Didier (1998): „A la limite, la peinture : *Le Chef d'œuvre inconnu*“. *Balzac ou la tentation de l'impossible*. Robert Mahieu / Franc Schuerewegen (Hg.), SEDES, 57–65.
- Malinowski, Wieslaw M. (1983): *La Nouvelle historique en France à l'époque du romantisme*. Univ. Im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- Malinowski, Wieslaw M. (1988): „Sur le narrateur dans le roman historique“. *Studia Romanica Posnaniensia* XIII, 273–279.
- Malinowski, Wieslaw M. (1989): *Le roman historique en France après le Romantisme (1870–1914)*. Poznań.
- Manske, Eva (1987): „History and Fabulation. Zur Auseinandersetzung postmodernistischer Schriftsteller mit der Geschichte“. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 35/2, 136–146.
- Marchal, Hugues (2007): „Le conflit des modèles dans la vulgarisation entomologique. L'exemple de Michelet, Flammarion et Fabre“. *Romanisme* 138, 61–74.

- Mass, Edgar (1993): „Pratiques et concepts de l'histoire“. *Représentations de l'histoire. Actes du colloque franco-allemand de Cologne 17–18 juin 1988*. Gérard Laudin / Edgar Mass (Hg.), Janus Verlagsgesellschaft, Köln, 9–31.
- Mata Induráin, Carlos (1995a): „Retrospectiva sobre evolución de la novela histórica“. *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Kurt Spang u. a. (Hg.), Ediciones Universidad de Navarra, 145–198.
- Mata Induráin, Carlos (1995b): „Estructuras y técnicas narrativas de la novela histórica romántica española (1830–1870)“. *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Kurt Spang u. a. (Hg.), Ediciones Universidad de Navarra, 145–198.
- Matossian, Chaké (1998): *Fils d'Arachné – Les tableaux de Michelet*. La Part de l'œil, Bruxelles.
- Matossian, Chakè (2006a): „Michelet, l'image et l'artiste“. *L'Esprit Créateur* XLVI/3, 69-73.
- Matossian, Chakè (2006b): „Michelet, l'intronisation du rossignol“. *Les Oiseaux, de la réalité à l'imaginaire*. Actes du colloque internat. Des 1^{er}, 2 et 3 juin '05 / textes rassemblés p. Claude Lachet et Guy Lavorel, CEDIC, Lyon, 267-280.
- Mattheis, Regine (1998): *Bildungsästhetik und Selbstwerdung. Grundlegung einer Subjektkonstitution in der Dialektik von Mimesis und Ratio*. Deutscher Uni-Vlg.
- Mayer-Robin, Carmen (2010): „Framed! Fact, Fiction, and Frame Tale in Adaptations of Zola's Thérèse Raquin“. *Romance Studies* 28.3, p158-168.
- McGann, Catherine (1994): „De l'histoire à l'idylle. Francisement du seuil chronotopique dans *Le Docteur Pascal*“. *Excavatio* 4–5 (Winter-Spring), 33–42.

- Meerhoff, Kees (1987): „La description: réflexions sur un manuel rhétorique“. *Description – écriture – peinture*. Yvette Went-Daoust (Hg.), CRIN, Groningen, 21–35.
- Megill, Allan (1989): „Recounting the Past: ‚Description‘, Explanation, and Narrative in Historiography“. *American Historical Review* 94/3, 627–653.
- Megill, Allan (1991): „Fragmentation and the Future of Historiography“. *American Historical Review* 96/3, 693–698.
- Mengel, Ewald (1984a): „Der englische historische Roman im 19. und 20. Jahrhundert. Aspekte der neueren Forschung“. *Anglia* 102/1–2, 108–131.
- Mengel, Ewald (1984b): „Der englische historische Roman im 19. und 20. Jahrhundert. Aspekte der neueren Forschung“. *Anglia* 102/3–4, 437–455.
- Mengel, Ewald (1986): *Geschichtsbild und Romankonzeption: Drei Typen des Geschichtsverstehens im Reflex der Form des englischen historischen Romans*. Winter, Heidelberg [Anglistische Forschungen 190].
- Menton, Seymor (1993): *Latin America's new historical novel*. University of Texas Press, Austin.
- Meter, Helmut (1993): „Nievos Confessioni di un italiano. An der Nahtstelle von historischem Roman und Zeitroman“. *Erzählte Nationalgeschichte. Der historische Roman im italienischen Risorgimento*. Friedrich Wolfzettel / Peter Ihring (Hg.), Narr, Tübingen, 37–68.
- Meuter, Norbert (1995): *Narrative Identität: das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricoeur*. M & P, Stuttgart.
- Michel, Pierre (2006): „Barbares, barbarie“. *L'Esprit Créateur* XLVI/3, 55–59.

- Michelet, Jules: „Préface de l'Histoire de France (1869)“. Id.: *Œuvres complètes* IV, Paul Viallaneix (Hg.), Flammarion, Paris 1974, 11–27.
- Michelet, Jules: *Histoire de la Révolution Française*. Gérard Walter (Hg.), Gallimard, Paris 1952, 2 Bde [Editions de la Pléiade 55, 56].
- Michelet, Jules: *Introduction à l'histoire universelle, Tableau de la France, Préface à l'histoire de France*. Charles Morazé (Hg.), Colin, Paris, 1962.
- Michelet, Jules: *Le Peuple. Edition originale, publiée avec notes et variantes*. Lucien Refort (Hg.), Didier, Paris 1946 [Reproduction de l'éd. de Paris: Hachette et Paulin, 1846. Auch digital erfasst in der Textsammlung „Gallica“, <http://www.bnf.fr>].
- Milner, Max (2006): „Romantisme“. *L'Esprit Créateur* XLVI/3, 94-99.
- Mimesis und Simulation*. Andreas Kablitz / Gerd Neumann (Hg.), Rombach, Freiburg i. Br. 1998.
- Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation*. Bernhard F. Scholz (Hg.), Francke, Bern 1998.
- Mitzman, Arthur (1990): *Michelet, Historian: Rebirth and Romanticism in Nineteenth-century France*. Yale UP, New Haven, Conn.
- Mitzman, Arthur (2004): „Nationalisme et romantisme social dans l'europe du XIXe siècle. Le cas de Michelet“. *Europe* LXXXII/900, 68-89.
- Mitzman, Arthur (2003): „Les engagements d'un historien. Michelet et l'avant-garde politique et littéraire sous la Séconde République et le Second Empire“. *Hommage à Oscar Haac. Mélanges historiques, philosophiques et littéraire 1918-2000*. Gunilla Haac (Dir.), L'Harmattan, Paris, 195-210.
- Molino, Jean (1975): „Qu'est-ce que le roman historique“. *Revue d'histoire littéraire de la France* 75/2–3 (mars-juin), 195–234.
- Moreau, Pierre (1935): *L'histoire en France au XIXe siècle*. Les Belles Lettres, Paris.

- Müllenbrock, Heinz-Joachim (1980): *Der historische Roman des 19. Jahrhunderts*. Winter, Heidelberg.
- Müllenbrock, Heinz-Joachim (1981): „Die Entstehung des Scottschen historischen Romans als Problem der Literaturgeschichtsschreibung“. *Anglia* 99, 355–378.
- Müllenbrock, Heinz-Joachim (1988): „The Historical Novel and Realism: The Clash of Issues in Nineteenth-century England.“ *De historische Roman*. Aad Blok / Gerard Stehen / Lies Wesseling (Hg.), Stichting Grafiet, Utrecht, 120–139.
- Müller, Harro (1988): *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert*. Athenäum, Frankfurt am Main.
- Munsters, Will (1991): *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*. Droz, Genève.
- Munteano, B. (1958): „‘Convenance‘ et ‚couleur locale‘ en littérature comparée“. Id.: *Constantes dialectiques en littérature et en histoire*, Paris, 187–203 [E: 1958].
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves (1980): *La novela histórica italiana: evolución de una estructura narrativa*. Univ. de Extremadura, Cáceres.
- Musil, Barbara (Dipl.-Arb. 1990): *Die narrativen Elemente bei Michelet*. Wien, Univ., Dipl.-Arb., 1990.
- Nachahmung und Illusion*. Kolloquium Gießen Juni 1963. Hans Robert Jauß (Hg.), Eidos, München 1964.
- Narrative Psychology. The Storied Nature of Human Conduct*. Sarbin, Theodore (Hg.), New York, 1986.
- Nativel, Colette (1992): „La théorie de l’imitation au XVIIe siècle en rhétorique et en peinture“, in: *XVIIe Siècle*, XLIV (1992), 157–167.

- Navet, Georges (2003): „'O mes ennemis, disait-tu'“. *Hommage à Oscar Haac. Mélanges historiques, philosophiques et littéraire 1918-2000*. Gunilla Haac (Dir.), L'Harmattan, Paris, 181-194.
- Nélod, Gilles (1966): „Réflexions sur le héros dans la roman historique“. *Marginales* 107/108, 57–62.
- Nélod, Gilles (1969): *Panorama du roman historique*, Paris / Bruxelles.
- Nerlich, Michael (1997): *Abenteuer oder das verlorene Selbstverständnis der Moderne: von der Unaufhebbarkeit experimentalen Handelns*. Gerling Akad.-Verl., München.
- Neumann, Fritz-Wilhelm (1993): *Der englische historische Roman im 20. Jahrhundert: Gattungsgeschichte als Diskurskritik*. Winter, Heidelberg [Forum Anglistik, N. F. 13] Zugl.: Göttingen, Univ., Habil.-Schr., 1991.
- Nichols, Stephen G. (2009): „Contingency and Post-Figural Historiography in the French Restoration, 1815-1830“. *Modern Language Notes* 124.4, 777-796.
- Nora, Pierre (2006): „Michelet, ou l'hystérie identitaire“. *L'Esprit Créateur* XLVI/3, 6-14.
- Nordmann, Jean-Thomas (2008): „Relire Michelet“. *Commentaire* XXXI, 909-914.
- Nueva novela histórica hispanoamericana (La)*. Hub. Hermans u. a. (Hg.), Rodopi, Amsterdam u. a. 1991.
- Nünning, Ansgar (1995a): *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. Bd. 1: *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. WVT, Trier [Literatur, Imagination, Realität 12].
- Nünning, Ansgar (1995b): *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. Bd. 2: *Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des historischen Romans in England seit 1960*. WVT, Trier [Literatur, Imagination, Realität 12].

- Oettinger, K. (1974): „Identifikation oder Distanz. Typische Erzählformen der Historiographie“. *Der Deutschunterricht* 26/6, 27–36.
- Omodeo, Adolfo (1945): „La riforma storica di Augustin Thierry“. *Studi sull'età della Restaurazione*. Torino 1974, 278–298 [ristampa della prima edizione in *Quaderni della „Critica“* 1 (marzo 1945), 16–34].
- Orel, Harold (1995): *The Historical Novel from Scott to Sabatini. Changing Attitudes toward a Literary Genre, 1814–1920*. St Martin's Press, London.
- Orr, Linda (1976): *Jules Michelet: Nature, history, and language*. Cornell UP, Ithaca.
- Orr, Linda (1986a): „The Revenge of Literature: A History of History“. *New Literary History* 18, 1–22.
- Orr, Linda (1986b): „The Romantic Historiography of the Revolution and French Society“. *The Consortium on Revolutionary Europe, 1750–1850: Proceedings*, 1984. Athens, Ga., 242–247.
- Orr, Linda (1990): *Headless History. Nineteenth-Century French Historiography of the Revolution*. Cornell UP, Ithaca & London.
- Pagliano, Graziella (1985): „Il romanzo storico del Risorgimento italiano“. Ead.: *Il mondo narrato. Scritti di sociologia della letteratura moderna e contemporanea*. Liguori, Napoli, 85–100.
- Pagliano, Graziella (1988): „Le costanti narrative“. *L'Età romantica e il romanzo storico in Italia*. Bonacci, Roma [L'Ippogrifo 47], 41–55.
- Pagliano, Graziella (1993): „Le costanti narrative: Sacchi e Ademollo, Tommaseo e Manzoni“. *Erzählte Nationalgeschichte. Der historische Roman im italienischen Risorgimento*. Friedrich Wolfzettel / Peter Ihring (Hg.), Narr, Tübingen, 277–292.
- Peper, J. (1966): *Bewußtseinslagen des Erzählens und erzählte Wirklichkeiten. Dargestellt an amerikanischen Romanen des 19. und des 20. Jahrhunderts*. Brill, Leiden.

- Peterson, Thomas E. (1997): „Le dernier coup de pinceau: Perception and Generality in *Le Chef-d'œuvre inconnu*“. *The Romanic Review* LXXXVIII, 385–407.
- Petitier, Paule (2004): „1830 ou les métamorphoses du centre (Michelet, Balzac, Hugo)“. *Romantisme* 123, 7-20.
- Petitier, Paule (o. D.) : „Comment lire *Le Peuple*? – Jules Michelet, *Le Peuple* (1846)“. Textes réunis par P. Petitier. *Textuel* N. 47.
- Petitier, Paule (2003): „Sciences en histoire. Quand Michelet réécrit la Révolution à travers le progrès scientifique“. *Hommage à Oscar Haac. Mélanges historiques, philosophiques et littéraire 1918-2000*. Gunilla Haac (Dir.), L'Harmattan, Paris, 165-180.
- Petitier, Paule (2005a): „'L'anus du Roi Soleil'. Le corps dans l' *Histoire de France au XVIIe siècle* de Michelet“. *Corps, littérature, société (1789-1900)*. Jean-Marie Roulin (Dir.). Presses de l'Univ. De Saint-Etienne, 127-140.
- Petitier, Paule (2005b): „Du clivage au conflit. La représentation du social par l'intime chez Michelet“. *Le Moi, l'Histoire 1789-1848 / textes réunis p. Damien Zanone, avec la collab. De Chantal Massol*. ELLUG, Univ. Stendhal, Grenoble, 169-185.
- Petitier, Paule (2005c): „La vérité sort de l'histoire. Michelet, *Louis XIV et la Révocation de l'édit de Nantes*“. *Écritures de(s) l'histoire / textes réunis par Gisèle Séginger*. Presses de l'Univ. de Strasbourg, 17-34.
- Petitier, Paule (2006a): *Jules Michelet. L'Homme histoire*. Grasset, Paris.
- Petitier, Paule (2006b): *J. Michelet. L'homme histoire*. Grasset, Paris.
- Petitier, Paule (2006c): „Révolution“. *L'Esprit Créateur* XLVI/3, 21-24.
- Petitier, Paule (2006d): „Science“. *L'Esprit Créateur* XLVI/3, 109-113.
- Petitier, Paule (2008) : „Du Drame à la tragédie : l'évolution de la conception de l'histoire chez Augustin Thierry“. *Cahiers de Narratologie* 15, 2-12.

Petitier, Paule (2009) : „Entre concept et hypotypose: L'Histoire au XIXe siècle“. *Romantisme: Revue du Dix-Neuvième siècle* 144, 69-80.

Philosophie et sciences historiques. Textes de P. Barante, V. Cousin, F. Guizot, J. Michelet, F. Mignet, E. Quinet, A. Thierry. Marcel Gauchet (Hg.), Presses Universitaires de Lille, Lille 1988.

Porret, Michel (2007): „La « marche de l'esprit humain ». Barante, éprouver la littérature par l'histoire“. *Annales Benjamin Constant* XXXI-XXXII, 155-174.

Portinari, Folco (1991): „Il romanzo storico“. *Manzoni / Grossi. Atti del XIV Congresso Nazionale di Studi Manzoniani (Lecco, 10/14 ottobre 1990). Tomo primo: A 150 anni dalla edizione 1840 dei „Promessi sposi“.* Centro Nazionale di Studi Manzoniani, Milano, 231–245.

Potet, Michel (1975): „Couleur locale: thème et version“. *Revue de Littérature Comparée* 49/1, 5–18.

Pozzi, Regina (1979): *Gli intellettuali e il potere – aspetti della cultura francese dell'Ottocento.* Bari.

Pozzi, Regina (1996): „I romantici alla scoperta del passato: voga letteraria o rivoluzione epistemologica?“. *Romanzo storico e Romanticismo. Intermitenze del modello scottiano.* Ets / Edizioni Slatkine, Pisa / Genève [Quaderni del seminario di filologia francese 4], 23–39.

Preisendanz, Wolfgang (1972): „Mimesis und Poiesis in der deutschen Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts“. *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730.* Festschrift für Günther Weydt, W. Rasch u. A. (Hg.), Bern/München, 441–453.

Racconti di Clio (I). Tecniche narrative della storiografia. Nistri-Lischi, Pisa 1989.

Regn, Gerhard (1992): „'La folie du don'. Die Ambiguïisierung des Vitalismus in Zolas *Le Docteur Pascal*“. *Romanistisches Jahrbuch* XLIII, 92–107.

- Reizov, Boris G. (1956): *L'historiographie romantique française (1815–1830)*. Moscou s. d. (Erstveröffentlichung: 1956).
- Remaud, Olivier (2006): „L'Action“. *L'Esprit Créateur* XLVI/3, 40-44.
- Richter, Bodo L.O. (1966): „Genesis and Fortunes of the Term ‚Couleur locale‘. *Comparative Literature Studies* III, 209–308.
- Rieger, Angelica (2000): *Alter Ego. Der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum fin de siècle*. Böhlau, Köln.
- Riffaterre, Michael (1991): *L'illusion du vrai: sémiotique du roman*. Nathan, Paris.
- Riglet, Marc (2007): „Le chantre de la Révolution“. *Lire* 357, 81.
- Rigney, Ann (1989): „Adapting history to the novel“. *New Comparison* 8, 127–143.
- Rigney, Ann (1990): *The Rhetoric of Historical Representation: Three Narrative Histories of the French Revolution*. Cambridge UP, Cambridge.
- Robinson, David B. (1981): *Creating the past anew: the varieties of American historical fiction*. Columbus.
- Roman historique (Le)*. N° spécial de *La Nouvelle Revue Française* 238 (octobre 1972).
- Roman historique (Le)*. N° spécial de la *Revue d'histoire littéraire de la France* 75/2–3 (mars-juin 1975).
- Roman historique (Le)*. Presses Univ. du Mirail, Toulouse 1991.
- Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*. Eberhard Lämmert u. a. (Hg.), Athenäum, Hain Bodenheim, 1984.
- Romanzo storico (Il)*. Leonardo Lattarulo (Hg.), Editori Riuniti, Roma 1978.

- Rouse, H. Blair (1982): „Genesis, Mimesis and Clio: History and the Novel – The Novel as History“. *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association / Actes du IX^e congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*. Bd. 4: *Evolution of the Novel*. Zoran Konstantinovic (Hg.), AMOE, Innsbruck, 15–18.
- Ruggieri, Franca (1996): „Storia e racconto: il ciclo di Waverley“. *Romanzo storico e Romanticismo. Intermittenze des modello scottiano*. Ets / Edizioni Slatkine, Pisa / Genève [Quaderni del seminario di filologia francese 4], 7–22.
- Rüsen, Jörn (1982): „Die vier Typen des historischen Erzählens“. *Formen der Geschichtsschreibung*. Reinhart Koselleck u. a. (Hg.), dtv, München [Theorie der Geschichte. Beiträge zur Historik 4], 514–605.
- Rüsen, Jörn (1983): „Die Kraft der Erinnerung im Wandel der Kultur. Zur Innovations- und Erneuerungsfunktion der Geschichtsschreibung“. *Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte (Der)*. *Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe*. Bernard Cerquiglini / Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), Suhrkamp, Frankfurt am Main 29–48.
- Rüsen, Jörn (1992): „Historisches Erzählen“. *Handbuch der Geschichtsdidaktik. Handbuch der Geschichtsdidaktik*. Klaus Bergmann u. a. (Hg.), 4. Auflage, Kallmeyer, Düsseldorf [E: 1979], 44–50.
- Sakaguchi, Haruko (2006): „Michelet et Marcellin Berthelot“. *Études de langue et littérature françaises* (Tokyo) 88, 43–58.
- Santoro, Mario (1970): *Dal romanzo storico al romanzo „decadente“*. Liguori, Napoli 1970.
- Scarano, Emanuella (1986): „Riscrivere la storia: storiografia e romanzo storico“. *Il romanzo della storia*. Nistri-Lischi, Pisa, 9–83.
- Schabert, Ina (1981): *Der historische Roman in England und Amerika*. Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Schalk, Fritz (1970): „Über Historie und Roman im 19. Jahrhundert in Frankreich“. *Dargestellte Geschichte in der europäischen Literatur des 19. Jahrhun-*

- derts. Wolfgang Iser (Hg.), Klostermann, Frankfurt am Main [Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 7], 39–74.
- Schaller, Hans-Wolfgang (1992): *Der frühe historische Roman in Amerika. Eine literaturgeschichtliche und typologische Darstellung*. Winter, Heidelberg.
- Schlüter, Gisela (1993): „Historiographie und Fiktion: Manzoni und die ‚moralische‘ Krise des Romans“. *Erzählte Nationalgeschichte. Der historische Roman im italienischen Risorgimento*. Friedrich Wolfzettel / Peter Ihring (Hg.), Narr, Tübingen, 103–127.
- Schöning, Udo (1984): *Literatur als Spiegel. Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos in Frankreich von 1800 bis 1860*. Carl Winter, Heidelberg.
- Schwarz, Ingrid (1986): *Narrativik und Historie bei Sir Walter Scott. Eine strukturelle Analyse der Waverley Novels am Beispiel von „Old Mortality“*. Lang, Frankfurt am Main u. a.
- Séginger, Gisèle (2006): „Géographie et idéologie. Michelet et les ‘Légendes démocratiques du Nord’“. *L'image du Nord chez Stendhal et les Romantiques*, tome III / textes réunis par Kajsa Anderson, Örebro UP, 205-219.
- Shaw, Harry E. (1983): *The Forms of Historical Fiction: Sir Walter Scott and his Successors*. Cornell UP, Ithaca u. a.
- Singler, Christoph (1993): *Le roman historique contemporain en Amérique Latine: entre mythe et ironie*. L'Harmattan, Paris.
- Smith Allen, James (1983): „History and the Novel: *Mentalité* in Modern Popular Fiction“. *History and Theory. Studies in the Philosophy of History* XXII/1, 233–252.
- Sottong, Hermann J. (1992): *Transformation und Reaktion. Historisches Erzählen von der Goethezeit zum Realismus*. Fink, München (Münchener germanistische Beiträge 39). Zugl.: München, Univ., Diss., 1990.

Spagnoli, Laura (2002): „Le Docteur Pascal's Cure: Creation as Procreation and the Treatment of Difference in the Rougon-Macquart“. *Excavatio: Emile Zola and Naturalism* 16.1-2, 77-89.

Spiegazione storica. prospettive recenti della filosofie analitica (La). R. Simili (Hg.), Pratiche, Parma 1984.

Stadler, Peter (1958): *Geschichtsschreibung und historisches Denken in Frankreich 1789–1871*. Berichthaus, Zürich.

Stierle, Karlheinz (1979): „Erfahrung und narrative Form. Bemerkungen zu ihrem Zusammenhang in Fiktion und Historiographie“. *Theorie und Erzählung der Geschichte*. J. Kocka / Th. Nipperdey (Hg.), dtv, München 1979, 85–118.

Stroev, Alexandre (2006): „La Russie vue par Madame de Stael et par Barante. Renversement des stéréotypes et batailles idéologiques“. *Il Gruppo di Coppet il viaggio. Liberalismo e conoscenza dell'Europa tra Sette e Ottocento*. Maurizio Bossi et al. (Hg.). Olschki, Firenze, 269-276.

Struck, Wolfgang (1997): *Konfigurationen der Vergangenheit: deutsche Geschichtsdramen im Zeitalter der Restauration*. Niemeyer, Tübingen.

Suwala, Halina (1993): *Autour de Zola et du Naturalisme*. Champion/Slatkine, Paris.

Tanguy-Baum, Margarethe (1981): *Der historische Roman im Frankreich der Julimonarchie: Eine Untersuchung anhand von Werken der Autoren Frédéric Soulié und Eugène Sue*. Lang, Frankfurt am Main u. a. [Bonner romanistische Arbeiten 9]. Zugl.: Diss.

Tate, J. (1932): „Plato and Imitation“. *Classical Quarterly* 26, 161–169.

Tellini, Gino (1993): „I racconti storici di Niccolò Tommaseo“. *Erzählte Nationalgeschichte. Der historische Roman im italienischen Risorgimento*. Friedrich Wolfzettel / Peter Ihring (Hg.), Narr, Tübingen, 3–24.

Texte zur französischen Romantheorie des 18. Jahrhunderts. Horst Wagner (Hg.), Niemeyer, Tübingen 1974 [Sammlung romanischer Übungstexte 59].

Texte zur französischen Romantheorie des 19. Jahrhunderts. Winfried Engler (Hg.), Niemeyer, Tübingen 1970 [Sammlung romanischer Übungstexte 56].

Theorie und Erzählung der Geschichte. J. Kocka / Th. Nipperdey (Hg.), dtv, München 1979.

Thierry, Augustin: *Lettres sur l'histoire de France. Nouvelle édition revue avec le plus grand soin.* Garnier, Paris 1828.

Thierry, Augustin: *Récits des temps mérovingiens.* INALF, Paris [Reproduction de l'édition de Paris: J. Tessier, 1840].

Tippkötter, Horst (1971): *Walter Scott – Geschichte als Unterhaltung. Eine Rezeptionsanalyse der Waverley Novels.* Frankfurt am Main.

Tomberg, F. (1968): *Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst. Ein Versuch über die Mimesistheorie.* Neuwied/Berlin.

Tonard, Jean-François: „Les rêveries d'une lectrice solitaire: Emma Bovary“. *La Lecture au féminin / Lesende Frauen. La lectrice dans la littérature française du Moyen Age au XX^e siècle / Zur Kulturgeschichte der lesenden Frau in der französischen Literatur von den Anfängen bis zum 20. Jahrhundert.* Angelica Rieger / Jean-François Tonard (Hg.), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 213 –224.

Trabant, Jürgen (1997): „Mon Vico, mon Juillet, mon principe héroïque“. *Poetische Charaktere im historiographischen Diskurs Michelets“. Konkurrierende Diskurse. Studien zur französischen Literatur des 19. Jahrhunderts zu Ehren von Winfried Engler.* Steiner, Stuttgart [Beihefte der Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur 24], 57–77.

Urrutia, Louis (1977): „Walter Scott et le roman historique en Espagne“. *Recherches sur le roman historique en Europe: XVIII^e–XIX^e siècles.* Vol. I, Les Belles Lettres, Paris, 319–344.

Vanoncini, André (1998): „Balzac, Tocqueville, Michelet: du roman à l'histoire“. *Balzac ou la tentation de l'impossible.* Robert Mahieu / Franc Schuerewegen (Hg.), SEDES, 37–46.

- Vascœuil, France (1993) : *Michelet écrit l'„Histoire de la Révolution“*. Univ. de Besançon.
- Veyne, Paul (1971): *Comment on écrit l'histoire, essai d'épistémologie*. Seuil, Paris.
- Veyne, Paul (1976): *L'inventaire des différences. Leçon inaugurale au collège de France*. Seuil, Paris.
- Viallaneix, Paul (2003): „Fonder l'ordre profond“. *Hommage à Oscar Haac. Mélanges historiques, philosophiques et littéraire 1918-2000*. Gunilla Haac (Dir.), L'Harmattan, Paris, 155-164.
- Viallaneix, Paul (2006): „La « méthode intime » de Michelet“. *L'Esprit Créateur* XLVI/3, 100-104.
- Vierhaus, Rudolf (1982): „Wie erzählt man Geschichte? Die Perspektive des Historiographen“. *Historisches Erzählen. Formen und Funktionen*. Siegfried Quandt / Hans Süssmuth (Hg.), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 49–56.
- Vigny, Alfred de: *Cinq-Mars*. Gallimard, Paris 1980.
- Vigny, Alfred de: *Réflexions sur la vérité dans l'art*. Id.: *Cinq-Mars*. Gallimard, Paris 1980, 21–29.
- Villari, Enrica (1985): „La resistenza alla storia nei romanzi giacobiti di Walter Scott“. *Storie su storie. Indagine sui romanzi storici (1814–1840)*. Neri Pozza, Vicenza, 5–30.
- Vinken, Barbara (1995): „Alles sehen, Alles Wissen, Alles Heilen. Der Fetischismus im Naturalismus“. *Historische Anthropologie und Literatur. Romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literatur*. Rudolf Behers / Roland Galle (Hg.), Königshausen und Neumann, Würzburg, 215–226.
- Viti, Robert M. (1994): „Thérèse Raquin et sa préface. L'aveugle perspicacité“. *Les Cahiers naturalistes* 68, 29–37.

- Vries, Willem A. de (1983): „Meaning and Interpretation in History“. *History and Theory. Studies in the Philosophy of History* XXII/1, 253–263.
- Walch, Jean (1986): *Les Maîtres de l'histoire. 1815–1830*. Champion / Slatkine, Paris / Genève.
- Warning, Rainer (1990): „Kompensatorische Bilder einer ‚wilden Ontologie‘: Zolas *Les Rougon-Macquart*“. *Poetica* 22, 355–383.
- Wehrli, B. (1979): *Imitatio und Mimesis in der Geschichte der deutschen Erzähltheorie unter besonderer Berücksichtigung des 19. Jahrhunderts*. Esslingen.
- Weidlé, W. (1962): „Vom Sinn der Mimesis“. *Eranos-Jahrbuch* 31, 249–273.
- Weinrich, Harald (1976): *Sprache in Texten*. Klett, Stuttgart.
- Wesseling, Elisabeth (1991): *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia [Utrecht Publications in General and Comparative Literature 26].
- Westenfelder, Frank (1989): *Genese, Problematik und Wirkung nationalsozialistischer Literatur am Beispiel des historischen Romans zwischen 1890 und 1945*. Lang, Frankfurt am Main u. a. (Europäische Hochschulschriften / Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 1101). Zugl.: Karlsruhe, Univ., Diss., 1987.
- Wetzel, Michael (1997): *Die Wahrheit nach der Malerei*. Fink, München.
- White, Hayden (1973a): *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. The Johns Hopkins UP, Baltimore / London.
- White, Hayden (1973b): „The Politics of Contemporary Philosophy of History“. *Clio* III/1, 35–53.
- White, Hayden (1978a): *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. The Johns Hopkins UP, Baltimore / London.

- White, Hayden (1978b): „The Historical Text as Literary Artifact“. *Writing of History (The): Literary Form and Historical Understanding*. Robert H. Canary / Henry Kozicki (Hg.), University of Wisconsin Press, Madison, Wisc., 41–62.
- White, Hayden (1980): „The Value of Narrativity in the Representation of Reality“. *Critical Inquiry* 7/1, 5–27.
- White, Hayden (1984): „The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory“. *History and Theory. Studies in the Philosophy of History*. XXIII/1, 1–33.
- White, Hayden (1987): *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Johns Hopkins UP, Baltimore / London.
- White, Hayden (1989): „Figuring the Nature of the Times Deceased‘: Literary Theory and Historical Writing“. *The Future of Literary Theory*. Ralph Cohen (Hg.), Routledge, New York / London, 19–43 and 411–414.
- White, Nicolas J. (1994): „‘Le Docteur Pascal‘, entre l’inceste et l’innéité“. *Les Cahiers naturalistes* 68, 77–88.
- Wickert, Erwin (1993): *Von der Wahrheit im historischen Roman und in der Historie*. Steiner, Stuttgart [Abhandlungen der Klasse der Literatur / Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz 1993/1].
- Wolf, Werner (1994): „Die Domestizierung der Geschichte. Eine These zur Funktion des englischen historischen Romans im 19. Jahrhundert am Beispiel von Scott, Thackeray und Dickens“. *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 231/146, 271–296.
- Wolff, Erwin (1967): „Zwei Versionen des historischen Romans. Scotts *Waverley* und Thackerays *Henry Esmond*“. *Lebende Antike. Symposium für Rudolf Sühnel*. Horst Meller / Hans-Joachim Zimmermann (Hg.), Erich Schmidt Verlag, Berlin, 348–369.
- Wolff, Erwin (1970): „Sir Walter Scott und Dr. Dryasdust. Zum Problem der Entstehung des historischen Romans im 19. Jahrhundert“. *Dargestellte Geschichte in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*.

Wolfgang Iser / Fritz Schalk (Hg.), Klostermann, Frankfurt am Main [Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 7], 15–32.

Wolfzettel, Friedrich (1972): „*Le Docteur Pascal* und seine Bedeutung für den Rougon-Macquart-Zyklus Zolas“. *Die Neueren Sprachen* 71, 148-168.

Wolfzettel, Friedrich (1999a): „Einführung“. *19. Jahrhundert. Roman*. Stauffenburg, Tübingen, 1–36.

Wolfzettel, Friedrich (1999b): *Der spanische Roman von der Aufklärung bis zur frühen Moderne*. Francke, Tübingen / Basel.

Writing of History (The): Literary Form and Historical Understanding. Robert H. Canary / Henry Kozicki (Hg.), University of Wisconsin Press, Madison, Wisc. 1978.

Yáñez, María-Paz (1991): *La historia: inagotable temática novelesca. Esbozo de un estudio sobre la novela histórica española hasta 1834 y análisis de la aportación de Larra al género*. Lang, Frankfurt am Main u. a.

Yourcenar, Marguerite (1982): *Œuvres romanesques*. Gallimard, Paris [Bibliothèque de la Pléiade].

Zola, Émile: *L'Œuvre*. Id.: *Œuvres complètes*. Tome 5, Henri Mitterand (Hg.), Cercle du livre précieux, Paris 1967.

Zola, Émile: *Le Roman expérimental*. Charpentier, Paris 1881.

Zola, Émile: *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Armand Lanoux (Dir.), Gallimard, Paris 1993 [1967], 5 Bde.

Zola, Émile: *Thérèse Raquin*. Robert Abirached (Hg.), Gallimard, Paris 1979.

Abkürzungsverzeichnis

DA	<i>Dix ans d'études historiques</i>
DSp	<i>Dictionnaire de spiritualité</i>
HRF	<i>Histoire de la Révolution Française</i>
LHF	<i>Lettres sur l'histoire de France</i>
RE	<i>Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften</i>
TRE	<i>Theologische Realenzyklopädie</i>



In der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts sind Charakterisierungen der Literatur als „peinture“ und der literarischen Gestalten als „lebendig“ topische Diskursbausteine. Aber dieses Buch zeigt durch die Analyse von Werken der „historiens romantiques“ - Barante, Thierry und Michelet -, und von Werken Émile Zolas, dass ihre Bedeutung und Funktion dieser sprachlichen Bilder nicht auf das Topische und Diskursive reduzierbar ist; vielmehr konstituiert sie sich und entfaltet ihre Wirkung im Spannungsverhältnis zwischen Topik, Diskurs, an den Texten nachweisbaren bzw. in den Texten reflektierten Intentionen und – vor allem auch – in die Texte eingeflochtenen, aber nicht darin reflektierten Überzeugungen und Vorstellungen.