

Zum Verhältnis von wissenschaftlichem und literarischem Wissen in Zolas *Le Docteur Pascal* und Capuanas *Giacinta*¹

Einleitung

Noch im 18. Jahrhundert galt der Roman offiziell als minderwertige Gattung: »Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs.«² Wenn er allmählich anfang, ein »ernstes« Genre zu werden, dann ist das unter anderem dem Gebrauch zu verdanken, den die *philosophes* von ihm machten. Sie benutzten ihn nämlich, um epistemische Fragen und Probleme zu inszenieren. So zeigt Montesquieu in den *Lettres Persanes* die Vielfalt und Relativität der Standpunkte, die man zu einem bestimmten kulturellen System einnehmen kann; Voltaire entfaltet in *Candide* den Widerspruch zwischen philosophischer Theorie und praktischer Erfahrung; Rousseau erzählt in *La Nouvelle Héloïse* eine Liebesgeschichte, die als Vehikel für die Darstellung von Elementen seiner anthropologischen Theorie dient. Die Annäherung zwischen dem Bereich der Fiktion und dem des Wissens wurde im 19. Jahrhundert verstärkt. Im »Avant-propos« der *Comédie humaine* bezieht Balzac sich auf Wissenschaftler wie Cuvier und Geoffroy Saint-Hilaire, um seinem literarischen Unternehmen die erforderliche Dignität zu verleihen. Die Konzeption des Balzac'schen Romans basiert auf dem Postulat einer Analogie zwischen dem Bereich der Zoologie und dem der Gesellschaft. »La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie?«³ Gemäß dieser Analogie wird der Romancier, der laut Balzac die Gesellschaft zu studieren

1 Dieser Artikel entstand im Zusammenhang mit dem von der Agence Nationale de la Recherche (ANR) und der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) von 2014 bis 2018 unterstützten deutsch-französischen Forschungsprojekt »Biographes« (vgl. <https://biolog.hypotheses.org>; zuletzt aufgerufen am 17.2.2020).

2 Denis Diderot, »Éloge de Richardson«, in: *Œuvres*, hg. v. André Billy, Paris 1951, S. 1059–1074, S. 1059. (Unter einem Roman verstand man bislang ein Geflecht von chimärenhaften und frivolen Ereignissen, deren Lektüre gefährlich für den guten Geschmack und die Sitten sei.)

3 Honoré de Balzac, »Avant-propos«, in: *La Comédie humaine*. Bd. 1: *Études de mœurs: Scènes de la vie privée*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris 1976, S. 7–20, hier S. 8. (Macht die Gesellschaft nicht aus dem Menschen, je nach dem Umfeld, in dem sein Handeln sich entfaltet, so viele verschiedene Menschen, wie es Arten in der Zoologie gibt?)

hat, zum Äquivalent des Wissenschaftlers. Er schickt sich an, die Geschichte der Sitten (*histoire des mœurs*) zu schreiben.

Émile Zola (1840–1902), der wichtigste Vertreter des französischen und europäischen Naturalismus, steht in einer Kontinuität zu Balzac, kritisiert aber gleichzeitig, dass Balzac zu unwissenschaftlich sei. Den Balzac'schen »Avant-propos« resümiert er wie folgt:

Balzac à l'aide de 3.000 figures veut faire l'histoire des mœurs; il base cette histoire sur la religion et la royauté. Toute sa science consiste à dire qu'il y a des avocats, des oisifs etc [sic] comme il y a des chiens, des loups etc. En un mot, son œuvre veut être le miroir de la société contemporaine.⁴

Balzac will mithilfe von 3.000 Figuren eine Geschichte der Sitten schreiben; er stützt diese Geschichte auf die Religion und das Königtum. Seine ganze Wissenschaft besteht darin zu sagen, dass es Anwälte, Müßiggänger usw. gibt, wie es Hunde, Wölfe usw. gibt. Mit einem Wort: Sein Werk will der Spiegel der gegenwärtigen Gesellschaft sein.

Durch die Radikalisierung einer Tendenz, die Balzac bereits angekündigt, aber noch nicht hinreichend realisiert habe, beansprucht Zola, einen Roman zu schaffen, der »rein naturalistisch, rein physiologisch« sei.⁵ Er stützt sich dabei unter anderem auf von Hippolyte Taine entwickelte Konzepte,

4 Émile Zola, »Différences entre Balzac et moi«, in: *Les Rougon-Macquart*, Bd. 5, hg. v. Armand Lanoux, Paris 1967, S. 1736f.

5 Ebd., S. 1737.

6 Vgl. Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Bd. 1, Paris 1885, S. XXIIIff., wo die drei Schlüsselbegriffe »race«, »milieu« und »moment« definiert werden. »Ce qu'on appelle la race, ce sont ces dispositions innées et héréditaires que l'homme apporte avec lui à la lumière, et qui ordinairement sont jointes à des différences marquées dans le tempérament et dans la structure du corps. Elles varient selon les peuples.« (S. XXIII, Hervorh. im Text) (Als Rasse werden jene angeborenen und erblichen Dispositionen bezeichnet, die der Mensch sichtbar mit sich herumträgt und die üblicherweise mit deutlichen Unterschieden in Temperament und Körperstruktur verbunden sind. Sie sind von Volk zu Volk verschieden.) – »Lorsqu'on a ainsi constaté la structure intérieure d'une race, il faut considérer le milieu dans lequel elle vit. Car l'homme n'est pas seul dans le monde; la nature l'enveloppe et les autres hommes l'entourent; sur le pli primitif et permanent viennent s'étaler les plis accidentels et secondaires, et les circonstances physiques ou sociales dérangent ou complètent le naturel qui leur est livré.« (S. XXVI, Hervorh. im Text) (Wenn man die innere Struktur einer Rasse auf diese Weise festgestellt hat, muss das Milieu, in dem sie lebt, berücksichtigt werden. Denn der Mensch ist nicht allein auf der Welt; die Natur umhüllt ihn und andere Menschen umgeben ihn; zufällige und sekundäre Faltungen überlagern die ursprüngliche und dauerhafte Faltung, und physische oder soziale Umstände stören oder ergänzen die Natur, die ihnen ausgesetzt wird.) – »Il y a pourtant un troisième ordre de causes; car avec les forces du dedans et du dehors, il y a l'œuvre qu'elles ont déjà faite ensemble, et cette œuvre elle-même contribue à produire celle qui suit; outre l'impulsion permanente et le milieu donné, il y a la vitesse acquise.

indem er Begriffe wie »Rasse« und »Milieu« verwendet.⁶ Was ihn am meisten interessiert, sind die Gesetze der Vererbung:⁷

Je ne veux pas peindre la société contemporaine, mais une seule famille, en montrant le jeu de la race modifiée par les milieux. [...] Au lieu d'avoir des principes (la royauté, le catholicisme) j'aurai des lois (l'hérédité, l'énéité [sic]).⁸ Je ne veux pas comme Balzac avoir une décision sur les affaires des hommes, être politique, philosophe, moraliste. Je me contenterai d'être savant, de dire ce qui est en en cherchant les raisons intimes.⁹

Ich möchte nicht die gegenwärtige Gesellschaft malen, sondern eine einzige Familie, indem ich das unter der Einwirkung des Milieus veränderte Spiel der Rasse zeige. [...] Statt Prinzipien (Königtum, Katholizismus) werde ich Gesetze haben (Vererbung, Angeborenheit). Ich will nicht wie Balzac eine Entscheidungsgewalt über die Angelegenheiten der Menschen haben, ich will kein Politiker, Philosoph oder Moralist sein. Ich gebe mich damit zufrieden, Wissenschaftler zu sein, zu sagen, was ist, und nach den innersten Gründen dafür zu suchen.

Diese Zitate stammen aus unveröffentlichten vorbereitenden Notizen. In den veröffentlichten programmatischen Texten sagt Zola im Wesentlichen nichts anderes. So postuliert er in *Le Roman expérimental* (1880) eine vollständige Äquivalenz zwischen dem Arzt und dem Romancier, indem er sagt:

[...] je compte, sur tous les points, me retrancher derrière Claude Bernard. Le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot »médecin« par le mot »romancier« pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique.¹⁰

[...] ich beabsichtige, mich in allen Punkten hinter Claude Bernard zu verschansen. In den meisten Fällen brauche ich nur das Wort »Arzt« durch das Wort

Quand le caractère national et les circonstances environnantes opèrent, ils n'opèrent point sur une table rase, mais une table où des empreintes sont déjà marquées. Selon qu'on prend la table à un *moment* ou à un autre, l'empreinte est différente [...].« (S. XXIX; Hervorh. im Text) (Es gibt jedoch noch eine dritte Ordnung von Ursachen; denn neben den inneren und äußeren Kräften gibt es die Arbeit, die sie bereits gemeinsam geleistet haben, und diese Arbeit selbst trägt zur Produktion der folgenden bei; neben dem permanenten Impuls und dem gegebenen Milieu gibt es die erworbene Geschwindigkeit. Wenn der nationale Charakter und die umgebenden Umstände wirksam werden, dann nicht auf einer Tabula rasa, sondern auf einer Tafel, auf der sich bereits Prägungen befinden. Je nachdem, zu welchem *Zeitpunkt* man die Tafel betrachtet, ist die Prägung unterschiedlich [...]).

7 Zu diesem Thema siehe Yves Malinas, *Zola et les hérédités imaginaires*, Paris 1985.

8 *Énéité* ist ein Schreibfehler; das korrekte Wort lautet *innéité* (>Angeborenheit<).

9 Zola, »Différences entre Balzac et moi«, S. 1737.

10 Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris 1880, S. 2.

II. Zur literarischen Prozessierung von Wissen

»Schriftsteller« zu ersetzen, um mein Denken zu verdeutlichen und ihm die Strenge einer wissenschaftlichen Wahrheit zu verleihen.

Offenbar ist die Sache also klar. Die Zitate, die wir gerade betrachtet haben, deuten auf eine Entwicklung in Richtung einer zunehmenden Konvergenz zwischen Roman und Wissenschaft hin. Wenn der Roman jedoch zu einer Wissenschaft wird, kann man mit gutem Recht fragen, was dann noch die Funktion der Literatur sein kann. Mit anderen Worten: Ist es nicht notwendig, dass die Literatur, um nicht überflüssig zu werden, eine Spezifität behält, die sie von jedem anderen diskursiven Bereich, einschließlich dem der Wissenschaft, unterscheidet? Mit der Analyse zweier naturalistischer Romane, nämlich *Le Docteur Pascal* von Zola und *Giacinta* von Capuana, möchte ich zeigen, dass sich die naturalistischen Autoren selbst der Grenzen ihrer Theorie bewusst waren.

1. Émile Zola: *Le Docteur Pascal*

In seinem Roman *Le Docteur Pascal*, der 1893 veröffentlicht wurde und den Zola seiner verstorbenen Mutter Émilie Aubert und seiner Frau Éléonore-Alexandrine als »le résumé et la conclusion de toute [s]on œuvre« gewidmet hat,¹¹ inszeniert er eine konflikthafte Beziehung zwischen der Wissenschaft und anderen gesellschaftlichen Bereichen. Die Literatur spielt dabei eine vorherrschende Rolle, insofern der Protagonist selbst eine Figuration des Schriftstellers ist. *Le Docteur Pascal* erzählt die Geschichte von Pascal Rougon, der in Plassans, dem Herkunftsort der Familie, als Arzt tätig ist. Pascal steht in Relation zu drei Frauen, die eine wichtige Rolle spielen: seiner Nichte Clotilde, seiner Mutter Félicité und seiner Bediensteten Martine. Pascals Projekt ist es, die Gesetze der Vererbung durch Beobachtung der Mitglieder seiner eigenen Familie, der Rougon-Macquart, zu studieren. Er führt alle verfügbaren Dokumente und Informationen zusammen, um sie zu archivieren und Rückschlüsse auf das Funktionieren der Vererbung zu ziehen. Diese Dokumente werden in einem Schrank aufbewahrt, der zur Zielscheibe eines von Félicité ausgehenden Vernichtungswillens wird. Sie nämlich will verhindern, dass ihr Sohn die Familie entehrt, indem er Dokumente sammelt und veröf-

11 Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, hg. v. Henri Mitterand, Paris 1993, S. 51 (Zusammenfassung und Abschluss seines gesamten Werkes).

fentlicht, die sich auf die verborgenen Fehler und Laster der einzelnen Familienmitglieder beziehen.

Der Text stellt somit Pascal und seine Mutter in Bezug auf ihr Verhältnis zum Wissen in ein Oppositionsverhältnis. Das Ziel des Sohnes ist es, alles verfügbare Wissen über die Familienmitglieder zu sammeln, um die Gesetze der Vererbung sichtbar zu machen, während das Ziel der Mutter darin besteht, dieses Wissen zu zerstören, um ein geschöntes Bild der Familie zu bewahren. Dieses Duell zwischen dem Sohn und seiner Mutter endet mit dem Triumph der Mutter, der es nach Pascals Tod gelingt, die von ihrem Sohn gesammelten Dokumente zu vernichten. Die Mutter, »fanatique, farouche, dans sa haine de la vérité, dans sa passion d'anéantir le témoignage de la science«,¹² verbrennt die Dokumente, die sie in Pascals Schrank findet. Der Wahrheit der Wissenschaft stellt sie die »légende glorieuse«¹³ der Familie gegenüber, die »die schlechten Geschichten verbannen« soll.¹⁴ Von diesem Standpunkt aus betrachtet, stellt die Mutter also die Lüge dar, während der Sohn auf der Suche nach der Wahrheit ist. Pascal und Félicité stehen somit für zwei grundlegend verschiedene Arten, die Welt aufzufassen und zu konstruieren.

Die Wahrheit der Wissenschaft scheint jedoch insofern problematisch zu sein, als sie selbst unzureichend ist. Clotilde in ihrem naiven Glauben ist diejenige, die ihren Onkel auf die Grenzen der Wissenschaft hinweist:

Quand j'étais petite et que je t'entendais parler de la science, il me semblait que tu parlais du bon Dieu, tellement tu brûlais d'espérance et de foi. Rien ne te paraissait plus impossible. Avec la science, on allait pénétrer le secret du monde et réaliser le parfait bonheur de l'humanité... [...] Eh bien! les années marchent, et rien ne s'ouvre, et la vérité recule.¹⁵

Als ich klein war und dich über die Wissenschaft reden hörte, schien es mir, dass du über den lieben Gott sprachst, so sehr glühdest du vor Hoffnung und Glauben. Nichts erschien dir mehr unmöglich. Mit der Wissenschaft würde man in das Geheimnis der Welt eindringen und das vollkommene Glück der Menschheit erreichen... [...] Nun, die Jahre vergehen, und nichts öffnet sich, und die Wahrheit entzieht sich.

Was Clotilde der Wissenschaft vorwirft, ist die Tatsache, dass sie auf ihrer Suche nach der Wahrheit nur tastend vorankommt und im Gegensatz zur

12 Ebd., S. 402 (fanatisch, wütend, in ihrem Hass auf die Wahrheit, in ihrer Leidenschaft, das Zeugnis der Wissenschaft zu vernichten).

13 Ebd., S. 406.

14 Ebd. (»écarter les vilaines histoires«).

15 Ebd., S. 143.

Religion keine globale und totalisierende Wahrheit produzieren kann. Dementsprechend sagt Pascal zu Clotilde: »La science n'est pas la révélation. Elle marche de son train humain, sa gloire est dans son effort même... et puis, ce n'est pas vrai, la science n'a pas promis le bonheur.«¹⁶ Wissenschaft ist also nichts Vollendetes, sondern ein Prozess, der unbestimmt in die Zukunft verweist.

Die Wahrheiten, die der Forscher erreichen kann, sind partielle und unvollständige Wahrheiten, vorläufig und korrigierbar. Es ist das Gesetz der Wissenschaft, durch Hypothesenbildung voranzuschreiten, wie Pascal es in seinem »wissenschaftlichen Testament« ausdrückt:¹⁷

Il avait la nette conscience de n'avoir été, lui, qu'un pionnier solitaire, un précurseur, ébauchant des théories, tâtonnant dans la pratique, échouant à cause de sa méthode encore barbare [...]. Tous les vingt ans, les théories changeaient, il ne restait d'inébranlables que les vérités acquises, sur lesquelles la science continuait à bâtir. Si même il n'avait eu le mérite que d'apporter l'hypothèse d'un moment, son travail ne serait pas perdu, car le progrès était sûrement dans l'effort, dans l'intelligence toujours en marche.¹⁸

Er war sich deutlich bewusst, dass er nur ein einsamer Pionier, ein Vorläufer gewesen war, der Theorien entwarf, sich in der Praxis vorantastete, aufgrund seiner noch barbarischen Methode scheiterte [...]. Alle zwanzig Jahre änderten sich die Theorien, nur die gesicherten Wahrheiten, auf denen die Wissenschaft weiterhin aufbaute, blieben unerschütterlich. Hätte er auch nur das Verdienst gehabt, eine für den Augenblick gültige Hypothese zu formulieren, so wäre seine Arbeit nicht vergeblich gewesen, denn der Fortschritt lag gewiss in der Anstrengung, in der stets auf dem Vormarsch befindlichen Intelligenz.

Diese Formulierung entspricht Karl Poppers Konzeption des kritischen Rationalismus, nach der der wissenschaftliche Charakter einer Aussage durch die Möglichkeit ihrer Falsifizierung (Widerlegung) definiert wird.¹⁹

16 Ebd., S. 143f. (Die Wissenschaft ist keine Offenbarung. Sie schreitet auf menschliche Weise voran, ihr Ruhm liegt in ihrer Anstrengung selbst... und dann stimmt es auch nicht: die Wissenschaft hat kein Glück versprochen.)

17 Ebd., S. 375.

18 Ebd.

19 Vgl. Karl R. Popper, *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, übers. v. Hermann Vetter, Hamburg ²1974, S. 42: »Ich erkannte, daß die *Suche nach Rechtfertigung* aufgegeben werden muß, nach Rechtfertigung des Wahrheitsanspruchs einer Theorie. *Alle Theorien sind Hypothesen*; alle können umgestoßen werden.« (Hervorh. im Text) Die Vorstellung des hypothetischen Charakters allen Wissens findet man auch bei Robert Musil; vgl. Thomas Klinkert, »Musils *Mann ohne Eigenschaften* als Roman des Hypothetischen«, in: ders., *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin/New York 2010, S. 272–285.

Aus dieser Perspektive bringt die Wissenschaft keine unerschütterlichen Wahrheiten hervor, sondern nur hypothetische und vorläufige. Der Wissenschaftler kann der Wahrheit nahekomen, er kann sie niemals ganz erreichen.²⁰

Gerade wegen dieser eingestandenen Beschränkungen muss die Wissenschaft von anderen Bereichen unterstützt werden; sie braucht Verbündete. Einer ihrer Hauptverbündeten ist der Dichter. Zolas Roman enthält eine ganze Reihe von Passagen, die die Allianz zwischen dem Wissenschaftler und dem Dichter anzeigen, mit anderen Worten, die Zusammenarbeit von wissenschaftlicher Analyse und poetischer Phantasie. Nach Meinung der Leute ist Pascal ein Wissenschaftler, dessen »genialische Anlagen« »von einer zu lebhaften Imagination beeinträchtigt werden.«²¹ Der Text zeigt jedoch deutlich, dass der Wissenschaftler die Imagination benötigt und dass er sich die Unterstützung des Dichters sichern muss, umso mehr, als die von Pascal praktizierte Wissenschaft erst im Entstehen begriffen ist: »Sans doute, l'hérédité ne le passionnait-elle ainsi que parce qu'elle restait obscure, vaste et insondable, comme toutes les sciences balbutiantes encore, où l'imagination est maîtresse.«²² In Kapitel V, im Gespräch zwischen Pascal und Clotilde, in dem er ihr sein Projekt vorstellt und ihr alle Dokumente zeigt, die er gesammelt hat, erklärt Pascal ihr die Gesetze der Vererbung und zeigt ihr den Stammbaum der Familie Rougon-Macquart.²³ Er ist sich der Unvollständigkeit dieses Modells bewusst, da sein Baum nur Familienmitglieder ohne deren Ehepartner enthält. Dies veranlasst ihn, über die Entdeckung des Unbekannten nachzudenken, die nicht ohne die Hilfe der Imagination auskommt:

20 Die Kritik an der Wissenschaft ist eine der Grundtendenzen von *Le Docteur Pascal*. Vgl. Rudolf Behrens/Marie Guthmüller, »Krankes/gesundes Leben schreiben. Émile Zolas *Le docteur Pascal* im Umgang mit dem Hereditäts- und Lebenswissen des ausgehenden 19. Jahrhunderts«, in: Yvonne Wübben/Carsten Zelle (Hg.), *Krankheit schreiben. Aufzeichnungsverfahren in Medizin und Literatur*, Göttingen 2013, S. 432–457, die zeigen, dass *Le Docteur Pascal* die vitalistischen Aspekte fokussiert, die dem mit der Theorie Claude Bernards (eines *alter ego* von Pascal) verbundenen Positivismus inhärent sind. Zolas Roman lässt somit die konstitutive Ambivalenz des wissenschaftlichen Denkens sichtbar werden.

21 Zola, *Le Docteur Pascal*, S. 86 (»ce savant, avec ses parties de génie gâtées par une imagination trop vive«).

22 Ebd., S. 91. (Zweifellos faszinierte ihn die Vererbung nur deshalb, weil sie obskur, weitläufig und unergründlich blieb, wie alle noch in den Kinderschuhen steckenden Wissenschaften, in denen die Imagination die Hauptrolle spielt.)

23 Ebd.

Ah! ces sciences commençantes, ces sciences où l'hypothèse balbutie et où l'imagination reste maîtresse, elles sont le domaine des poètes autant que des savants! Les poètes vont en pionniers, à l'avant-garde, et souvent ils découvrent les pays vierges, indiquent les solutions prochaines. Il y a là une marge qui leur appartient, entre la vérité conquise, définitive, et l'inconnu, d'où l'on arrachera la vérité de demain... Quelle fresque immense à peindre, quelle comédie et quelle tragédie humaines colossales à écrire, avec l'hérédité, qui est la Genèse même des familles, des sociétés et du monde!²⁴

Ach, diese im Entstehen begriffenen Wissenschaften, diese Wissenschaften, in denen die Hypothesen stammelnd formuliert werden und die Imagination die Hauptrolle spielt, sind ebenso die Domäne der Dichter wie die der Wissenschaftler! Die Dichter gehen als Pioniere, in der Vorhut voran, und oft entdecken sie unerschlossene Länder und zeigen die nächstliegenden Lösungen auf. Es gibt hier einen Spielraum, der ihnen gehört, zwischen der erhärteten, endgültigen Wahrheit und dem Unbekannten, dem die Wahrheit von morgen entrisen werden wird... Welch ein immenses zu malendes Fresko, welch eine kolossale zu schreibende menschliche Komödie und Tragödie ist doch die Vererbung, die die eigentliche Genesis der Familien, der Gesellschaften und der Welt ist!

Obwohl es sich hier um eine Aussage handelt, deren Wert hauptsächlich kontextbezogen ist, kann sie ernst genommen werden, indem man sie als *mise en abyme* der Poetik des Zola'schen Romans interpretiert. Es ist kein Zufall, dass der Protagonist Pascal im weiteren Verlauf dieses Kapitels die Geschichte der im Stammbaum enthaltenen Familienmitglieder erzählt. Damit wird er dem Autor Zola ähnlich, der diese Geschichten in den früheren Romanen des Zyklus bereits erzählt hat. Pascal wird also zu einer Allegorie des Autors.²⁵ Es kann daher angenommen werden, dass die Rolle, die dem Dichter als Verbündetem des Wissenschaftlers im gemeinsa-

24 Ebd., S. 165f.

25 Zur Beschreibung des aus diesem Verfahren resultierenden Spiegelungseffekts, vgl. Henri Mitterand, »Préface«, in: Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, hg. v. Henri Mitterand, Paris 1993, S. 7–48, hier S. 43: »*Le Docteur Pascal* est en effet un roman – avec une histoire de fiction, dans un environnement spatio-temporel vraisemblable – et un métaroman, c'est-à-dire un roman prenant pour objet – quoique partiellement et de manière subtilement biaisée – un autre roman, en l'occurrence une série romanesque. Dispositif assez neuf ou assez rare, pour l'époque, d'autant plus qu'il amalgame un traitement particulier de l'« intertextualité » et une annonce des « mises en abyme » modernes.« (*Le Docteur Pascal* ist nämlich ein Roman – mit einer fiktiven Geschichte, in einer plausiblen räumlich-zeitlichen Umgebung – und ein Metaroman, das heißt ein Roman, der – wenn auch nur partiell und auf subtile Weise verschoben – einen anderen Roman zum Gegenstand hat, in diesem Fall eine Reihe von Romanen. Ein für die damalige Zeit eher neues oder eher seltenes Mittel, zumal es eine besondere Anwendung von »Intertextualität« und eine Ankündigung der modernen »mises en abyme« miteinander ver-

men Bemühen um die Entdeckung unbekannter Wahrheiten zugeschrieben wird, Zolas eigener Überzeugung entspricht. Für ihn ist es der Dichter, mit dem der Wissenschaftler zusammenarbeiten muss, sodass das wissenschaftliche Unternehmen nicht als ein rein rationalistisches Projekt aufgefasst werden kann. Im Gegenteil, dieses Projekt bedarf der poetischen Imagination.

Folglich finden wir in Zolas Text oft Formulierungen, die sich auf die gemischte und unreine Natur der Wissenschaft beziehen. Im ersten Kapitel des Romans beispielsweise, in dem die beiden Hauptfiguren vorgestellt werden, gibt Pascal seiner Assistentin Clotilde Anweisungen, und Clotilde fertigt Zeichnungen von Blumen an, um Pascals Experimente zur künstlichen Befruchtung zu veranschaulichen:

Depuis près de deux heures, elle avait repoussé la copie exacte et sage des roses trémières, et elle venait de jeter, sur une autre feuille, toute une grappe de fleurs imaginaires, des fleurs de rêve, extravagantes et superbes. C'était ainsi parfois, chez elle, des sautes brusques, un besoin de s'échapper en fantaisies folles, au lieu de la plus précise des reproductions.²⁶

Seit fast zwei Stunden hatte sie die exakte und umsichtige Kopie der Stockrose beiseitegelegt, und sie hatte einen ganzen Strauß imaginärer Blumen, traumhafter, extravaganter und prächtiger Blumen, auf ein anderes Blatt gezeichnet. So gab es manchmal bei ihr diese abrupten Sprünge, dieses Bedürfnis, sich in verrückte Phantasiebilder zu flüchten, inmitten der präzisesten aller Reproduktionen.

Auf Pascals Frage, was »das darstellen könnte«,²⁷ antwortet sie: »Ich weiß nicht, es ist schön.«²⁸ Diese Antwort deutet die Möglichkeit an, die Gegenstände der Wissenschaft von einem ästhetischen Gesichtspunkt aus zu betrachten. An einer anderen zentralen Stelle des Textes wird diese ästheti-

bindet.) Vgl. auch Larry Duffy, »Incorporations hypodermiques et épistémologiques chez Zola. Science et littérature«, in: *Revue Romane* 44, 2 (2009), S. 293–312, der die Analogie zwischen der Behandlung mittels hypodermischer Injektionen, einer von Jules Chéron erfundenen und von Zolas Protagonist angewendeten Methode, und der Art und Weise herausstreicht, in der der naturalistische Roman sich das außerliterarische Wissen aneignet. »Notre hypothèse est que le ›fait générateur‹ hypodermique, vrai ou faux, fonctionne en tant que métaphore de la manière dont le texte documentaire ingère les informations extralittéraires [...]«. (S. 295) Allgemein könne man *Le Docteur Pascal* als *mise en abyme* des naturalistischen Romans betrachten (S. 296).

26 Zola, *Le Docteur Pascal*, S. 57f.

27 Ebd., S. 57f.

28 Ebd., S. 58.

sche Sichtweise der Wissenschaft von Pascal selbst evoziert, als er Clotilde seine Dokumente zeigt und sagt:

Regarde donc, fillette! Tu en sais assez long, tu as recopié assez de mes manuscrits, pour comprendre... N'est-ce pas beau, un pareil ensemble, un document si définitif et si total, où il n'y a pas un trou? On dirait une expérience de cabinet, un problème posé et résolu au tableau noir...²⁹

Schau mal, kleines Mädchen! Du weißt genug, du hast genügend von meinen Manuskripten kopiert, um zu verstehen... Ist sie nicht schön, so eine Reihe, so ein endgültiges und vollständiges Dokument, wo es keine Lücke gibt? Es klingt wie ein Übungsexperiment, ein Problem, das an der Tafel gestellt und gelöst wird.

Der wissenschaftliche Bereich scheint somit durch das Ästhetische ›kontaminiert‹ zu sein. Auf der anderen Seite scheint die strikte Trennung von Wissenschaft und Religion dadurch bedroht zu sein, dass wissenschaftliche Theorien nicht alles erklären können. Die daraus resultierende Lücke wird durch eine Überzeugung ausgefüllt: »En somme, le docteur Pascal n'avait qu'une croyance, la croyance à la vie. La vie était l'unique manifestation divine. La vie, c'était Dieu, le grand moteur, l'âme de l'univers.«³⁰ Es ist dieser Glaube an das Leben, der ihn dazu bewegt, mit der Injektion von Nervensubstanzen zu experimentieren, um bestimmte Patienten zu heilen. Im Scherz setzt er den religiösen Glauben an Wunder mit dem Glauben an die Wirksamkeit seines »Auferstehungs-Elixiers« gleich.³¹ Im selben Zusammenhang sagt Pascal gegenüber Clotilde, dass auch er ein Credo habe: »Je crois que l'avenir de l'humanité est dans le progrès de la raison par la science. Je crois que la poursuite de la vérité par la science est l'idéal divin que l'homme doit se proposer.«³² Es wird hier deutlich, dass das Feld der Wissenschaft mit dem ästhetischen und religiösen Bereich verflochten ist. Zolas Roman postuliert zwar oppositive Beziehungen zwischen diesen Bereichen, aber er scheint auch zu zeigen, dass diese Oppositionen infrage gestellt werden müssen.

29 Ebd., S. 163.

30 Ebd., S. 91. (Kurz gesagt, Dr. Pascal hatte nur eine Überzeugung, den Glauben an das Leben. Das Leben war die einzige göttliche Manifestation. Das Leben war Gott, der große Motor, die Seele des Universums.)

31 Ebd., S. 97.

32 Ebd., S. 97f. (Ich glaube, dass die Zukunft der Menschheit im Fortschritt der Vernunft durch die Wissenschaft liegt. Ich glaube, dass die Suche nach der Wahrheit durch die Wissenschaft das göttliche Ideal ist, das der Mensch sich selbst vorgeben muss.)

Wir erinnern uns, dass Zola in seiner Theorie eine Konvergenz oder gar eine Identität zwischen wissenschaftlichem und romaneskem Diskurs postuliert. In der Praxis seines Romans *Le Docteur Pascal* konnten wir sehen, dass diese Identität viel weniger offensichtlich erscheint. Vielmehr können wir von einer Überschreitung der Grenze zwischen dem ästhetischen und dem wissenschaftlichen Bereich sprechen. Der Wissenschaftler braucht die Imagination des Dichters, um seinen Gegenstand zu erfassen und das Unbekannte zu entdecken. Die triumphierende Wissenschaft der Zola'schen Theorie wird so dargestellt, als besäße sie das Bewusstsein ihrer eigenen Unvollkommenheit. Der Wissenschaftler braucht die poetische Vorstellungskraft, und er erklärt, einen Glauben wie ein religiöser Mensch zu haben. Zolas Roman stellt somit die Theorie, auf der die offizielle Poetik des Autors beruht, infrage. Gemäß dieser Theorie hat die Wissenschaft eine hegemoniale Funktion; ihre Prinzipien (Beobachtung und Experiment) müssen in alle Bereiche, auch in die Literatur, übernommen werden. Es ist die Wissenschaft, die der Literatur ihre Legitimität verleiht. In *Le Docteur Pascal* hingegen zeigt die Literatur die Grenzen der Wissenschaft und ihr Bedürfnis nach Unterstützung auf. Wenn wir die Handlung dieses Romans in ihrer Gesamtheit betrachten, können wir sogar eine Umkehrung des Verhältnisses von Wissenschaft und Literatur feststellen. Wir haben den Gegensatz zwischen den Werten der Wissenschaft, die die Wahrheit sucht, und den Bestrebungen von Félicité gesehen, die die von Pascal entdeckten Wahrheiten zerstören will, um den guten Ruf der Familie Rougon-Macquart zu schützen. Am Ende scheint Félicité durch die Vernichtung fast aller Dokumente Pascals die Lüge über die wissenschaftliche Wahrheit triumphieren zu lassen. Es ist indes der Text von Émile Zola, der Félicités Bestrebungen zunichte macht und dem realen Leser all das mitteilt, was Félicité zu verbergen versucht hat. Letztlich kommt also Zolas Roman der Wissenschaft zu Hilfe, indem er das Verschwinden des Wissens verhindert.

Die Wissenschaft ist nicht nur durch die Religion (Clotilde) und die Ideologie der Mutter (Félicité) bedroht, sondern auch durch die Bedingungen der materiellen Existenz. Dies zeigt sich symbolisch in Pascals Verhältnis zu Martine, die den Bereich des Geldes vertritt. Es ist Martines Einfallsreichtum zu verdanken, dass Pascal und Clotilde nach dem Konkurs des Notars, dem Pascal sein Geld anvertraut hatte, überleben können. Pascals Rücksichtslosigkeit in Bezug auf sein Verhältnis zum Geld, seine Unfähigkeit, sein Vermögen zu verwalten, gefährdet dagegen die materielle Grundlage seiner Existenz. Der Text konstruiert somit einen Gegensatz

zwischen dem Idealismus des Gelehrten und dem materiellen Bereich der Wirtschaft und des Geldes.³³

Ganz allgemein basiert der Text auf einer Opposition zwischen Leben und Tod, die alle Gegensätze umfasst, an denen die Wissenschaft beteiligt ist. Pascal versucht, den Tod zu bekämpfen, aber er muss erkennen, dass die von der Wissenschaft bereitgestellten Mittel dafür oft nicht ausreichen. Indem er seine gesamte Existenz der Wissenschaft unterordnet, muss er sich eingestehen, dass die Wissenschaft am Ende sogar sein Leben in Gefahr bringt:

Pendant le mois qui suivit, Pascal essaya de se réfugier dans un travail acharné de toutes les heures. Il s'entêtait maintenant les journées entières, seul dans la salle, et il passait même les nuits, à reprendre d'anciens documents, à refondre tous ses travaux sur l'hérédité. On aurait dit qu'une rage l'avait saisi de se convaincre de la légitimité de ses espoirs, de forcer la science à lui donner la certitude que l'humanité pouvait être refaite, saine enfin et supérieure. Il ne sortait plus, abandonnait ses malades, vivait dans ses papiers, sans air, sans exercice. Et, au bout d'un mois de ce surmenage, qui le brisait sans apaiser ses tourments domestiques, il tomba à un tel épuisement nerveux, que la maladie, depuis quelque temps en germe, se déclara avec une violence inquiétante.³⁴

Während des folgenden Monats suchte Pascal Zuflucht zu unerbittlicher Arbeit rund um die Uhr. Nun versteifte er sich den ganzen Tag darauf, allein im Zimmer, und verbrachte sogar die Nächte damit, alte Dokumente wieder in die Hand zu nehmen und all seine Studien über die Vererbung zu überarbeiten. Es war, als hätte ihn die Wut ergriffen, sich selbst von der Legitimität seiner Hoffnungen zu überzeugen, die Wissenschaft zu zwingen, ihm die Gewissheit zu geben, dass die Menschheit neu geschaffen werden könne, endlich gesund und überlegen. Er verließ nicht mehr das Haus, ließ seine Patienten im Stich, lebte inmitten seiner Papiere, ohne Luft, ohne Bewegung. Und nach einem Monat dieser Überanstrengung, die ihn zerbrach, ohne seine häuslichen Qualen zu lindern, verfiel er in eine solche nervöse Erschöpfung, dass die seit einiger Zeit keimende Krankheit mit beunruhigender Gewalt ausbrach.

Die Arbeit des Wissenschaftlers hat demnach eine ambivalente Funktion, da sie zwar darauf abzielt, die Lebensbedingungen der Menschheit durch die Bekämpfung von Krankheiten zu verbessern, gleichzeitig aber zu einer Verschlechterung des Gesundheitszustandes des Wissenschaftlers führt. Es ist dieser durch die Überlastung des Forschers ausgelöste Verfall, der Pas-

33 Dies erinnert an Balzacs *La Recherche de l'Absolu*, wo der Protagonist, Balthazar van Claës, fast das gesamte Vermögen seiner Familie ausgibt, um seine chemischen Experimente zu finanzieren.

34 Zola, *Le Docteur Pascal*, S. 191f.

cal schließlich das Leben kostet. Paradoxerweise ist der Arzt in seiner Qual nicht in der Lage, sich selbst zu heilen; alles, was ihm bleibt, ist, passiv einem tödlichen Prozess beizuwohnen, den er aufgrund seiner Erfahrung schon vorhersagen kann. Das Ende von Pascal zeigt auf bittere Weise die Ohnmacht des Arztes; die wissenschaftliche Beobachtung führt nicht zu einer praktischen Anwendung.

Das einzige Heilmittel gegen den Tod, das Gegenmittel gegen die Endlichkeit des Organismus, ist die Fortpflanzung. Deren Bedeutung wird von Clotilde beschworen, als sie die Geliebte ihres Onkels Pascal wird. Die Mutterschaft »était, pour elle, la conséquence naturelle et indispensable de l'acte. Au bout de chacun de ses baisers, se trouvait la pensée de l'enfant; car tout amour qui n'avait pas l'enfant pour but, lui semblait inutile et vilain.«³⁵ Auf diese Passage folgt eine Reflexion über Liebesromane, die Clotilde nicht mag, weil sie die Fortpflanzung ausblenden:

Le sexe des héros, dans les romans distingués, n'était plus qu'une machine à passion. Ils s'adoraient, se prenaient, se lâchaient, enduraient mille morts, s'embrassaient, s'assassinaient, déchaînaient une tempête de maux sociaux, le tout pour le plaisir, en dehors des lois naturelles, sans même paraître se souvenir qu'en faisant l'amour on faisait des enfants. C'était malpropre et imbécile.³⁶

Die Sexualität der Helden diene in den vornehmen Romanen einzig und allein der Produktion von Leidenschaft. Sie beteten sich an, nahmen sich, ließen voneinander ab, starben tausend Tode, küssten sich, ermordeten sich, entfesselten einen Sturm sozialer Übel, und das alles um der Lust willen, außerhalb der Gesetze der Natur, ohne auch nur den Anschein zu erwecken, dass ihnen bewusst war, dass sich zu lieben bedeutete, Kinder zu zeugen. Es war unanständig und dumm.

Dieses Urteil, das auf einer Auffassung beruht, die sich aus »naturwissenschaftlichen Studien« nährt,³⁷ ist auch ein ästhetisches Urteil. Zola distanziert sich hier von einer Konzeption des Romans, die er für überholt hält und zu überwinden versucht. Seine Betonung des Phänomens der Vererbung ist daher konsequent und logisch mit einer Aufwertung der sexuellen Reproduktion verbunden. Diese erhält dadurch einen poetologischen Wert. In der Zola'schen Romankonzeption ist die Reproduktion Teil des epistemischen Bereichs. Gleichzeitig hat sie, wie wir gesehen haben, einen

35 Ebd., S. 262 ([...] war für sie die natürliche und unverzichtbare Folge des Geschlechtsaktes. Am Ende jedes Kusses stand der Gedanke an das Kind; denn jede Liebe, die nicht das Kind zum Ziel hatte, erschien ihr nutzlos und unmoralisch).

36 Ebd., S. 263.

37 Ebd.

poetologischen Wert. Mit anderen Worten, der Akt der Reproduktion unterliegt einer »doppelten Codierung«, das heißt einer epistemischen und ästhetischen Codierung.³⁸

Textsyntagmatisch erscheint das Kind, das die Frucht der Liebesvereinigung zwischen Pascal und Clotilde ist, erst nachdem die Liebenden sich endgültig getrennt haben. Diese Trennung führt zu einer symbolisch wichtigen Dissoziierung von Pascals Tod und der Geburt seines Sohnes. Das Kind wird als Kind eines abwesenden und verstorbenen Vaters geboren. Zwischen Pascals Tod und der Geburt seines Sohnes liegt eine zeitliche Ellipse: Am Anfang von Kapitel XIV sehen wir Clotilde im August 1874 mit dem Kind auf ihrem Schoß, nachdem Pascal am 7. November 1873 gestorben ist.³⁹ Dieser textliche Bruch markiert eine Diskontinuität auf der ideologischen Ebene. Der Text stellt Pascals Tod und die Zerstörung seines Werkes in einem zusammenhängenden Bericht dar, denn erst nach dem Tod ihres Sohnes gelingt es Félicité, Pascals Schrank zu öffnen und alle Dokumente in Brand zu setzen. Das einzige Dokument, das der Zerstörung entgeht, ist der Stammbaum, den der im Sterben liegende Pascal benutzt hatte, um das Datum seines eigenen Todes darin einzutragen. Durch diese paradoxe Geste, die Vorwegnahme eines Datums, das man *per definitionem* nur im Nachhinein kennen kann, ermöglicht Pascal, ohne es zu wissen, die Rettung des Dokuments, denn dieses wird nicht im Schrank liegen, als Félicité sich seiner bemächtigt, um den Inhalt zu zerstören.

Wenn auf der einen Seite Pascals Tod und die Zerstörung seines Werkes miteinander korrelieren, besteht auf der anderen Seite eine Substitutionsbeziehung zwischen Pascals Werk und seinem Kind. Symbolisch wird der leere Raum des Schrankes, der einst Pascals wissenschaftliche Arbeit enthielt, durch die Kleidung des Kindes ausgefüllt:

C'était dans cette armoire, si pleine autrefois des manuscrits du docteur, et vide aujourd'hui, qu'elle avait rangé la layette de l'enfant. Elle semblait sans fond, immense, béante, et, sur les planches nues et vastes, il n'y avait plus que les langes délicats, les petites brassières, les petits bonnets, les petits chaussons, les tas de couches, toute cette lingerie fine, cette plume légère d'oiseau encore au nid. Où tant d'idées avaient dormi en tas, où s'était accumulé pendant trente an-

38 Zur »doppelten Codierung« siehe Thomas Klinkert, »Fiction et savoir. La dimension épistémologique du texte littéraire au XX^e siècle (Marcel Proust)«, in: *Épistémocritique* 10 (Frühjahr 2012), <https://epistemocritique.org/fiction-et-savoir-la-dimension-epistemologique-du-texte-litteraire-au-xxe-siecle-marcel-proust/> (zuletzt aufgerufen am 14.2.2020).

39 Zola, *Le Docteur Pascal*, S. 381.

nées l'obstiné labeur d'un homme, dans un débordement de paperasses, il ne restait que le lin d'un petit être, à peine des vêtements, les premiers linges qui le protégeaient pour une heure, et dont il ne pourrait bientôt plus se servir. L'immensité de l'antique armoire en paraissait égayée et toute rafraîchie.⁴⁰

In diesem Schrank, der einst mit den Manuskripten des Arztes angefüllt und nun leer war, hatte sie die Wäsche des Kindes verstaut. Er schien bodenlos, unermesslich, klaffend, und auf den riesigen, nackten Brettern lag nichts als zarte Wickelbänder, kleine Schnürleibchen, Mützen, Schühchen, gestapelte Windeln, all die feine Wäsche, diese Federn von Vögelchen, die noch im Nest saßen. Wo so viele schlafende Ideen übereinander gestapelt waren, wo sich dreißig Jahre lang die hartnäckige Arbeit eines Mannes in einem Überfluss an Papierkram angesammelt hatte, blieb nur die Wäsche eines kleinen Wesens, kaum Kleidung, die ersten Tücher, die es für eine Stunde schützten und die es bald nicht mehr benutzen können würde. Die Weite des alten Schrankes schien dadurch aufgehellt und ganz erfrischt.

Wenn die Wäsche des Kindes die Papiere und Dokumente des Vaters ersetzt, substituiert das Kind selbst Pascal. Man kann daraus schließen, dass das lebende Kind den toten Vater ersetzt und dass das Leben im Allgemeinen an die Stelle der Wissenschaft rückt. Deshalb wird im letzten Kapitel des Romans das Leben in Clotildes Überlegungen auf Kosten der Wissenschaft gepriesen. Clotilde sagt sich selbst, dass »la seule récompense de la vie est de l'avoir vécue bravement, en accomplissant la tâche qu'elle impose«.⁴¹ Es ist die Rede von ihrer »Leidenschaft für das Leben«.⁴² Das Kind von Clotilde und Pascal wird als »Erlöser« und »Messias« gefeiert.⁴³ Sein Arm ist »dressé comme un drapeau d'appel à la vie«.⁴⁴ Das Leben braucht die Wissenschaft gar nicht: Mit Blick auf den Stammbaum denkt Clotilde über die »Mischung aus dem Hervorragendsten und dem Schlimmsten« nach, über die »Menschheit *en miniature*«, die durch die Zweige des Baumes repräsentiert wird. Sie fragt sich, ob es nicht besser gewesen wäre, »diesen verdorbenen und elenden Ameisenhaufen wegzufegen«, und denkt schließlich, dass das Leben »sein Werk fortsetzt, sich nach seinen

40 Ebd., S. 422.

41 Ebd., S. 416 ([...] der einzige Lohn des Lebens darin besteht, es mutig gelebt und die Arbeit getan zu haben, die es verlangt [...]).

42 Ebd., S. 419.

43 Ebd., S. 426.

44 Ebd., S. 429 ([...] wie eine Fahne erhoben, die zum Leben aufruft [...]).

Gesetzen fortpflanzt, gleichgültig gegenüber den Hypothesen, unterwegs zu seiner unendlichen Arbeit«,⁴⁵

Das Leben ist also ein unhintergebares Prinzip und eine unhintergebare Macht, die schließlich diejenigen überwältigt, die wie Pascal vorhaben, sich von ihm zu distanzieren, um es beobachten zu können. Die Logik der Handlung in diesem Roman zeigt deutlich, dass die Position des wissenschaftlichen Beobachters, der glaubt, nicht zu dem Bereich zu gehören, den er beobachtet, unhaltbar ist. Als Félicité ihm sagt: »[...] du wirst verrückt vor Stolz und Angst«,⁴⁶ beginnt Pascal zu verstehen, dass er nicht außerhalb des beobachteten Systems steht:

Lui qui, deux mois plus tôt, se vantait si triomphalement de n'en être pas, de la famille, allait-il donc recevoir le plus affreux des démentis? Aurait-il la douleur de voir la tare renaître en ses moelles, roulerait-il à l'épouvante de se sentir aux griffes du monstre héréditaire? Sa mère l'avait dit: il devenait fou d'orgueil et de peur. L'idée souveraine, la certitude exaltée qu'il avait d'abolir la souffrance, de donner de la volonté aux hommes, de refaire une humanité bien portante et plus haute, ce n'était sûrement là que le début de la folie des grandeurs.⁴⁷

Würde er, der er sich zwei Monate zuvor so triumphierend damit gebrüstet hatte, nicht zur Familie zu gehören, auf das Schrecklichste widerlegt werden? Würde er den Schmerz ertragen müssen, die Schädigung in seinem Innersten wieder aufleben zu sehen, würde er sich am Boden wälzen angesichts des Schreckens, sich in den Fängen des Monsters der Erbkrankheiten zu befinden? Seine Mutter hatte es gesagt: Er werde verrückt vor Stolz und Angst. Die souveräne Idee, die exaltierte Gewissheit, die er hatte, das Leiden abzuschaffen, den Menschen Willen zu verleihen, eine gesunde und höhere Menschheit zu bilden, das war sicherlich nur der Anfang von Größenwahn.

2. Luigi Capuana: *Giacinta*

Luigi Capuana (1839–1915) ist neben Giovanni Verga der wichtigste naturalistische (veristische) Romancier in Italien. Als großer Bewunderer von Émile Zola widmete er ihm seinen Roman *Giacinta*, dessen erste Fassung er 1879 veröffentlichte. Überarbeitete Versionen wurden 1886 und 1889 veröffentlicht. Capuana entdeckte Zola in den 1870er Jahren. Er veröffentlichte Rezensionen zu zweien seiner Romane (*L'Assommoir*, *Une page*

45 Ebd., S. 427 (»La vie [...] poursuivait son œuvre, se propageait selon ses lois, indifférente aux hypothèses, en marche pour son labeur infini«).

46 Ebd., S. 196 (»tu deviens fou d'orgueil et de peur«).

47 Ebd.

d'amour). Im zweiten dieser Berichte hebt er lobend hervor, dass bei Zola das wissenschaftliche Element in das Kunstwerk eingeführt werde (»l'infiltrarsi dell'elemento scientifico nell'opera d'arte«).⁴⁸ Capuana ist ein Verfechter des Positivismus, was ihn von Anfang an mit Zola in Verbindung bringt. Laut Guido Davico Bonino ist *Giacinta* ein »orthodoxer« naturalistischer Roman, der als Antwort auf die Frage gedacht ist, wie eine schöne und sinnliche junge Frau auf ein Kindheitstrauma reagiere.⁴⁹ Es soll hier jedoch dargelegt werden, dass sich *Giacinta* nicht allein auf diese Funktion reduzieren lässt. Einige Forscher, denen ich zustimme, haben gezeigt, dass in Capuana die positivistischen Tendenzen durch eine Aufwertung der Philosophie und des Mythos und damit letztlich auch der Literatur überwunden werden.⁵⁰ Was hier also auf dem Spiel steht, ist, wie bei Zola, die Beziehung zwischen dem Wissen/der Wissenschaft und der Literatur.

Giacinta erzählt die Geschichte einer jungen Frau aus dem italienischen Bürgertum, die von mehreren jungen Männern begehrt wird, deren Heiratsanträge sie aber ablehnt. Sie verliebt sich in einen Mann namens Andrea Gerace, weigert sich aber, ihn zu heiraten. Ihre Wahl fällt am Ende auf einen anderen Mann, den sie heiratet, ohne Liebe für ihn zu empfinden. Nach der Eheschließung ergibt sich eine Dreiecksbeziehung zwi-

48 Zitiert aus der Einleitung von Guido Davico Bonino, in: Luigi Capuana, *Giacinta*, hg. v. Marina Paglieri, Milano 1988, S. V–XXV, hier S. XIII.

49 Ebd.

50 Siehe Floriano Romboli, »L'arte »impersonale« e l'opera romanzesca di Luigi Capuana«, in: Romano Luperini (Hg.), *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, San Cesario di Lecce 2007, S. 83–117, S. 95: »Capuana non aveva mai accettato lo scienztismo positivistico come una *vision du monde*, come un apparato teorico autosufficiente e perciò totalizzante. [...] per una sintesi globalmente esplicativa della realtà naturale e storica preferiva ricorrere alla filosofia ottocentesca tradizionale e particolarmente all'hegelismo, che aveva conosciuto in special modo attraverso la mediazione di Angelo Camillo De Meis e di Francesco De Sanctis.« (Capuana hatte den positivistischen Szientismus nie als *vision du monde*, als einen sich selbst genügenden und daher totalisierenden theoretischen Apparat akzeptiert. [...] für eine global erklärende Synthese der natürlichen und historischen Wirklichkeit zog er es vor, auf die traditionelle Philosophie des 19. Jahrhunderts und insbesondere auf den Hegelianismus zurückzugreifen, den er in besonderer Weise durch die Vermittlung von Angelo Camillo De Meis und Francesco De Sanctis kennengelernt hatte.) Siehe auch Gerhard Regn, »Genealogie der Dekadenz: Moralpathologie und Mythos in Capuanas *Giacinta*«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 62 (2011), S. 215–239, S. 227: »In der Erzählung des »*bel caso*« [...] werden mit den Mitteln der erzählerischen Imagination die Leerstellen gefüllt, welche die unabdingbare Orientierung an der positivistischen Wissenschaft notwendig frei lässt. Dem analytischen Erklären tritt somit das intuitive Verstehen zur Seite.«.

schen Giacinta, ihrem Ehemann Giulio Grippa und ihrem Geliebten Andrea Gerace.

Capuanas Text beginnt mit einer großen Salonszene, bei der die Protagonisten präsentiert werden. Diese Szene dient vor allem dazu, das Rätsel von Giacintas Liebe vorzustellen: Ein Oberst umwirbt sie, ihr eifersüchtiger Liebhaber Andrea ist Zeuge, Giacinta besänftigt ihn und erklärt ihm, dass sie ihn nur auf ihre eigene Weise lieben könne. Nach dieser ersten Szene folgt eine ziemlich lange Analepse, die sich über etwa ein Drittel des Buches erstreckt und in der Giacintas Kindheit erzählt wird.⁵¹ Der Leser erfährt, dass sie die Tochter einer ehebrecherischen Frau ist, die sie nie geliebt hat. Im Gegenteil: Die Mutter gab ihre Tochter an ein Kindermädchen ab, um sich frei ihren Liebesbeziehungen widmen zu können. Später kehrt Giacinta zu ihrer Familie zurück und freundet sich mit einem jungen Diener, Beppe, an, mit dem sie ihre ersten Liebeserfahrungen macht und der sie schließlich mit zehn Jahren verführt. Diese frühe Entdeckung der Sexualität unter sehr ambivalenten Umständen wird als eine der Hauptursachen für das abweichende Sexualverhalten der Heldin dargestellt. Neben dieser Verletzung, diesem Trauma, gibt es eine zweite Ursache, die mit der Vererbung zusammenhängt, denn die Mutter lebt, wie ihre Tochter, im Ehebruch, wobei der Unterschied zwischen Mutter und Tochter darin besteht, dass letztere nur einen Liebhaber hat, während die Mutter mehrere hintereinander hatte. Als die Magd Camilla entdeckt, dass Giacinta von Beppe verführt worden ist, bittet das Mädchen sie, ihrer Mutter nichts zu sagen.

»La mamma! La mamma!« ripeteva ironica la Camilla. E completando mentalmente il suo pensiero, »Accidenti!« pensava, sorridendo beffarda e scuotendo la testa »La comincia anche prestino!«⁵²

»Die Mama! Die Mama!« wiederholte Camilla ironisch. Und indem sie ihren Gedanken innerlich vervollständigte, dachte sie »Na sowas!«, lächelte ätzend und schüttelte den Kopf. »Die fängt aber früh damit an!«

Offenbar ist es für das Dienstmädchen Camilla selbstverständlich, dass das Verhalten des Mädchens durch das ihrer Mutter bestimmt wird, das heißt, dass es einen auf Vererbung beruhenden Determinismus gibt. Ein dritter Aspekt, der Giacintas Verhalten motiviert, ist die Umgebung, in der sie aufwächst und die durch einen Mangel an Zuneigung und Aufmerksam-

51 Capuana, *Giacinta*, S. 16–87.

52 Ebd., S. 35.

keit gekennzeichnet ist: »La bimba cresceva in questo ambiente freddo e repugnante, come una povera pianticina spuntata per cattiva sorte in un luogo umido e ombrato.«⁵³

Das einzige Familienmitglied mit einer Zuneigung zu Giacinta ist ihr Vater, der jedoch nicht viel Zeit mit ihr verbringt, weil es die Verantwortung der Mütter sei, sich um die Töchter zu kümmern.⁵⁴ Giacintas Mutter, die ihre Tochter nie geliebt hat, bittet sie, als sie volljährig wird, sich einen Ehemann aus rein finanziellen Interessen auszusuchen, und sagt, dass sich die Familie das Luxusleben, das sie führe, anders nicht leisten könnte. Eine relativ wichtige Dimension dieses Romans ist, wie bei Zola, die Welt des Geldes. Es ist die Rede von sozialen Beziehungen, die auf materiellen Interessen beruhen, und von einer Bank, die in Konkurs geht. Giacintas Mutter verkauft sich offenbar zum Vorteil ihrer Familie an den Bankdirektor.⁵⁵ Mit der Entscheidung, den Grafen Giulio Grippa zu heiraten,⁵⁶ gehorcht Giacinta, die zunächst auf das Ansinnen ihrer Mutter reagierte, indem sie sich auflehnte und ihre Freiheit einforderte, ihrer Mutter auf paradoxe Weise, da sie einen adeligen Namen und ein großes Vermögen erwirbt, zugleich aber einen Mann, den alle für einen Narren halten. Infolgedessen wird angenommen, die Entscheidung der jungen Frau sei ihr von ihrer Mutter aufgezwungen worden, während diese tatsächlich über die Wahl ihrer Tochter empört ist. Offenbar folgt die Tochter einer Logik des Exzesses, geht weiter als ihre Mutter und untergräbt damit den offiziellen Verhaltenskodex.

Generell kann man sagen, dass Giacintas Geschichte aus sozialpsychologischer und wissenschaftlicher Sicht erzählt wird. Die sozialpsychologische Perspektive manifestiert sich folgendermaßen: In der Hochzeitsnacht gibt sich Giacinta ihrem Geliebten Andrea hin und verweigert ihrem Ehemann die Liebe. Danach begibt sie sich in eine aus gesellschaftlicher Sicht skandalöse Situation und behandelt ihren Liebhaber wie ihren Ehemann, ihren Mann dagegen wie einen Diener. Niemand versteht Giacintas Motivation, weder ihre Mutter noch ihr Liebhaber. Der Erzähler erklärt, dass dies eine Geste der Auflehnung gegen ihre eigene Vergangenheit sei. Als

53 Ebd., S. 23. (Das kleine Mädchen wuchs in dieser kalten und abstoßenden Umgebung auf, wie eine arme kleine Pflanze, die unglücklicherweise an einem feuchten und schattigen Ort Wurzeln geschlagen hatte.)

54 Ebd.

55 Ebd., S. 43.

56 Ebd., S. 67.

die Mutter Giacinta vorwirft, den sozialen Status der Familie zu gefährden, taucht blitzartig die Erinnerung an die Vergangenheit auf:

In un colpo le balenò la rivelazione di qualcosa di basso, di vituperevole in quell'uscita della sua mamma; e tutti i martiri della sua puerizia, tutti i dolori, tutti i rancori, tutti gli sdegni della sua giovinezza le irruperro nella memoria come una banda sfrenata.⁵⁷

Auf einen Schlag enthüllte sich ihr etwas Niedriges, etwas Bösartiges in dieser Äußerung ihrer Mutter; und all die Qualen ihrer Kindheit, all die Schmerzen, all der Groll, all die Demütigungen ihrer Jugend hallten wie eine entfesselte Musikkapelle in ihrer Erinnerung wider.

Giacinta wird schwanger und bringt eine Tochter zur Welt, deren Vater ihr Geliebter Andrea ist. Die Ähnlichkeit zwischen der Tochter und ihrem Vater weckt die Zuneigung der Mutter, die sich zwar an die Traurigkeit ihrer eigenen Kindheit erinnert, sich aber vornimmt, diesem Geschöpf ihre ganze Liebe zu schenken:

Oh! la vita di quella figliuolina sarebbe stata assolutamente tutt'all'opposto della sua. Non le sarebbe mancata nessuna cura, nessuna vigilanza materna. Amava su questo punto riuscir piuttosto eccessiva, che veder riprodurre nella sua Adelina l'ombra, soltanto l'ombra, dei mille dolori della sua vita!⁵⁸

Oh! Das Leben dieses kleinen Mädchens würde das komplette Gegenteil des ihrigen sein. Es würde ihr an keinerlei Fürsorge fehlen, an keinerlei mütterlicher Wachsamkeit. Sie wollte diesbezüglich lieber maßlos übertreiben, als dass sie zugelassen hätte, dass an ihrer Adelina sich ein Schatten, ja auch nur ein Schatten der tausend Schmerzen ihres Lebens wiederholt hätte!

Anstatt also durch einen Wiederholungszwang das in ihrer Kindheit erlittene Trauma auf ihre Tochter zu übertragen, will Giacinta ihr eigenes Schicksal korrigieren. Daher nimmt sie die Rolle einer fürsorglichen Mutter an, setzt sich damit an die Stelle ihrer eigenen Mutter und projiziert sich gleichzeitig in die Position ihrer Tochter (»quasi assumeva con se stessa la parte di mamma«).⁵⁹

Die wissenschaftliche Dimension liegt dem Roman von Anfang an zugrunde, und manifestiert sich explizit in folgender Weise: Wie bei Zola gibt es einen auf Kontiguität beruhenden Gegensatz zwischen Leben und Tod. Auf die Episode der Geburt folgt die Episode des Todes von Giacintas Vater. Er leidet an Gicht und stirbt trotz der Fürsorge, die seine Toch-

57 Ebd., S. 144.

58 Ebd., S. 153.

59 Ebd. ([...] beinahe nahm sie in Bezug auf sich selbst die Rolle der Mutter ein).

ter ihm angedeihen lässt, ziemlich rasch. Der Arzt Dr. Follini, den man herbeigerufen hat, versucht noch, allerdings vergeblich, den Patienten mit Curare zu heilen. So kommt Giacinta in den Besitz dieses Giftes, mit dem sie sich am Ende des Romans das Leben nehmen wird. Ihre mütterlichen Bemühungen werden auch durch den frühen Tod ihres Kindes zunichte gemacht.⁶⁰

Dr. Follini, der die Schriften von Claude Bernard, Virchow, Moleschott und Angelo Camillo de Meis, aber auch von Hegel und Spencer gelesen hat, spielt eine wichtige Rolle in den letzten Kapiteln des Romans: Er ist der wissenschaftliche Beobachter, der Giacinta als einen Fall von »moralischer Pathologie« untersucht.⁶¹ Auf diese Weise manifestiert sich die wissenschaftliche Dimension von Capuanas Roman. Diese wird explizit durch den Erzähler in den Roman eingeführt, als er Giacintas Ehemann so vorstellt:

Il conte Giulio Grippa di San Celso aveva appena ventott'anni. Alto della persona, castagno di capelli, di carnagione bianchissima da dare nello smorto, era evidentemente il prodotto degenerato di una magnifica razza. Si scorgeva un'impronta aristocratica sul suo viso da grullo, che una vita bestialmente scioperata cominciava a segnare di una precoce vecchiezza. I suoi modi, quantunque un po' goffi, mostravano anch'essi un briciolo della squisita gentilezza che deriva dal sangue, la legge dell'eredità naturale non valendo soltanto per le malattie. Pel resto, era uno sciocco, nel più largo significato di questa parola.⁶²

Graf Giulio Grippa di San Celso war kaum achtundzwanzig Jahre alt. Großgewachsen, mit kastanienbraunem Haar, von sehr weißer bis stumpfer Hautfarbe, war er offensichtlich das degenerierte Produkt einer prächtigen Rasse. Man konnte einen aristokratischen Abdruck in seinem knollenartigen Gesicht erkennen, in dem ein animalisch müßiggängerisches Leben die Spuren eines vorzeitigen Alterungsprozesses zu hinterlassen begann. Seine Manieren waren zwar ein wenig ungeschickt, zeigten aber auch einen Hauch jener erlesenen Vornehmheit, die angeboren war, wobei das Gesetz der natürlichen Vererbung nicht nur für Krankheiten gilt. Im Übrigen war er ein Narr im weitesten Sinne des Wortes.

Der Erzähler betont die Vererbung und Degeneration dieser Figur. Wenn gleich diskreter als *Le Docteur Pascal*, wird auch die Romanwelt von Capuana von den wissenschaftlichen Gesetzen der damaligen Zeit beherrscht. Was Follini betrifft, so zögert er zwischen der distanzierten Be-

60 Ebd., S. 168.

61 Ebd., S. 161.

62 Ebd., S. 93.

obachtung des Wissenschaftlers und der Neugierde des Philosophen und Dichters:

La Giacinta lo aveva interessato sin dai primi giorni come caso di patologia morale degno davvero di attenzione. In quella donna l'eredità naturale, l'organismo potevan servire a dipanare appena una metà del problema. E siccome per lui la medicina non consisteva soltanto nella diagnosi e nella cura del morbo, così non lasciava sfuggirsi nessuna occasione di raccogliere elementi scientifici, cioè fatti individuali provati, pel suo gran lavoro sull'uomo, ideato sin da quando si trovava all'Università bolognese.⁶³

Giacinta hatte ihn von den ersten Tagen an als ein Fall von moralischer Pathologie interessiert, der tatsächlich Aufmerksamkeit verdiente. Bei dieser Frau würde das natürliche Erbe, der Organismus, allenfalls dazu dienen, die Hälfte des Problems zu entwirren. Und da für ihn die Medizin nicht nur in der Diagnose und Behandlung der Krankheit bestand, versäumte er keine Gelegenheit, wissenschaftliche Elemente, das heißt nachgewiesene Einzelfakten, für sein großes Werk über den Menschen, das er schon in seiner Zeit an der Universität Bologna konzipiert hatte, zu sammeln.

Aus diesem Zitat ergibt sich, dass für Follini die natürliche Vererbung nicht ausreicht, um die Pathologie Giacintas zu erklären. Er beobachtet Giacintas Krankheit nicht nur aus der Sicht eines Arztes, dessen Ziel es ist, Kranke zu behandeln, sondern auch aus der Sicht eines Philosophen, der ein großes Werk über den Menschen schreiben will. Der Erzähler stellt ihn als »Arzt-Philosophen« vor,⁶⁴ mit der Seele eines Dichters.⁶⁵ So finden wir auch bei Capuana die für Zola charakteristische Verbindung zwischen dem Bereich der Wissenschaft und dem der Poesie. Auch Capuanas Text legt nahe, dass der wissenschaftliche Ansatz allein nicht ausreiche, um die Rätsel des Lebens und des Menschen zu erhellen. Der Wissenschaftler brauche die Unterstützung der poetischen Vorstellungskraft.⁶⁶

63 Ebd., S. 161.

64 Ebd., S. 160 (»medico-filosofo«).

65 Ebd., S. 161 (»un'anima da poeta«).

66 Siehe Annamaria Cavalli Pisani, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Otto e Novecento*, Bologna 1982, S. 22: »E su questo margine di libertà incontestabile l'artista gioca le sue carte più fruttuose, fino a giungere ben presto come fa il Capuana, che in questo caso scavalca il maestro Zola, a formulare l'idea dell'arte come facoltà in grado di »perfezionare« la scienza, in quanto riesce a dare vita a personaggi e a casi più compiuti e coerenti di quelli che l'esperienza scientifica possa offrire.« (Und innerhalb dieses unbestreitbaren Freiraums spielt der Künstler seine fruchtbarsten Karten aus, bis er, wie Capuana, der in diesem Fall seinem Meister Zola folgt, recht schnell dazu kommt, den Begriff der Kunst als ein Instrument zu formulieren, das in der Lage ist, die Wissenschaft zu »perfektionieren«, indem es ihm gelingt, Figuren und Fälle ins Leben zu rufen,

Darüber hinaus läuft der unparteiische medizinische Beobachter Gefahr, seine Unparteilichkeit aufgrund der Nähe zwischen ihm und seinem Patienten zu verlieren. Trotz des anfänglichen Leugnens des Erzählers, der zwar berichtet, was böse Zungen sagen (»I maligni [...] vedevano in quella intimità un sintomo cattivo per la posizione dell'Andrea. Secondo loro, il dottor Follini era in via di soppiantarlo e se ne rallegravano segretamente.«),⁶⁷ diese Interpretation aber zurückweist (»Nulla di più falso di questi sospetti«),⁶⁸ wird man später sehen, dass die Intimität zwischen dem Arzt und Giacinta eine auf Zuneigung beruhende Beziehung hervorbringt:

»Le donne come lei non sanno amare due volte!« Questa convinzione salvò il dottore e la Giacinta da un falso passo. Però la sua parte di confidente gli era molto gradita. La lotta di quella donna lo interessava enormemente. Poteva arrivare un momento che la sua azione di amico non sarebbe stata, forse, inutile nello scioglimento del dramma a cui egli assisteva da spettatore, simile al coro di una tragedia greca. Forse il suo intervento avrebbe impedito una catastrofe. Quel dramma, inevitabilmente, doveva averne presto una. Ma quale? Il problema stava qui. »Uno scioglimento volgare« egli pensava talvolta. »Meglio così nella vita!« E stava ad osservare colla fredda curiosità dello scienziato, e un po' coll'emozione di un uomo di cuore.⁶⁹

»Frauen wie Sie können nicht zweimal lieben!« Diese Überzeugung bewahrte den Arzt und Giacinta vor einem falschen Schritt. Aber seine Rolle als Vertrauter war ihm sehr angenehm. Der Kampf dieser Frau interessierte ihn außerordentlich. Es würde möglicherweise eine Zeit kommen, in der sein Handeln als Freund bei der Auflösung des Dramas, dessen Zeuge er als Zuschauer war, nicht nutzlos sein würde, ähnlich dem Chor einer griechischen Tragödie. Vielleicht würde seine Intervention dann eine Katastrophe verhindern. Dieses Drama würde unweigerlich bald eine solche haben. Aber welche? Hier lag das Problem. »Eine vulgäre Auflösung«, dachte er manchmal. »Das ist besser so im Leben!« Und er war dabei zu beobachten, mit der kalten Neugier des Wissenschaftlers und ein wenig auch mit der Emotion eines Mannes, der ein Herz besaß.

Diese Passage zeigt die wachsende Ambivalenz der Beziehung zwischen Follini und Giacinta. Der Arzt, der gleichzeitig Giacintas Vertrauter ist, kann sich, während er seine Rolle als distanzierter und unparteiischer Beobachter (»fredda curiosità dello scienziato«) beibehält, nicht den Gefüh-

die vollkommener und kohärenter sind als die, die die wissenschaftliche Erfahrung bietet.)

67 Capuana, *Giacinta*, S. 161. (Für die Böswilligen [...] war diese Intimität ein schlechtes Zeichen für Andreas Stellung. Ihnen zufolge war Dr. Follini dabei, ihn zu verdrängen, und sie freuten sich insgeheim.)

68 Ebd. (Nichts war unzutreffender als diese Verdächtigungen.)

69 Ebd., S. 172.

len eines Mannes entziehen, der sich von einer Frau angezogen fühlt. Auch hier wird der Rolle des wissenschaftlichen Beobachters ein literarisches Element gegenübergestellt, nämlich der Chor der griechischen Tragödie. Metaphorisch wird Giacintas Situation analysiert, als ob es sich um eine Tragödie handelte. Die von Follini empfundene Zärtlichkeit wird im Übrigen von Giacinta geteilt, die dem Arzt sagt:

Oh, se avessi conosciuto a tempo un altr'uomo come lei! E pensare che ora un uomo come lei, buono e compassionevole, non può più,... non che amarmi..., neanche stimarmi!...⁷⁰

Oh, hätte ich nur rechtzeitig einen anderen Mann wie Sie kennengelernt! Und wenn ich denke, dass jetzt ein Mann wie Sie, gut und mitfühlend, nicht mehr... ich sage gar nicht: mich lieben kann..., sondern nicht einmal mich schätzen kann!....

Zwischen Giacinta und Follini entsteht somit eine virtuelle, platonische, nicht realisierte Liebesbeziehung, die jedoch in die Logik der Handlung eingreift. Tatsächlich gibt der Arzt zu, dass er Giacinta geliebt habe, so wie ein Kind seine Mutter geliebt hätte: »Vi ho amata come un fanciullo!«.⁷¹ Dieses Geständnis, das er, wie er meint, nicht hätte ablegen dürfen, geht der Ankündigung seiner bevorstehenden Abreise nach Amerika voraus:

Fra qualche settimana sarò in viaggio per l'America. La lontananza terrà sempre vivo un sentimento che forse noi avremmo ucciso restando vicini!⁷²

In einigen Wochen werde ich auf dem Weg nach Amerika sein. Die Distanz wird ein Gefühl dauerhaft wachhalten, das wir vielleicht durch das Zusammenbleiben abgetötet hätten!

In diesem Satz kommt Follinis Überzeugung zum Ausdruck, dass seine Zuneigung zu Giacinta seine Position als wissenschaftlicher Beobachter zu gefährden droht. Für Giacinta hingegen wird das Geständnis Follinis und sein angekündigter Weggang zum Auslöser für die Entscheidung zum Selbstmord. Offensichtlich ist diese Entscheidung nicht nur durch die Abreise Follinis bedingt, sondern auch durch das Ende von Andreas Liebe, der sie zu verlassen beabsichtigt. Wie Madame Bovary, eine weitere

70 Ebd., S. 173.

71 Ebd., S. 200. (Wie ein Kind habe ich Sie geliebt!)

72 Ebd.

literarische Referenz in Capuanas Roman, begeht Giacinta schließlich Selbstmord, indem sie sich Gift injiziert.⁷³

Schluss

Abschließend möchte ich die wichtigsten Ergebnisse meiner Analyse zusammenfassen. Ausgangspunkt meiner Überlegungen war die Gleichsetzung des Romans und des wissenschaftlichen Diskurses, wie sie in Zolas theoretischen Schriften zu finden ist. Die Analyse von *Le Docteur Pascal*, den Zola als »Zusammenfassung und Abschluss seines Werkes« ansah, zeigte jedoch, dass in seiner ästhetischen Praxis die Beziehung zwischen Wissenschaft und Literatur komplexer und widersprüchlicher ist als in seinen theoretischen Schriften. Einerseits erscheint die Wissenschaft als weniger triumphierend, da sie sich damit begnügen muss, durch Versuch und Irrtum und mithilfe von Hypothesen voranzukommen. Zola nimmt hier in gewisser Weise die Position des kritischen Rationalismus eines Karl Popper vorweg. Auf der anderen Seite muss die Wissenschaft, vor allem in ihren Anfängen, mit der poetischen Imagination zusammenarbeiten. Darüber hinaus hat der Wissenschaftler Pascal ein Credo, das seinen Glauben an das Leben bekräftigt, als ob die Wissenschaft mit der Religion verwandt wäre. Diese drei Punkte weisen darauf hin, dass der Dominanzstatus der Wissenschaft, der die Grundlage von Zolas theoretischen Überlegungen bildet, in *Le Docteur Pascal* alles andere als eindeutig bestätigt wird. Es findet sogar eine Umkehrung der Beziehung zwischen Wissenschaft und Literatur statt, denn es ist Zolas Roman, der, indem er die Geschichte von Pascal erzählt, die Zerstörungsabsichten von Félicité durchkreuzt, die unliebsame Informationen über die Familienmitglieder durch die Verbrennung von Pascals Dokumenten verschwinden lassen will. Was das Leben betrifft, das nach Pascals Credo zu schätzen ist, so ist es ständig vom Tod bedroht, sodass sich der Wissenschaftler in einer paradoxen Situation befindet. Durch seinen Kampf gegen den Tod und für das Leben ruiniert Pascal schließlich seine Gesundheit und bringt sich selbst in eine tödliche Situation. In dieser zeigt sich die Ohnmacht des Wissenschaftlers,

73 Alles deutet darauf hin, dass es sich um einen Selbstmord handelt, der von Giacinta mit einer Curare-Injektion vorbereitet wurde. Wie Gerhard Regn, »Genealogie der Dekadenz«, S. 223, betont, lässt der Text jedoch Zweifel an der endgültigen Todesursache der Protagonistin bestehen.

der nicht in der Lage ist, das zu verhindern, was er beobachtet, nämlich seinen eigenen Tod. Letztendlich ist das einzige Mittel gegen den Tod die sexuelle Fortpflanzung: Pascal stirbt, seine Dokumente werden von Félicité verbrannt, sein Sohn wird geboren und dessen Wäsche wird in dem Schrank aufbewahrt, der einst die wissenschaftlichen Dokumente seines Vaters enthielt. Daraus lässt sich schließen, dass das Kind – und damit das Leben – an die Stelle der Arbeit des Wissenschaftlers tritt. Schließlich stellt der Roman auch die Möglichkeit eines Beobachters infrage, der sich außerhalb der Welt befindet, die er gerade beobachtet.

Capuanas Roman *Giacinta* hat den gleichen Ausgangspunkt wie Zolas Romane. Es geht darum, eine Antwort auf ein Problem zu geben, das als wissenschaftliches betrachtet werden kann, nämlich die Reaktion eines Organismus auf eine Läsion, die durch die vorzeitige Entdeckung der Sexualität verursacht wurde. Dieses Thema wird aus zwei Blickwinkeln behandelt: aus sozialpsychologischer und aus naturwissenschaftlicher Sicht. Auf der psychologischen Ebene wird Giacintas Verhalten als Revolte gegen ihre Mutter analysiert, auf der Ebene des sozialen Lebens als Inszenierung eines Skandals. Naturwissenschaftlich gesehen delegiert der Erzähler die Analyse jedoch an eine der Figuren, Dr. Follini, der eine Kreuzung aus Arzt, Philosoph und Dichter ist. Darüber hinaus versucht Follini, das Gleichgewicht zwischen der Rolle eines unparteiischen wissenschaftlichen Beobachters und der eines Vertrauten zu halten, der sich zu der von ihm beobachteten jungen Frau hingezogen fühlt. Es ist bemerkenswert, dass die Rolle des Beobachters mit der des Chors in der griechischen Tragödie verglichen wird, was auf die Bedeutung verweist, die der Literatur trotz des dominierenden Status, der der Wissenschaft offiziell zugestanden wird, beigemessen wird.

Es wird somit deutlich, dass beide Autoren in ihrer ästhetischen Praxis über die Prinzipien ihrer Theorie hinausgehen und das Bild einer äußerst komplexen Beziehung zwischen Wissenschaft und Literatur zeichnen. Wir können folgende Schlussfolgerung ziehen: Die epistemische Dimension des Romans ergibt sich nicht aus seiner mimetischen Fähigkeit, aus der Tatsache, dass er Wissenschaftler bei ihrer Arbeit inszenieren und so versuchen kann, mit der Wissenschaft zu konkurrieren, sondern aus der Distanz, die mit dieser mimetischen Fähigkeit einhergeht, insofern ein Roman einen Wissenschaftler und einen Dichter oder einen Wissenschaftler und einen Liebhaber usw. zusammenbringen und konfrontieren kann, und insofern er sich auf poetische Weise mit Problemen auseinandersetzen kann, die epistemologisch unlösbar erscheinen.

Literaturverzeichnis

- Balzac, Honoré de, »Avant-propos«, in: *La Comédie humaine*. Bd. 1: *Études de mœurs: Scènes de la vie privée*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris 1976, S. 7–20.
- Behrens, Rudolf/Guthmüller, Marie, »Krankes/gesundes Leben schreiben. Émile Zolas *Le docteur Pascal* im Umgang mit dem Hereditäts- und Lebenswissen des ausgehenden 19. Jahrhunderts«, in: Yvonne Wübben/Carsten Zelle (Hg.), *Krankheit schreiben. Aufzeichnungsverfahren in Medizin und Literatur*, Göttingen 2013, S. 432–457.
- Capuana, Luigi, *Giacinta*, hg. v. Marina Paglieri, Einführung v. Guido Davico Bonino, Milano 1988.
- Cavalli Pisani, Annamaria, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Otto e Novecento*, Bologna 1982.
- Diderot, Denis, »Éloge de Richardson«, in: *Œuvres*, hg. v. André Billy, Paris 1951, S. 1059–1074.
- Duffy, Larry, »Incorporations hypodermiques et épistémologiques chez Zola. Science et littérature«, in: *Revue Romane* 44, 2 (2009), S. 293–312.
- Klinkert, Thomas, »Musils *Mann ohne Eigenschaften* als Roman des Hypothetischen«, in: ders., *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin/New York 2010, S. 272–285.
- , »Fiction et savoir. La dimension épistémologique du texte littéraire au XX^e siècle (Marcel Proust)«, in: *Épistémocritique* 10 (Frühjahr 2012), <https://epistemocritique.org/fiction-et-savoir-la-dimension-epistemologique-du-texte-litteraire-au-xxe-siecle-marcel-proust/> (zuletzt aufgerufen am 14.2.2020).
- Malinas, Yves, *Zola et les hérédités imaginaires*, Paris 1985.
- Popper, Karl R., *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, übers. v. Hermann Vetter, Hamburg 1974.
- Regn, Gerhard, »Genealogie der Dekadenz: Moralpathologie und Mythos in Capuana's *Giacinta*«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 62 (2011), S. 215–239.
- Romboli, Floriano, »L'arte »impersonale« e l'opera romanzesca di Luigi Capuana«, in: Romano Luperini (Hg.), *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, San Cesario di Lecce 2007, S. 83–117.
- Taine, Hippolyte, *Histoire de la littérature anglaise*, Bd. 1, Paris 1885.
- Zola, Émile, *Le Roman expérimental*, Paris 1880.
- , »Différences entre Balzac et moi«, in: *Les Rougon-Macquart*, Bd. 5, hg. v. Armand Lanoux, Paris 1967, S. 1736f.
- , *Le Docteur Pascal*, hg. v. Henri Mitterand, Paris 1993.

