

Insel Verlag

Leseprobe



Muhlstein, Anka
Mit Feder und Pinsel

Zola, Balzac, Proust und die Malerei
Aus dem Französischen von Ulrich Kunzmann

© Insel Verlag
978-3-458-17727-2



Anka Muhlstein

Mit Feder und Pinsel

Zola, Balzac, Proust
und die Malerei

Aus dem Französischen
von Ulrich Kunzmann

Insel Verlag

© 2017 by Anka Muhlstein
Erstausgabe in englischer Sprache unter dem Titel
THE PEN AND THE BRUSH:
How Passion for Art Shaped 19th-Century French Novels,
by Other Press, New York
Der vorliegende Text wurde aus dem Französischen übersetzt:
LA PLUME ET LE PINCEAU.
L’empreinte de la peinture sur le roman au XIX^e siècle. Odile Jacob, Paris

Erste Auflage 2017
© der deutschen Ausgabe: Insel Verlag Berlin 2017
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das des
öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.
Kein Teil des Werks darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.
Satz: Satz-Offizin Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn
Druck: Pustet, Regensburg
Printed in Germany
ISBN 978-3-458-17727-2

Für Louis

Inhalt

9

Vorwort: Kunst für alle

20

1 Balzacs Pinsel

41

2 Maler und Gesellschaft

56

3 Ambitionen, Erfolge und Sackgassen

68

4 Zola, Freund der Maler

84

5 Wie ein Maler schreiben

100

6 Zolas Maler

124

7 Nachwirkungen

150

8 Elstir, der Lehrer

172

9 Das Bild im Dienste des Romans

191

Schlussbemerkung

194

Danksagung

195

Anmerkungen

212

Bildnachweis

nach S. 97

Bildteil

Vorwort Kunst für alle

Oft habe ich mich gefragt, warum sich die Romanschriftsteller des 19. Jahrhunderts buchstäblich zwanghaft mit der Malerei beschäftigt haben, während ein Jahrhundert zuvor Diderot der einzige große Schriftsteller seiner Generation war, der sich für die Künste interessierte. Man lese Stendhal, dessen Werk über die italienische Malerei Cézanne faszinierte, Balzac, Flaubert, die Goncourts, Zola, Anatole France, Huysmans, Maupassant und schließlich Proust: Alle hielten es für höchst bedeutsam, wie man etwas betrachtet und beschreibt, und dies veranlasste sie, unzählige literarische Gestalten zu schaffen, die Maler sind. Dieses Phänomen tritt vor allem in Frankreich auf. In England, Deutschland oder Russland findet sich nichts Vergleichbares. In den Vereinigten Staaten muss man warten, bis Henry James am Ende des 19. Jahrhunderts die Malerei zum literarischen Thema macht. In England wird Virginia Woolf als Erste über den Einfluss der Malerei auf die Literatur nachdenken. Wie ließe sich gerade in Frankreich dieses sehr frühe und allgemeine Interesse erklären, wenn nicht mit der Gründung eines öffentlichen Museums kurz vor dem Ende des 18. Jahrhunderts, das einer ganzen Generation ermöglichte, eine umfangreiche und einzigartige künstlerische Bildung zu erwerben?

Was ist natürlicher als ein Museumsbesuch? Leichten Zugang zu den großen Werken zu haben scheint uns so selbstverständlich, dass wir selten an die kulturelle Revolution denken, die von der Gründung der modernen Museen bewirkt wurde. Und doch,

Vorwort Kunst für alle

welch radikale Umwälzung der Lebensgewohnheiten ergab sich aus dieser neuen Möglichkeit! Im 18. Jahrhundert öffnete nur das Vorrecht der Geburt oder ein außergewöhnlicher sozialer Aufstieg die Tür zu Meisterwerken, die sich in Schlössern oder Herrenhäusern unter Verschluss befanden; allein dann konnte man die Bildergalerien besuchen, die von reichen Pariser Sammlern zusammengestellt wurden. Sonst blieb einem nichts anderes übrig, als viel Zeit in den Kirchen zu verbringen, den einzigen Orten, an denen jeder Kunstwerke ganz ungehindert – wenigstens vor oder nach der Messe – bewundern durfte. Italien hatte in dieser Hinsicht besonders viel zu bieten. Doch wenn man ein Gemälde in einer dunklen Kapelle würdigen wollte, erwies sich dies lange als problematisch: Henry James etwa beklagte sich während eines Venedigbesuchs, dass er darauf verzichten musste, den großartigen Cima da Conegliano in San Giovanni in Bragora und die prächtigen Tintoretts in San Rocco zu bewundern, so düster waren die Kirchen. Noch in unseren Tagen haben Touristen, wenn sie nicht über genügend Münzen für den bereitstehenden Apparat verfügen, nur ein paar Minuten, um Fresken oder Gemälde zu betrachten. Außerdem brauchte man Geld und Zeit, um Europa zu bereisen und die Skulpturen und Bilder anderer Kulturen zu entdecken. Dass man nach eigenem Geschmack und in selbstgewähltem Tempo durch die große Galerie des Louvre spazieren konnte, hatte also im direkten Sinne – denn der Eintritt war frei – wie im übertragenen Sinne einen unschätzbaren Wert.

Das bedeutsamste Ereignis in der französischen Kunstszene am Beginn des 19. Jahrhunderts war also unbestreitbar die öffentliche Ausstellung einer außerordentlich großen Anzahl von Meisterwerken. Die Monarchie musste gestürzt werden, damit ein seit langem geplantes Museum endlich Gestalt annehmen konnte. Im November 1793 wurde der Louvre, bisher den mehr oder weniger ungeordneten Sammlungen der Könige vorbehalten, als »Zentrales Kunstmuseum der Republik« (*Musée central des arts de la Ré-*

publique) neu eröffnet. Die für die Dekade – das heißt den zehntägigen Zeitraum, der auf Anordnung der Revolutionsregierung die Woche ersetzte – geltende Regelung bestimmte, dass die ersten fünf Tage den Künstlern und Kopisten und die zwei darauffolgenden Tage der Reinigung vorbehalten sein sollten, während das Volk in den letzten drei Tagen kommen durfte. Außer dieser Politik der offenen Türen bestand die große Neuerung darin, nicht einfach unterschiedliche Werke zu zeigen, sondern sie zu Bildungszwecken geordnet zusammenzustellen.

Gleich nach dem Sturz der Monarchie im Jahre 1792 hatte die Regierung damit begonnen, die in den Klöstern und Kirchen aufbewahrten Kunstwerke sowie den Besitz der ersten Emigranten zu beschlagnehmen. Diese Werke wurden zum Teil im Louvre untergebracht. Außerdem wurden die Schätze aus mehreren Königsschlössern nach Paris geholt. Was nicht im Louvre Platz fand, mehr als hundert Gemälde, wurde in Versailles, im Gebäude der »Surintendance« – der für die Instandhaltung der Königsschlösser verantwortlichen Behörde –, eingelagert.

Die Zahl der Gemälde und Skulpturen im Louvre erhöhte sich ab 1794 beträchtlich, wofür die Eroberungen der Revolution und des Kaiserreichs sorgten, denn alle Siege der damaligen Zeit führten zum systematischen Raub der Kunstwerke der besiegten Länder. Die Plünderung von Kunstschatzen war nicht neu; doch nun überstiegen die Bedeutung und die Zahl der beschlagnahmten Werke das vorstellbare Maß, nicht nur, was die Menge, sondern auch, was die Qualität betraf. Mit Bildern von Rubens, van Eyck und Rembrandt beladene Wagenkolonnen trafen im Juli 1794, nach der Einnahme Brüssels und dann Gents und Antwerpens, in Paris ein. Mehr als zweihundert Gemälde wurden in den Niederlanden konfisziert. Zu ähnlichen Beschlagnahmen kam es in Deutschland und in noch größerem Maßstab in Italien. Sobald Bonaparte zum General ernannt und der Italienarmee zugeteilt worden war, beauftragte er Fachleute als Kommissare für die Auswahl der

Vorwort Kunst für alle

Kunstwerke, Handschriften sowie Tier- und Pflanzenraritäten, und diese bedeutenden Männer – Monge, ein großer Mathematiker, Berthollet, ein genialer Chemiker, Moitte, ein angesehener Bildhauer, und Thouin, ein Botaniker und ehemaliger Obergärtner des Königlichen Heilkräutergartens, des heutigen Jardin des Plantes – wählten nicht nur sachkundig aus, sondern bewiesen auch ein erhebliches Organisationstalent. Die Franzosen rechtfertigten ihre Raubzüge damit, dass diese Werke nun dem Volk gehören und nicht mehr dem Vergnügen der Despoten vorbehalten sein sollten.

Die Ankunft der Trophäen diente als Anlass für eine Kundgebung zum Ruhm der Regierung. Kommissar Thouin, der viel von Öffentlichkeitswirkung verstand, hatte die Sache in die Hand genommen: »Lassen wir es zu, dass die kostbare Siegesbeute aus Rom wie Kohlesäcke ankommt, und wird man erleben, dass sie auf dem Quai du Louvre wie Seifenkisten ausgepackt wird? [...] Nein, das ganze Volk soll zum Fest eingeladen werden. [...] Die Bürger aller Klassen werden sehen, dass sich die Regierung um sie gekümmert hat und dass jeder bei der Aufteilung einer so reichen Beute etwas abbekommen wird. Dann können sie beurteilen, was eine republikanische Regierung im Vergleich mit der monarchistischen bedeutet, die nur Eroberungen macht, um ihre Höflinge zu versorgen und zu bereichern und ihre Eitelkeit zu befriedigen.«¹ Als der Triumphzug am 28. Juli 1798 in Paris ankam, wurde dies mit einem großen Fest gewürdigt. Eine Parade exotischer Tiere – Löwen, Kamele und Bären – trabte den vier Statuen der Kupferpferde voran, Glanzstücken aus der Fassade des Markusdoms; hierauf folgten mehr als dreißig Wagen, die große klassische Skulpturen und schließlich auch die berühmtesten Gemälde der italienischen Renaissance – von Raffael, Tizian, Tintoretto und *Die Hochzeit zu Kana*, einen monumentalen Veronese – beförderten.

Die Verantwortlichen wussten viel zu gut, wie empfindlich die-

se Werke waren, als dass sie ihnen einen Transport im Freien zugemutet hätten. Skulpturen und Bilder wurden erst aus ihren Kisten geholt, als man sie in den Louvre-Galerien unterbrachte. Dass es während dieser langen Transporte, insbesondere aus Italien, nicht zu Schäden kam, machte tiefen Eindruck auf Franzosen und Ausländer.

Die Lieferungen hielten an, bis die Zeit der Eroberungen Napoleons endete. Die außerordentlich große Zahl von Werken machte eine vollständige Umgestaltung des Louvre erforderlich. Diese fand unter der Leitung von Vivant Denon, einem kunstbegeisterten Diplomaten, statt. Man bat die bisherigen Bewohner des Louvre, das Feld zu räumen. Ein großer Teil der Gemälde der französischen Schule gelangte nach Versailles, wo das »Spezialmuseum der französischen Schule« eingerichtet wurde. Im Louvre selbst nahm man wichtige Umbauarbeiten vor. In bestimmten Zeiträumen blieb das Museum geschlossen, doch sobald sich die Türen wieder öffneten, gab es großen Andrang. Madame Vigée Le Brun, 1789 aus Paris geflohen und 1802 unter dem Konsulat zurückgekehrt, eilte in den Louvre, sobald sie wieder Pariser Boden unter den Füßen hatte. Sie wollte allein sein, um nicht abgelenkt zu werden, und war angesichts von so viel Schönheit derart überwältigt, dass sie gar nicht merkte, wie die Museumswärter die Türen abschlossen. Sie glaubte schon, die Nacht inmitten der Statuen verbringen zu müssen, die ihr nun alle wie fürchterliche Phantome vorkamen, als sie endlich eine kleine Tür entdeckte, an der sie so fest klopfte, dass man kam und sie befreite.²

Und da war nicht nur der Louvre. Im Jahre 1803 konnte man im Musée du Luxembourg, das die von Maria von Medici begonnene Sammlung enthielt, die ersten Besucher begrüßen. Im 18. Jahrhundert waren die Galerien des Palais du Luxembourg während eines kurzen Zeitraums für alle geöffnet gewesen, doch als der Comte de Provence, der Bruder Ludwigs XVI., die Räume des Palais in Besitz nahm, war Schluss mit den Besuchen. Watteau

ließ sich dort heimlich einschmuggeln, um Rubens' Zyklus über Maria von Medici zu studieren. Ein drittes bedeutendes Museum, das »Museum der Geschichte Frankreichs«, wurde von Louis-Philippe in Versailles eingerichtet. Dass solche Museen allgemein zugänglich waren, stellte in Europa eine wirkliche Neuerung dar. Die deutschen Fürsten und die englischen Aristokraten hatten stets gestattet, dass man ihre Sammlungen besichtigte, doch meistens war es so, dass der Besucher eine Empfehlung haben musste. Selbst wenn manche Galerien grundsätzlich allen offenstanden, musste sich das Publikum mit kuriosen Zwängen abfinden: Um die öffentlichen Säle des Wiener Kaiserschlosses betreten zu dürfen, musste man zum Beispiel saubere Schuhe haben, was voraussetzte, dass sich der Besucher wenn nicht unbedingt eine Privatkutsche, so doch einen Fiaker leisten konnte und somit zu den höheren Gesellschaftsklassen gehörte.

Im Jahre 1815 kam es zum Sturz Napoleons, und nun war man verpflichtet, das geraubte Gut an die Ausländer, dann aber auch an die nach Frankreich zurückgekehrten Emigranten herauszugeben. Der Klerus verlangte ebenfalls die den Kirchen und Klöstern entrissenen Vermögenswerte zurück. Der Staat verteidigte sich erfolgreich, sodass der Louvre beinahe die Hälfte der erbeuteten Werke behalten konnte. Oft fehlte den beraubten Staaten das Geld, um den Rücktransport durchzuführen. In einigen Fällen erklärten sich kleine italienische Staaten einverstanden, die beschlagnahmten Werke zu verkaufen. Man schloss Vergleiche ab: Florenz verzichtete auf einige Gemälde Cimabues, ging aber keinen Kompromiss bei der Rückführung der besonders hoch geschätzten Marmortafeln ein. Man verhandelte hart, was die Öffentlichkeit mit größtem Interesse verfolgte. Der gute Ruf des Museums litt darunter nicht.

Noch weitere Faktoren erklären die leidenschaftliche Kunstliebe, welche die Literaten ergriff. Der Schriftstellergeneration, die unter der Restauration aufwuchs und zu der Lamartine, Vigny,

Vorwort Kunst für alle

Balzac, Hugo, Dumas, Musset und Théophile Gautier gehörten, fehlte die erregende Wirkung der Eroberungen der Kaiserzeit, und stattdessen begeisterte sie sich in bisher ungeahntem Maße für die Kunst, was von der engen Vertrautheit zwischen Malern und Schriftstellern stark gefördert wurde. Die Bohemiens unter den Künstlern hatten sich im Doyenné-Viertel, südlich vom Carrousel-Platz, eingerichtet. Balzac würde dieses Viertel in *La Cousine Bette* (»Die Base Lisbeth«) schildern. Das Viertel war zum Abbruch bestimmt, und dort siedelte sich eine Künstlerkolonie an, die von den niedrigen Mieten profitierte: »ein Feldlager von pittoresken und literarischen Bohemiens, [die dort] ein Leben wie Robinson Crusoe [führten]«,³ wie Gautier berichtet, ein Schlupfwinkel für Literaten wie auch für Künstler und Musiker. Viele Schriftsteller, so etwa Gautier, Vigny, Musset oder Eugène Sue, besuchten die Ateliers, um dort zu lernen, und im Gegenzug schlossen sich die Maler den literarischen Gruppen an, die sich im Umkreis der romantischen Bewegung bildeten. So nahmen die Brüder Eugène und Achille Devéria, Louis Boulanger, einer der von Victor Hugo bevorzugten Illustratoren, und Delacroix regelmäßig an den Versammlungen teil, die bei Hugo zusammen mit Gérard de Nerval, Gautier oder Musset veranstaltet wurden. Offenbar entstand eine Vereinigung der Künste.

Eugène Fromentin war zugleich Maler und Schriftsteller und Hugo ein hervorragender Zeichner. Eugène Sue leistete sich ein paar Seestücke, und wenn er sich schnell für die Feder und gegen den Pinsel entschied, blieb er doch seinem Lehrer Théodore Gudin, einem großen Fachmann für Seestücke, sehr nahe verbunden und wurde ein enger Freund des berühmten Karikaturisten Henri Monnier. Gautier wollte ursprünglich Maler werden. Da ihn die Schwierigkeiten entmutigten, wandte er sich der Literatur zu. Die Brüder Goncourt hatten an eine Karriere als Aquarellmaler gedacht. Es kann also überhaupt nicht erstaunen, dass all diese Schriftsteller oft in die Ateliers der Maler kamen. »Dichter ver-

Vorwort Kunst für alle

kehren kameradschaftlich mit Musikern, Musiker mit Malern, Maler mit Bildhauern; [...] man gibt sich in Madrigalen wieder, was man als Vignetten erhielt.«⁴ Damit die Freunde Victor Hugos in der Theaterschlacht um *Hernani* den Konservativen standhalten konnten, »suchten sie Bundesgenossen in der Literatur, der Musik, den Ateliers der Maler, Bildhauer und Architekten«.⁵ Sainte-Beuve verwies mit einem gewissen Ressentiment auf die Bildung »einer Gesellschaft junger Maler, Bildhauer und Dichter [...], die sich im Kunstbereich allzu sehr auf die Vorteile des Zusammenschlusses und der Kameradschaft verlassen«.⁶ All diese jungen Künstler besuchten einander ständig und fanden sich zum Beispiel im Atelier von Achille Devéria zusammen, in dem Balzac, Hugo, Musset, Lamartine, Franz Liszt und Sir Walter Scott abwechselnd Modell saßen. Aus dieser ständigen Vertrautheit erklärt sich, dass die damaligen Romanautoren so oft die mit ihnen befreundeten Künstler dargestellt haben und dass sie von deren Sichtweise beeinflusst wurden. Die Malerei war zu einem unausweichlichen literarischen Thema geworden.

Alle gingen also ins Museum, und das galt besonders für die Künstler, die Meister und ihre Schüler. Die Anfänger verbrachten den Tag in den Galerien, denn damals erlernte man den Beruf, indem man kopierte. Man sah auch Schaulustige und Müßiggänger – dort war es warm, man langweilte sich nicht, und es war ein anständiger Ort, um sich mit einer Dame zu treffen, die allein hingehen konnte, ohne böswillige Kommentare herauszufordern. Doch es fand sich auch ein Publikum von Ignoranten ein, die sich mit einem Katalog bewaffnet hatten, in dem das Thema der einzelnen Bilder und einige Erläuterungen enthalten waren. Die Begeisterung hatte alle Gesellschaftsschichten erfasst. Deutsche und englische Reisende staunten über die zahlreichen Besucher und bekannten, dass sie sich von deren schmutzigem und vulgärem Äußeren abgestoßen fühlten. Im Jahre 1810 würdigte der preußische Diplomat Varnhagen von Ense alles, was er dort sehen konnte, doch

Vorwort Kunst für alle

er bedauerte die Anwesenheit von »Fischweibern, Soldaten, Bauern in Holzschuhen«, und er zitierte Goethe, um seine Geringschätzung zu begründen: »Werke des Geistes und der Kunst sind für den Pöbel nicht da.«⁷ Wilhelm von Humboldt, der Bruder des berühmten Forschungsreisenden, Gründer der Berliner Universität und großer Befürworter der Einrichtung von Museen, äußerte hingegen Bewunderung und erkannte sogar an, dass die einzige Möglichkeit, die Kirchenschätze zu schützen, darin bestünde, sie auszustellen und somit in Kunstobjekte zu verwandeln. Die Begeisterung der ausländischen Besucher zeugte von dem außerordentlichen Interesse, das die Gestaltung der Säle hervorrief – auch wenn die Exponate mehrheitlich das Ergebnis von Plünderungen waren. Die Galerien, die in manchen europäischen Schlössern – vor allem in Deutschland – Kunstobjekten vorbehalten waren und denen, die darum baten, in beschränktem Umfang geöffnet wurden, verfolgten ganz im Gegensatz zum Louvre keine Bildungsziele, die Konservatoren stellten lediglich Kuriositäten, Kunstgegenstände, Gemälde und Skulpturen nebeneinander.

Balzac zufolge war das Auge des Parisers maßlos begierig: »Dieses Auge verschlingt endlose Ausstellungen von Meisterwerken [...], zwanzig illustrierte Werke im Jahr, tausend Karikaturen, zehntausend Vignetten, Lithographien und Stiche.«⁸ Gegenüber den Kühnheiten und der ständigen Erneuerung der Malerei konnten die Schriftsteller nicht gleichgültig bleiben. Wie hätte man sich nicht für Géricault und Delacroix, für Courbet, Manet und die Impressionisten begeistern sollen? Wenn Balzac, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Émile Zola oder Marcel Proust ihre Zeitgenossen würdigten, hinderte sie dies außerdem nicht daran, tiefe Bewunderung für die Künste der vergangenen Jahrhunderte zu empfinden.

Nicht nur die Pariser blickten mit aufmerksamen Augen. In der Restaurationszeit kamen viele Amerikaner nach Paris, weil sie sich vom intensiven Kunstleben der Hauptstadt angezogen fühlten.

Vorwort Kunst für alle

Zu ihnen gehörte Samuel Morse, der zukünftige Erfinder des nach ihm benannten Codes. Als Maler verfolgte er sehr ehrgeizige Ziele und nahm im Louvre beinahe seinen ständigen Wohnsitz. Er richtete sich auf einem beeindruckenden Gerüst ein, um die Werke aus größerer Nähe zu betrachten. Schließlich entschied er sich, den Salon Carré des Louvre zu malen, wobei er jedoch die Wände mit seinen Lieblingsbildern behängte und so gewissermaßen sein ideales Museum schuf. Es entstand ein großes, sechs mal neun Fuß großes Ölgemälde, das achtunddreißig Bilder – darunter die *Mona Lisa* – wiedergab. Er nahm es mit nach Amerika und stellte es dort aus, doch im Gegensatz zum Direktor des Louvre verlangte er Eintrittsgeld.

Das Gefühl, dass die Kunst dem Volk gehört, hatte in den Vorstellungen der Leute feste Gestalt angenommen. Zwar beklagten die Befürworter einer Eintrittsgebühr, dass eine Menge zerlumpeter Vagabunden alle Sofas beanspruchte und sich um die Warmluftschächte drängte. Baudelaire amüsierte sich über den Anblick von zwei Soldaten: Sie standen vor einem Bild, das eine Küche darstellte. Eine falsche Katalognummer ließ darauf schließen, dass es sich um eine Szene aus einer von Napoleon angeführten Schlacht handelte. »Aber wo ist denn der Kaiser?«, wunderte sich einer von den beiden. »Dummkopf!«, rief sein Kamerad, »siehst du denn nicht, dass man die Suppe für seine Rückkehr kocht?« Und zufrieden mit dem Maler und zufrieden mit sich selbst, gingen die beiden Kumpane davon.⁹ Das einfache Publikum blieb dem Museum treu. Nicht zufällig schickt Zola in dem 1877 erschienenen Roman *L'Assommoir* (»Der Totschläger«) die Hochzeitsgesellschaft Gervaises zum Festausklang in den Louvre. Er registrierte aufmerksam, dass das Museum wie auch der Salon in die Lebensgewohnheiten der Pariser eingegangen waren »wie die Revuen und die Pferderennen«. [Er behauptete natürlich nicht,] »dass diese Masse irgendein Gefühl für Kunst, irgendein Verständnis für die ausgestellten Werke mitbringt. Die Ladeninhaberinnen in Sei-

Vorwort Kunst für alle

denkleidern, die Arbeiter in Jacken und mit Mützen betrachten die an den Wänden hängenden Bilder wie Kinder ein Bilderbuch. [...] Doch nichtsdestoweniger findet dabei eine langsame Bildung der Menge statt. Man geht nicht zwischen Kunstwerken spazieren, ohne ein wenig Kunst in sich aufzunehmen. Der Blick entwickelt sich, der Geist wird urteilsfähiger.« – »Das ist immer noch besser als die übrigen Sonntagsunterhaltungen, als Pistolenschießen, Kegelpartien und Feuerwerk.«¹⁰

Dieser leichte Zugang zum Museum trug zu der neuen Sicht- und Schreibweise bei, die für das literarische Leben der damaligen Zeit so bezeichnend sind. Ausgedehnte Besuche im Louvre haben einer ganzen Gruppe junger Schriftsteller profunde Kenntnisse der Malerei vermittelt, ihnen eine mit ihren Malerfreunden gemeinsame Sprache sowie das Verlangen eingegeben, ihre Werke durch diese begeistert erworbene Bildung zu bereichern. Hiervon geht die Erneuerung des Romans aus. Es handelt sich nicht mehr darum, wie Madame de La Fayette zu erklären, dass die Prinzessin von Clèves die schönste Frau des Hofes sei, oder sich damit zufriedenzugeben, wie es der Valmont in *Les Liaisons dangereuses* («Gefährliche Liebschaften») tut, das himmlische Gesicht der von ihm begehrten Frau heraufzubeschwören. Die Romanautoren der damaligen Zeit bemühen sich, ihre Figuren zu beschreiben, und zwar genau zu beschreiben, ja ihnen gegebenenfalls ein malerisches Äquivalent an die Seite zu stellen.

Mir bot sich ein großes Spektrum von Schriftstellern an, um die erstaunliche Umgestaltung des Romans zu veranschaulichen, die von der Faszination durch die Kunst hervorgerufen wurde. Ich habe fünf Autoren – Balzac, Zola, Huysmans, Maupassant und Proust – berücksichtigt, zunächst einmal, weil dies meinen persönlichen Vorlieben entspricht, aber auch, weil die Ausgewählten, jeder auf seine Weise, tatsächlich eine beinahe bildartige Schreibweise erfunden haben.

I Balzacs Pinsel

Balzac war fünfzehn, als er und seine Familie im Jahre 1814 nach Paris umzogen. Zwei Jahre später schrieb er sich an der Juristischen Hochschule ein und übernahm gleichzeitig eine Stellung als Gehilfe in einer Kanzlei. Er war so überschwänglich und ein so großer Plauderer, dass ihm der Bürovorsteher manchmal ein Briefchen mit der Bitte schickte, nicht in die Kanzlei zu kommen, weil sie so viel zu tun hätten. Das kam ihm sehr zupass, und er verbrachte viele Tage im Louvre – gerade noch rechtzeitig, um das Museum zu besichtigen, bevor die Niederlage von 1815 dessen Direktoren zwang, mehr als die Hälfte der Sammlungen an die zuvor ausgeplünderten Staaten zurückzugeben. So lernte er die Sammlungen bemerkenswert gut kennen, und sein Interesse an der Malerei hatte Bestand. Balzac erkannte als Erster, wie viel von einem Maler in einem Schriftsteller steckt. In seinem Vorwort zu *Eugénie Grandet*, einem Roman, den er gerne als Staffeleimalerie bezeichnete, geht Balzac so weit, sich nicht als Schriftsteller, sondern als literarischen Maler zu bezeichnen. Er verschweigt nicht die Schwierigkeiten, die daraus herrühren, »Gestalten wiederzugeben, die auf den ersten Anblick farblos erscheinen, deren Einzelheiten und Halbtinten jedoch die geschicktesten Pinselstriche verlangen, um diesen Gemälden ihre grauen Schatten und ihr Helldunkel zu geben; [...] [Benötigen die literarischen Maler nicht zahlreiche Vorbereitungen und eine unerhörte Sorgfalt, denn] zu solchen Portraits bedarf es der ganzen Feinheit der alten Miniaturmalerei.«¹ Ähnliches findet man in einem Brief an Madame Hańs-