

...sch  
bli  
hal  
Hä  
mu  
me  
wie  
Be  
me  
grü  
na  
te“  
19:  
;  
zw  
de  
Re  
die  
Bei  
Ha  
Ka  
vo  
Re  
ver  
rer  
te  
(  
ver  
das  
rec  
zet  
I  
ein  
Bei  
sic  
sic  
die  
Be  
sel  
Ab  
nei  
zur  
Tre  
dei  
Eir  
aus  
ver  
lic  
tra  
an  
sta  
Re  
25'

de von Warning herausgearbeitete Stärke Zolas in der Intensität der Vergegenwärtigung von Situationen verstellt. Aus dem

Friedhofs, den der Widerstand der jungen Paars Silvère und Miette gegen Napoleon III. zum Leben erweckt – und der am

den der Pariser Welt, oder das nun den Sinn eines Ortes und seiner sozialen Klasse unterstreichenden Schwarz der Kohle

nen von Gewalt, deren Choreographie eigenartig geometrische Muster zeigt. In der Schlusszene von „Thérèse Raquin“,

ne Romane aus von dem Verdacht, Wege zu einer bequemen Illusion von Realität zu sein. HANS ULRICH GUMBRECHT

# Verdorbenes Fleisch und im Hintergrund Gebrüll

## Die Epik und das Musikdrama der bürgerlichen Familie: Zola mit Richard Wagner verstehen

Richard Wagner und Émile Zola: Beide sind irgendwo zwischen Massenwirkung und elitärer Kunst, zwischen aufstrebender Moderne und Dekadenz zuhause, also in der Welt der Bürgerlichkeit, deren Fürsprecher und Richter sie in einem sind. Trotzdem denkt man sie selten zusammen, den Reaktionär, Rassisten und Antisemiten Wagner, und Zola, den glühenden Fürsprecher des Hauptmanns Dreyfus. Jenseits der ihrer Epoche geschuldeten Parallelen und Gegensätze aber sind sie die beiden großen Familien-Apokalyptiker des neunzehnten Jahrhunderts. Bei ihnen ist die bürgerliche Familie Schicksal, aber ebenso geheimes Triebwerk der Geschichte. Das, mehr als jedweder kulturgeschichtliche *wagnerisme*, schweißt sie zusammen, in einer künstlerischen Schicksalsgemeinschaft.

Elfriede Jelinek hat es in ihrem Brünnhilde-Bühnen-Essay „Rein Gold“ (2013) noch einmal auf den Begriff gebracht: In den Göttern von Walhall porträtiert Wagner die merkantile Patrizierfamilie, nur eben mit Schwert und Augenklappe. Das Anwesen, auf Pump gekauft, die außerehelichen Affären, der rebellierende Nachwuchs, der Ärger mit den Lieferanten und Gläubigern – das könnte so alles auch bei Zola stehen. Die vier Tage des „Ring des Nibelungen“ und die zwanzig Romane der Rougon-Maquart sind die beiden großen Familien-Zyklen des bürgerlichen Zeitalters. Sie existieren nur deshalb als Zyklen, weil sie familiär verfasst sind. Der Wagners, weil er seine Fi-

guren mit einem kollektiven Unbewussten untermauert, vermöge dessen das Orchester Einheit schaffen kann. Ob Wotan große Gedanken hegt oder Siegfried diese gedankenlos ausführt, das Orchester illustriert es für uns. Zolas Zyklus hängt deshalb zusammen, weil er ihn um pseudowissenschaftliche Vererbungslehren strukturiert, die in der Kohlenzeche genauso gelten wie in der opulenten Stadtvilla.

Sowohl bei Wagner als auch bei Zola verstehen wir die Figuren, ihre Entscheidungen und Gefühle, besser als sie selbst das tun. Wagners Siegfried stolpert durch ein dynastisches Beziehungsgeflecht, dem er nicht entkommen kann, dessen Entstehung wir Zuschauer dagegen beigeohnt haben. Zolas Familien gehorchen den ehernen Gesetzen der Vererbung, der *hérédité*, zumindest so, wie Zola diese bei Prosper Lucas kennenlernte.

Sowohl bei Wagner als auch bei Zola konstituiert dieses Besser-Verstehen eine zusätzliche Bedeutungsebene, die den Zyklus zusammenhält: Wir, die den Stammbaum der Rougon-Maquart einsehen können, wir, die die Musik mit ihren Leitmotiven hören – wir verstehen das Ganze *als Ganzes*. Die Figuren hinken unserem Verstehen hinterher, erst ganz am Schluss ringen sich der sterbende Siegfried und der Arzt Pascal Rougon zu einem Blick aufs Ganze durch.

Diesen Echos sind wohl die überfrachteten und geradezu opernhafte Details und Szenen geschuldet, von denen es in

Zolas angeblich so wissenschaftlichem Zyklus wimmelt: tiefend von dramatischer Ironie, theatralischer Gestik und absurd durchkomponierter Symbolik. Und gerade im Opernhafte scheint ein anderer, ein interessanterer Zola auf.

In seinem programmatischen Essay zum wissenschaftlichen Roman behauptet Zola, den Roman von allen „mysteriösen Kräften“ freizuhalten, den verklärten Übernatürlichkeiten der Romantik und des Humanismus. Seine Figuren schöpfen nicht aus der kantischen Autonomie oder der romantischen Anarchie, ihr Handeln erklärt sich aus Milieu und Genetik. Aber dieser „Determinismus der Phänomene“, wie Zola ihn nennt, verführt den Romancier immer wieder in eben solche Momente der Unwirklichkeit oder Hyperrealität, wie wir sie eher aus dem Opernhaus als aus der wissenschaftlichen Fallstudie kennen.

Und in diesen Momenten des „Zuviel“ treffen sich Zola und Wagner ein weiteres Mal. Brünnhilde reitet ihr Pferd in Siegfrieds Scheiterhaufen, Hagen wirft sich in den Rhein, um den von seinem Vater geschmiedeten Ring zu retten, und im Hintergrund, als visuelles Echo der Feuerbestattung steht Walhalla in Flammen. „Als die Götter von den Flammen gänzlich verhüllt sind, fällt der Vorhang.“

Anna Coupeau, genannt Nana, liegt im Sterben, der Körper, der einst Paris auf der Bühne und im Boudoir betörte, gleicht einem „Haufen Gewebe und Blut, eine schaufelvoll verdorbenen Fleisches.“ Draußen wird der Krieg gegen

Preußen ausgerufen, und ihre letzten Atemzüge gehen unter im hysterischen Gebrüll: „Nach Berlin, nach Berlin!“ Das Ende einer Linie der Rougon-Maquart ist gleichzeitig der Anfang vom Ende der Napoleonischen Linie – zwei biologische Irrwege enden im Fieber-rausch, in der Krankenstube und vor dem Fenster. Die Züge, welche die Untergangsgeweihten an die Front bringen, werden in „La bête humaine“ (1890, deutsch: Die Bestie im Menschen) noch zum Tummelplatz des schizophrener Frauenmörders Jacques Lantier.

Einerseits hat es etwas Grausames, wie sowohl Wagner als auch Zola am Ende ihrer Erzählungen reinen Tisch machen. Andererseits sind ihre Abschluss-gesten so extrem in ihrer Effizienz, dass sie als Gesten auffallen. Sie wirken tachsenspielerisch – zu sauber, zu total. Das Melodram, das sowohl Wagner wie Zola aus ihrer Ästhetik verbannen wollten, schleicht sich wieder ein. Im Moment seiner Apotheose wird das „Kunstwerk der Zukunft“, der „wissenschaftliche Roman“, entlarvt als einfach ein weiteres Stück Operngeschichte – und noch ein Roman.

Gerade dort sind Wagner und Zola am interessantesten, wo Schopenhauer und Darwin am fernsten scheinen; dort, wo der Antihumanismus sich selbst als ästhetischer Effekt entlarvt. Oder wo, Wunder aller Wunder, ein Humanismus aufblitzt, der nicht der Ästhetik des Schöpfers geschuldet ist, und gerade deshalb genuiner wirkt.

Theodor W. Adorno stürzte sich an

Wagners klastrophobischer Tendenz, Ästhetik, Schicksal und Philosophie in einen Topf zu werfen: wo die Musik nur dem Schicksal nachblöke und die Eigeninitiative der Figuren zur Verblendung degradiere. Ernst Bloch hörte hingegen genau das Gegenteil, oder zumindest hörte er beim Gegenteil besonders gerne hin: bei jenen Augenblicken, da sich inmitten der wabernden Willensmetaphysik geradezu vulkanisch eine Insel des Humanismus aufwarf, ein, wie er sagt, „kleines Stück Beethoven“ inmitten der leitmotivischen Einöde.

Zum Beispiel Brünnhilde: Ihre Auflehnung gegen Wotan, als sie Siegmund im zweiten Akt der Walküre nach Walhall zu retten sucht, sei zutiefst „menschennah“, wie Bloch schreibt. Doch noch unerhörter, dass Siegmund ihre Offerte zurückweist: wenn Sieglinde ihm nicht nach Walhall folgen kann, so will auch er nicht dort hin. Der „musikalisch aufglühende Subjekt Kern“, so Bloch, blitzt auf und entwindet sich für einen Moment der „Weltwege des Schopenhauerschen Willens“.

Gibt es bei Zola vergleichbare Momente? Man darf davon ausgehen, dass die Tatsache, dass uns Wagner weiterhin fesselt, Zola aber viel stärker ins unvitale Klassikerghetto abgerutscht ist, einer Unsicherheit bei der Beantwortung eben jener Frage entspringt. Wir hoffen auf „aufglühende Subjektkerne“ inmitten der vor sich himmelnden Genströme – aber anders als bei Wagner sind wir uns noch nicht so sicher, ob es sie wirklich gibt. ADRIAN DAUB