

Aus: *Handbuch Französisch. Sprache-Literatur-Kultur-Gesellschaft*. Hg. Ingo Kolboom, Thomas Kotschi, Edward Reichel. 2., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Erich Schmidt Verlag, Berlin-Bielefeld-München 2008, S. 882-889. (ISBN 978 3 503 09830 9)

123. Einzelfaspekt: Erzählliteratur (Roman, Novelle, conte)

1. *Erzählen und Literatur*

Menschen sprechen, erzählen und schreiben, um sich über die Vorstellungen, Ideen und Normen zu verständigen, mit deren Hilfe sie überleben. Literatur als Inbegriff aller erzählten Tradition vermittelt daher Informationen oder "Regelmäßigkeitsannahmen" "jeden Aggregatzustandes" (Eibl 1976: 64). Untersucht man die "Struktur des Schreibens" (Weimar 1980: §§ 235-249), so wird man in jedem Text Ereignis(teilnehmer), Beobachter, Erzähler und Autor finden. Das Ereignis wird im Text von den Wörtern vertreten; die Ereignisteilnehmer werden durch "Eigennamen, Pronomina und Nomina" vertreten oder sie kommen mit direkten Reden zu Wort. Die Auswahl der Wörter, Ereignisse und die Perspektive auf letztere vertreten den Beobachter, der gleichfalls durch die Grenzen des Textes bzw. durch "Kapitel-, Abschnitts- und Absatzgrenzen (Perspektivwechsel und Auswahl im Ereignis)" vertreten wird. Den Erzähler vertreten im Text "die Auswahl und Anordnung der Wörter"; implizit oder explizit ergreift der Erzähler das Wort "durch die Bedeutung der Wörter"; "unausdrücklich" kommt er als der "Bezugspunkt der Tempora" wie der Pronomina vor. Der Erzähler kann als "ich" im Text vorkommen. Den Autor, der den Text aufgeschrieben hat, vertreten im Text die Buchstaben; der Autor kommt außerdem mit dem Titel und seinem Namen zu Wort. Es zählt nun eher zu den Ausnahmen, daß Literaturwissenschaftler etwas über Probleme der Ökonomie, Jurisprudenz, Medizin oder überhaupt der Naturwissenschaften erzählen und schreiben; sie beschäftigen sich vornehmlich mit Romanen, Gedichten, Dramen - mit Dichtung, wie man literarische Texte häufig auch nennt. Eine solche Auswahl aus dem weiten Bereich der schriftlich überlieferten

und ständig wachsenden Informationen sollte man nicht nur praktisch – etwa mit der Arbeitsüberlastung –, sondern theoretisch zu begründen versuchen. Mit der Begründung der Unterscheidung zwischen literarischem und nicht-literarischem Schreiben oder zwischen literarischen (fiktionalen, dichterischen) und den übrigen Texten greift man auf die alltägliche Differenzierung zurück, die Leser, Verleger und Verkäufer von Texten in der Regel erfolgreich verwenden: 'Ich hätte gerne eine Biographie über Richelieu, keinen Roman!' Wir erkennen literarische Texte daran, daß sich der Erzähler unausdrücklich oder ausdrücklich als jemand ausgibt, der nicht der Autor ist; bei den nicht-literarischen Texten ist die Identität von Erzähler und Autor die vertrauensbildende Grundlage zwischen Text und Leser (Weimar: § 248). Eine ausdrückliche Differenzierung wird vollzogen, indem der Autor oder der Erzähler oder ein Ereignisteilnehmer des Textes dem Erzähler einen anderen Namen gibt als der Autor des Textes ihn trägt (ebd.: § 269). Nach dem Vorbild des "Decameron" stellt Marguerite de Navarre im "Prologue" des "Heptaméron" (entstanden 1540-1549) Erzählerinnen und Erzähler mit eigenen Namen vor; sich selbst gibt sie den sinnreichen Namen Parlamente – es ist eine Ableitung von *parlementer*, was soviel heißt wie *parler ensemble, s'entretenir ensemble*. Die "Differenz von Autor und Erzähler" – Marguerite de Navarre ist nicht Parlamente – wird "umfassen durch die Identität von Autor und Erzähler, die der Text durch sich selbst bezeugt" (ebd.: § 271) – Marguerite de Navarre als Autorin hat "Parlamente" geschrieben. Eine unausdrückliche Differenzierung zwischen dem Autor und dem Erzähler wird auf Initiative des Autors vorgenommen, indem er im Titel – "Samuel Beckett / Molloy / roman" (1951) – oder mit der entsprechenden Titulierung zu Beginn seines Textes zu verstehen gibt, daß es sich um einen literarischen Text handelt. Der Autor grenzt sich hiermit vom Erzähler ab: Dieser ist nur im Text vorhanden, jener auch außerhalb (ebd.: § 268). Zu Beginn des Romans "Cligès" (1170/76) erinnert Chrétien de Troyes an andere von ihm geschriebene Texte und leitet zu dem neuen als einem literarischen Text über: "Un novel conte rancomanche" (V. 8). Zu Beginn von "Perceval" (1181/90) heißt es: "Crestiens seme et fait semence/D'un romans"

(V.7 f.). Eine unausdrückliche Differenz zwischen Erzähler und Autor wird eingeführt, indem der Erzähler die Ereignisteilnehmer lange Reden halten oder ihre Gedanken referieren läßt – dies geschieht auch mit Hilfe des inneren Monologs oder der erlebten Rede, des *discours indirect libre*. Der Erzähler vermag etwas, wozu der Autor – man denke an historische Biographien – nicht imstande ist: in die Köpfe anderer Menschen zu blicken (Weimar: § 267). In “La Chanson de Roland” (um 1070, anonym) gibt der Erzähler nicht nur ausführlich die politischen Diskussionen am Hof des Königs Marsilie zu Saragossa und am Hof Karls des Großen zu Cordoba wieder, sondern er schildert auch mehrere Träume des Kaisers: “A cette vision s’en ajoute une autre.” (V. 725; 10 ff., 122 ff.). Neben der angeführten personalen Form der unausdrücklichen Differenzierung kann auch die temporale Form der Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler gebraucht werden: Der Erzähler setzt sich als gleichzeitig und nicht gleichzeitig mit einem Ereignis oder mit den Ereignisteilnehmern (Weimar: § 266). Der Erzähler einer historischen Beschreibung wird, sofern er größeren Wert auf die tatsächliche Distanz oder Unzugänglichkeit historischer Situationen als auf die Fähigkeit der subjektiven Einfühlung legt, seine Texte im Präteritum abfassen. Aus der Gegenwart in die Vergangenheit und wieder zurück bewegt sich der Erzähler bei Chrétien de Troyes: “Mes parlons de cez qui furent,/Si leissons cez qui encore durent,/Car moult valt mialz, ce m’est avis,/Uns corteis morz c’uns vilains vis.” (“Yvain”, 1176/81, V. 29-31). Samuel Becketts Erzähler bezieht zu Beginn des “Romans” “Comment c’est” (1961) auch die Perspektive in die Zukunft mit ein: “comment c’était je cite avant Pim avec Pim après Pim comment c’est trois parties je le dis comme je l’entends”. Die temporale wie die personale Freiheit des literarischen Erzählers ist die sprachliche Manifestation der schöpferischen Phantasie. (Vgl. Freud 1908.) Um eine weitere unausdrückliche Differenz zwischen Autor und Erzähler zu schaffen, kann man schließlich zu dem vielleicht leichtesten oder beliebtesten Mittel der Literarisierung greifen: Der Erzähler wählt eine poetische Sprache und spricht somit “zwei Sprachen simultan” (Weimar: §§ 270, 114). Erzählungen und Romane in Versen sind in der französischen Literaturgeschichte bis in die Mitte des 19. Jhs. ebenso

selbstverständlich anzutreffen wie die seitdem üblichen *poèmes en prose*. Eines dieser fünf Mittel, mit denen der "Schein der Alteration des Erzählers" in die gleichzeitig andauernde "Identität von Autor und Erzähler, die der Text durch sich selbst bezeugt", eingeführt wird, kann einem nicht-literarischen Text "wenigstens ein Kennzeichen der Literatur" geben (ebd.: § 271). Literaturwissenschaftler und im engeren Sinn Narratologen haben es also mit einer umfangreichen Texttradition zu tun: von den "Mémoires" des Philippe de Comynes über Bossuets "Les oraisons funèbres", Diderots "Le neveu de Rameau", G. Brunos "Le tour de la France par deux enfants" bis Becketts "Textes pour rien". Wir können literarische von nicht-literarischen Texten formal oder die Epochen übergreifend unterscheiden; einzelne literarische Gattungen können nur als spezifisch historische Phänomene beschrieben und analysiert werden; die Terminologie erinnert an die Geschichtlichkeit: *la chanson de geste, le roman courtois, l'utopie, les fables de La Fontaine, histoires tragiques, nouvelles historiques, conte philosophique*. Eine formale Differenzierung der von Goethe als "Dichtarten" bezeichneten literarischen Texte erscheint überflüssig, wenn nicht unmöglich. Epische, lyrische und dramatische Texte können nicht aufgrund unterschiedlicher Verfahren der Literarisierung, sondern allein aufgrund der Art und Weise der Anteilnahme des Erzählers am Geschehen, aufgrund der erzählerischen Perspektive voneinander unterschieden werden:

"Es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde [...] Im französischen Trauerspiel ist die Exposition episch, die Mitte dramatisch, und den fünften Akt, der leidenschaftlich und enthusiastisch ausläuft, kann man lyrisch nennen." (Goethe 1977: 480 f.)

Damit wir uns auf "Roman, Novelle, *conte*" beschränken können und nicht berücksichtigen müssen, ob in den drei Gattungen gereimt, in Prosa oder überwiegend dialogisch erzählt wird, sollen zwei formale Bestimmungen eines im engeren Sinn erzählenden Textes gegenüber der Beschreibung eines Menschen, einer Stimmung, einer Landschaft, eines Interieurs beachtet werden:

1. "Jede Teilsatzfolge, die zumindest eine temporale Grenze enthält, ist eine Erzählung." (Labov/Waletzky 1973: 105) 2. Der Begriff der "narrativen Sequenz", den Umberto Eco nach Teun A. van Dijk vorgeschlagen hat, gilt im Sinn von 'Handlung' für gereimte, rhythmische, prosaische und dialogisierte literarische Texte.

2. *Roman oder Erzählung oder Novelle oder Geschichte?*

Giovanni Boccaccio hat im Vorwort zu "Il libro chiamato Decameron" folgende Bezeichnungen für erzählende Texte angeboten: "Novelle oder Fabel oder Parabel oder Geschichte". Eine gewisse Beliebigkeit der Verwendung der Bezeichnungen läßt sich auch bei französischen Autoren feststellen. Chrétien de Troyes nannte seinen ersten Roman "un conte d'aventure", den folgenden "un nouveau conte", er schreibt zu Beginn von "Yvain", daß man "noveles" erzähle und verwendet "fable" im Sinn von "mensonge"; "Perceval" nennt er "roman". Mme de Lafayette spricht von "histoire", Voltaire u.a. von "pot-pourri", "aventure", "digression"; Stendhal ließ sein sprichwörtlich bekanntes Werk "Le rouge et le noir" (1830) mit dem Untertitel "Chronique de 1830" erscheinen; Albert Camus ließ unter "L'Etranger" (1942) "roman" sowie unter "La Chute" (1956) "récit" setzen. Gewiß kann eine "Novelle" eine "unerhörte Begebenheit" schildern (Goethe zu Eckermann, 29.1.1827); aber streng genommen schildert "La Princesse de Clèves" (1678) ebenso wie "La Peste" (1947) eine solche. Damit zunächst zwischen langen und kurzen Erzählungen unterschieden werden kann, sei an Aristoteles erinnert. Ihm zufolge sollen alle "Geschichten" nach Art eines Dramas zusammengefügt werden: "centrées sur une action une qui forme un tout et va jusqu'à son terme, avec un commencement, un milieu et une fin, pour que, semblables à un être vivant un et qui forme un tout, elles produisent le plaisir qui leur est propre" (c. 23). Das kathartische Nacherleben einer vom Dichter in Tragödie oder Epos sorgfältig gestalteten Spannungskurve ist das ästhetische Vergnügen (zu c. 6, S. 190). Um eine zentrale Handlung werden im Epos - später auch im Roman - "zahlreiche Episoden" gruppiert; das Epos unterscheidet sich vom Drama oder der Tragödie durch "die Länge des

Aufbaus". Man kann im Epos mehrere Teile der Geschichte darstellen, die gleichzeitig geschehen; auf der Bühne wird dagegen nur der von den Schauspielern jeweilig gespielte Teil vergegenwärtigt. Das Epos ermöglicht irrationale Überraschungen, weil man die handelnden Personen nicht wie auf der Bühne vor Augen hat. Die Mehrzahl der Episoden verschafft dem Zuhörer Abwechslung. Nach Aristoteles läßt episches Erzählen das in Wirklichkeit Unmögliche, das Unwahrscheinliche wahrscheinlich erscheinen (c. 24 u. Komm.). Unabhängig von der Verwendung einer bestimmten Tempusform konstituiert die Abfolge der Episoden die Zeitgrenze, welche den Text als erzählenden kenntlich macht ("Chanson de Roland", V.1261-81). Diese Vorstellung der Simultaneität kann als formales Konzept für die Gestaltung eines umfang- und abwechslungsreichen erzählenden Textes - etwa gegenüber einer vier Ereignisteilnehmer beobachtenden fünfseitigen Erzählung ("Heptaméron", 3e nouvelle) - wie folgt angewendet werden: Ein Erzähler berichtet mehrere Episoden ein und derselben Schlacht ("Chanson de Roland", V. 1261 ff.), aus ein und demselben Heldenleben (Rabelais, "Pantagruel", 1532/33) oder eine Vielzahl von Erinnerungen (Beckett, "Malone meurt", 1951). Ein Erzähler überträgt einer Mehrzahl von Erzählfiguren die Aufgabe, ihre Erzählungen wiederzugeben und umfaßt diese nicht nur mit einer Rahmenerzählung, sondern mit einem Ereignisse, Teilnehmer und Erzähler bestimmenden oder lenkenden allgemeinen Thema: mit der Idee, daß Schein und Sein die Hofgesellschaft bestimmen ("Heptaméron"); mit der Idee, daß vernünftiges Handeln auf Erfahrungen beruht, die alle Menschen miteinander teilen (Voltaire, "Candide", 1759; Bruno, "Le tour de la France par deux enfants", 1877); mit der Idee, daß der Mensch sich selbst das Paradies und dem Nächsten die Hölle ist (Sade, "Les 120 journées de Sodome", 1782/85). Wohl im Anschluß an Friedrich Nietzsches Wort vom "Verlust der mythischen Heimat, des mythischen Mutterschoßes" ("Die Geburt der Tragödie") hat Georg Lukács "die Form des Romans" als "Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit" beschrieben: "das Ganze des Lebens läßt keinen transzendentalen Mittelpunkt in sich aufweisen und duldet es nicht, daß eine seiner Zellen sich zu seiner Beherrscherin erhebe. Nur wenn ein Subjekt,

weit abgetrennt von jeglichem Leben und seiner notwendig mitgesetzten Empirie, in der reinen Höhe der Wesenhaftigkeit thronet, wenn es nichts mehr ist als der Träger der transzendentalen Synthesis, vermag es in seiner Struktur alle Bedingungen der Totalität zu bergen und seine Grenze zur Grenze der Welt zu verwandeln." (1965: 35, 50). Ein solches vom Leben abgetrenntes Subjekt, das Lukács in der Epik nicht "vorkommen" lassen wollte (ebd.), spricht in allen literarischen Texten als der vom empirischen Autor befreite, sich selbst betrachtende Erzähler, der die Grenze seines Bewußtseins in die Grenze der Welt verwandelt oder dieses zumindest tun kann, sofern er seine schöpferische Rolle ernst nimmt. Als dem Leben inhärentes Bewußtsein ist der literarische Erzähler also Mittelpunkt außerhalb der Empirie und Beherrscher des ganzen Lebens; er erscheint als der geniale "Urheber" (I. Kant) seines Textes; der Leser im Text darf sich ihm kongenial fühlen. Samuel Beckett hat das kreative Bewußtsein eines literarischen Erzählers mit der Titelfigur von "Murphy" (französisch 1947) paradigmatisch dargestellt. Über dem sechsten Kapitel dieses "Romans" steht das Motto: "Amor intellectualis quo Murphy se ipsum amat." In Murphys Bewußtsein gibt es drei Zonen: In der Zone des Lichtes, "un radieux abrégé de la vie de chien", kann Murphy willkürlich und satirisch mit seinen Puppen, anderen Erzähl(er)figuren umspringen; in der zweiten Zone des Halbdunkels vergnügt er sich kontemplativ oder ästhetisch; die dritte Zone ist der Bereich des Nicht-zu-Fixierenden, des Nichtidentischen, ein Bereich, in dem die Formen zerfließen und ineinander übergehen; hier verliert sich das Ichgefühl "dans le noir de la liberté absolue". Der literarische Erzähler und jede seiner nominalen oder pronominalen Projektionen verfügen im Text frei über Phonetik, Syntax und Semantik, über Richtig und Falsch, Schön und Häßlich. Wie Murphy in den drei Zonen seines Bewußtseins ist der Erzähler immer "Träger der transzendentalen Synthesis" (Lukács 1965: 50), insofern er Anfang und Ende seines Erzählens setzt. Wie in der modernen Literatur häufig realistische Motivierungen des Textzusammenhangs zugunsten ästhetischer Motivierungen (vgl. B. Tomaševskij) aufgegeben werden, so können Erzähler in der Tat ein absolutes Spiel mit sich, dem Leser und der Welt treiben. Weil die

Differenzierung von Autor und Erzähler in jedem Text von ihrer Identität umfaßt wird, vermitteln literarische Texte weniger den Eindruck der Obdachlosigkeit als den der Einsamkeit. Literarisches Erzählen und Lesen gewährt in bösen Situationen und Zeiten zumindest dem Bewußtsein ein Obdach.

3. Warum, wovon und wie wird erzählt?

Wir erzählen uns Geschichten, weil wir uns damit abfinden müssen, daß "das Programm des Lustprinzips" zwar einen subjektiven Lebenszweck setzt, das Glück im Plan der Schöpfung aber nicht vorgesehen ist. "Leiden" bedroht uns aus drei Quellen: vom eigenen Körper, von der Außenwelt oder Natur und "aus den Beziehungen zu anderen Menschen" (Freud 1930: 208 f.). Die unerschöpfliche Vielfalt der Stoffe und Motive, die in literarischen Texten exemplarhaft als Träger von Normen und Ideen verwendet werden, soll den Themen Gewalt und Liebe zugeordnet werden. Gewalt erfaßt alle die Erzähler und Erzählfiguren bedrohenden, zerstörenden Pläne, Aktionen, Worte, Ideen. Diese Aussagen über Gewalt und Liebe können ausdrücklich mit überindividuellen Instanzen - Natur, Götter, Familie, Stand, Klasse, Kirche u.a.m. - begründet oder von deren nominalen und pronominalen Vertretern geäußert werden. Sie können auch - häufig mit dem Mittel der direkten, indirekten oder erlebten Rede - derart mit Erzählern und Erzählfiguren verknüpft werden, daß der Leser sie als Ausdruck ihres Inneren und als die Folge ihrer Beziehungen zu anderen Menschen versteht. Die große Attraktivität literarischer Texte liegt wahrscheinlich darin begründet, daß neben Gewalt und Tod die konfliktreichen Beziehungen zwischen den Menschen oder das Thema der Liebe mannigfaltig exemplifiziert werden. Bei der Darstellung dieser Themen orientieren sich die Autoren literarischer Texte an den Zielen der Rhetorik: Sie wollen belehren und Gefallen oder Mißfallen, Affekte erregen, das Nützliche mit dem Angenehmen verbinden. "Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci/lectorem delectando pariterque monendo." (Horaz, "De arte poetica", V.343 f.) In der Epoche der *doctrine classique* sind bestimmte Affekte auf

verschiedene literarische Gattungen verteilt worden: das Weinen auf die Tragödie, das Lachen auf die Komödie; die Funktion, die "Libido des Lesers" (Fischer 1997: 20) zu erregen, schrieb Boileau dem "élégant badinage" zu ("Art poétique", 1674, I, 96). Es ist wahrscheinlich auch im 17. Jh. bekannt gewesen, daß literarische Texte die Liebeslust – wie auch Weinen oder Lachen – mehr oder weniger vollkommen, d.i. einsinnig erregen können. (Fischer 1997: 151-203) Vermutlich können mit literarischem Erzählen leichter als mit der szenischen Repräsentation die Funktionen der Belehrung und der Erregung von Lachen, Weinen oder der Libido in ein und demselben Text miteinander verbunden werden. Besonders in der Epoche der Aufklärung findet man Erzählungen, in denen die Erregung der Affekte der Vermittlung philosophischer Ideen diene: "Lettres persanes" (1721) von Montesquieu; "Les Liaisons dangereuses" (1782) von Choderlos de Laclos; "La Nouvelle Justine, ou les Malheurs de la vertu. Suivi de l'Histoire de Juliette" (1797) des Marquis de Sade. (Fischer 1997: 163-244) Wahrscheinlich wurde diese stilistisch elaborierte, explizite Verbindung der Funktionen durch eine gewisse sozialständische Regulierung der Rezeption erleichtert. Die Demokratisierung der Lektüre – Stichworte: Massenmedien, Trivilliteratur – scheint die Erregung von Lachen, Weinen oder der Libido in verschiedene Textsorten verdrängt zu haben; ob "Histoire d'O" (1954) von Pauline Réage eine Ausnahme ist, bleibt zu untersuchen. Angesichts der freizügigen oder hedonistischen literarischen Schreibweisen des 20. Jhs. kann man die Frage stellen: Gibt es eine idealtypische Textstruktur, die Lachen, Weinen und die Libido stimuliert?

Für die Gestaltung der Themen Gewalt und Liebe sollen noch einige Beispiele aus der französischen Erzählliteratur vorgestellt werden. Eigentümliche nationalliterarische Merkmale gegenüber dem Erzählen in anderen Literaturen sind allerdings erst dann zu erkennen, wenn die spezifischen geschichtlichen Umstände und ihre nicht leicht zu begreifende, aber unmißverständliche Präsenz in der Sprache der Texte berücksichtigt werden. Hier können nur einige allgemeine Aspekte für einen solchen europäischen intertextuellen Vergleich

vorgeschlagen werden: die höfische Kultur des Mittelalters; der Humanismus in der Gesellschaft des Absolutismus; Aufklärung und Revolution; Autonomie/Heteronomie der literarischen Produktion seit dem 19. Jh. Wenn man berücksichtigt, daß "La Chanson de Roland" (um 1070) mündlich, von Musikinstrumenten und Pantomime begleitet, vorgetragen wurde, so ist festzuhalten, daß sich erzählende von dramatischen Texten allein durch die szenische Repräsentation unterscheiden lassen. Die Handlung der *chanson de geste* (□Art. 106) weist auf historische Ereignisse zurück. Die Handlung unterscheidet sich von der Handlung der späteren, auch historisch fundierten Tragödien, insofern die Handlungsträger, christliche und heidnische Recken, zwar durch innere Überzeugungen motiviert werden, aber nicht über diese Überzeugungen nachdenken. Die christlichen Helden setzen mit einem hohen Grad an Eindeutigkeit, die u.a. durch die allegorischen Träume des vom Erzengel Gabriel inspirierten Kaisers Karl begründet wird, das absolute Recht des christlichen Glaubens gegen die Ungläubigkeit der Heiden durch. Da der Kaiser den Heiden weder "Frieden noch Liebe" schuldet (V. 3596), bricht er den apokalyptisch glitzernden Widerstand des Emirs gegen Bekehrung und Taufe mit unbarmherzig gerechter Gewalt: "Il frappe l'émir avec son épée de France, brise son casque étincelant de joyaux, lui ouvre le crâne d'où la cervelle se répand et lui fend la tête de haut en bas jusqu'à sa barbe blanche." (V. 3615-8) Da der Erzähler eindeutig auf der Seite des christlichen Rechtes steht, zeigen seine Aussagen über die Heiden eher eine selbstbehauptende Tendenz; sie können ironisch distanziert wirken. Der Tod Rolands, die Träume und der ohnmächtige Schmerz Karls wie der Kampfesmut der Christen sollten wahrscheinlich als ernst, rührend oder erschütternd empfunden werden. Liebe erscheint als Liebe zu Gott; auffällig in der Gestalt der edlen Gemahlin des Sarazenenkönigs: Sie soll sich "aus Liebe" bekehren; und sie "verlangt nach dem Christentum", nachdem sie "Reden und gute Beispiele" vernommen hat. Stand und Bildung sind anscheinend die Voraussetzung für die intellektuelle und affektive Wirkung der Rede oder des Erzählens (*persuasio*). Die "Psychomachie" (405) des Prudentius war das Vorbild für christliches Erzählen, das menschliches Handeln mit einer

gottgegebenen Wertehierarchie legitimiert: Die sieben Haupttugenden besiegen mit harter Hand die sieben Hauptlaster. Operatio, Personifizierung der christlichen Mildtätigkeit, erwürgt Avaritia mit kräftigem Arm und drückt ihr mit den Knien die Rippen ein (V. 590-7). Amor gehört wegen seiner "giftigen Pfeile" zum Aufgebot der Luxuria und flieht von dannen (V. 433-44). Es bedurfte der Lektüre, Übersetzung und Bearbeitung der Werke Ovids sowie der Entfaltung einer gewissen höfisch-ritterlichen Geselligkeit, bevor man sich literarisch darum bemühen konnte, Amors gefährliche Pfeile differenziert darzustellen: Der mit der stumpfen bleiernen Spitze vertreibt die Liebe, der mit der schneidenden, golden funkelnden erzeugt eine kaum zu bändigende Liebesleidenschaft ("Metamorphosen", I, 466-71). Chrétien de Troyes beruft sich auf Ovid ("Cligès", V. 1-7) und hat sich anscheinend zum Ziel gesetzt, das menschliche Vergnügen, Libido, mit dem Kampfesmut, Fortitudo und Crudelitas, zu versöhnen. Ovid hat das Stichwort gegeben: "Militiae species amor est." ("Ars amatoria", II, 233) Die Helden, die Chrétiens Erzähler aus souveräner Distanz, also eigentlich ironisch begleitet, kämpfen weniger für den christlichen Glauben als mit dem Glauben an sich selbst um die Liebe einer Dame. In den wiederholten Zweikämpfen obliegt es den Herren, ihre Körper- und Seelenstärke, also ihre Ritterlichkeit vor sich selbst und ihresgleichen unter Beweis zu stellen. Im Mittelpunkt steht die Tugend der Mäßigung: Die Ritter wie die umworbenen Damen sollen lernen, sich zu beherrschen, um das Glück auf Erden oder am Artushof zu gewinnen. Die Erzählfiguren, in deren Worten, Stimmungen, Handlungen sich die sieben Haupttugenden und Hauptlaster manifestieren, werden vom Erzähler in das Abenteuer der Selbstverwirklichung geschickt, das sich unter den ideologischen Bedingungen einer Feudalgesellschaft abspielt. Die Damen – außertextuell waren sie Leserinnen, Zuhörerinnen, Mäzenatinnen – haben die harte allegorische Eindeutigkeit einer Beatrice abgelegt; man soll nicht allein von ihnen lernen, sondern darf sich in sie einfühlen. Enide und ihre Cousine auf dem "silbernen Bett", die "Freundin" des Maboagrin ("Erec et Enide", um 1170, V. 5830 ff.), vermitteln eine kritische Einschätzung der Rolle der Frau in der sogen. höfischen Liebeslehre. Kriegs- und

Minnedienst können nicht so leicht in Einklang gebracht werden: Enide wurmt es, daß der Ehemann sich bei ihr verliert und seine Reputation verliert; Erec rächt sich an ihr für diese Mißachtung und zwingt sie, den Ritterdienst an seiner Seite miterleben. Auf diese Weise sollen beide ihre Liebe prüfen. (Das Experiment nimmt das Paradox vorweg, das aus der Literatur des 17. Jhs. bekannt ist: Leidenschaftliches Begehren ist erst dann echt, wenn sittliche Pflichten miteinander kollidieren.) Enides Cousine ihrerseits hält Maboagrín in dem Garten fest und gibt ihn erst frei, wenn ein anderer Ritter ihn besiegt; sie hält ihn von der "Joie de la Court" fern und zwingt ihn, die Häupter der Besiegten als Trophäen zu sammeln. Erec mißhandelt Enide, um der Versöhnung von *militia* und *amor* willen; die Cousine ist um Amors willen ein Lebensrisiko für viele Ritter. Die glückliche Liebe bringt den Rittern entweder Schande oder überflüssige Gefahr für Leib und Leben; Schuld daran tragen jeweils die Damen. François Rabelais hat in "Pantagruel" (1532/33) und "Gargantua" (1534/36) die Lebensgeschichte zweier Riesenkönige aufgegriffen und sie der Idee einer idealen Fürstenerziehung zugeordnet. Die Gefährten der Riesen repräsentieren ihre geistigen und körperlichen Eigenschaften: Stärke, List, Behendigkeit, Bildung und Weisheit. Die Riesen erscheinen nicht mehr allein deswegen wunderbar, weil sie übermenschlich groß und bedrohlich wirken, sondern vor allem, weil sie der Natur mit äquivalenter Gewalt standhalten und die Menschenwelt beherrschen und regulieren. Gewalt erscheint als notwendig, weil sie die produktive Kraft des Instinktes, der Libido, domestiziert. Für die Humanisten, die in dieser Epoche auch naturwissenschaftlich dachten oder spekulierten, erschien es bedeutsam, daß sie die Kleriker als Bildungsträger ablösten, um ihrerseits Normen zu setzen und zu überprüfen. Rabelais hat diesen Anspruch mit Hilfe einer polyglotten Erzählweise zu realisieren versucht. Ein absoluter Herrscher, der wohl vom Tyrannen zu unterscheiden ist, garantiert Schutz und Ordnung des Gemeinwesens. Aber der Erzähler erinnert auch daran, daß Wohl und Wehe des Gemeinwesens wie des Einzelnen davon abhängen, ob sie sich an den großen Vorbildern der Antike messen und ihnen folgen. Der Erzähler Rabelais verläßt den sicheren Hort der Theologie und der

sozialständischen Legitimation; die Regel, die für die Abbaye de Thélème gelten soll: "Fay ce que voudras", ist an Gleichgesinnte gerichtet. Immerhin koordinierte er aber die Freiheit individueller Selbstverwirklichung mit dem Wohl des Ganzen. Der Konflikt zwischen dem Einzel- und dem Allgemeininteresse, zwischen dem unbedingten Erkenntnisdrang und den politischen Institutionen und sozialen Normen, von denen Glück und Unglück der Menschen abhängen, bestimmt das literarische Erzählen bis zum Ende der Aufklärung und darüber hinaus; Voltaire glaubte den Konflikt durch einen Kompromiß lösen zu können: "il faut cultiver notre jardin" ("Candide", 1759). Diese Lösung ist nicht zuletzt deswegen optimistisch, weil eine individuelle Sinnfindung als allgemeines Interesse ausgegeben wird. Die französische Erzählliteratur des 18. Jhs. bietet bis heute eine faszinierende Kombination zynisch hedonistischer mit gutmütig moralischen Ideen. Die Erzählliteratur des 19. Jhs. ist diesem Vorbild nicht gefolgt. Mittels der Erzählfiguren rücken die Erzähler vielmehr ihre eigenschöpferische und nachschaffende Phantasie, ihre "vision du monde" (L. Goldmann) in das Zentrum des Interesses. Wegen dieses sozialphilosophisch brisanten Konzepts erkannte Saint-Beuve in Byron und Sade "les deux plus grands inspireurs de nos modernes" und empfand Jules Janin die Werke des Marquis de Sade als "une espèce de défi qu'on se fait à soi-même". Sades "Œuvres" (Hg. M. Delon) sind inzwischen neben den Romanen von Stendhal, Balzac, Flaubert und Proust in die Bibliothèque de la Pléiade eingereiht worden. Sade fühlte sich durch die revolutionären Umstände zu einer radikal egozentrischen Schreibweise ermutigt: Er brauchte Geld, sein Verleger wünschte sich einen "gepfefferten" Roman; er hat ihn so geschrieben, daß sich der Teufel anstecken konnte (Brief v.12.6.1791). Sades Erzählerinnen und Erzähler demonstrieren, daß die Natur, auf die sich der Mensch allein berufen kann, seine Vernunft ist; eine Rechtfertigung oder Legitimation außerhalb oder gar über der Vernunft gibt es nicht. Sorgfältig registrierte Selbsterfahrungen, anthropologische Recherchen und die materialistischen Überlegungen anderer Aufklärer hat dieser Autor eingesetzt, um von der individuellen körperlichen Natur als der Vernunft zu erzählen: "Das schaffende Selbst schuf sich Achten

und Verachten, es schuf sich Lust und Weh. Der schaffende Leib schuf sich den Geist als eine Hand seines Willens.“ (Nietzsche 1980: 40) Für den französischen Erzähler sollte der Triumph der leiblichen Vernunft allerdings mit dem *intérêt général* vereinbar sein. Dank jüngster Forschungen (Beilharz 1996, Wiegand 1999) können wir die formale und inhaltliche Nachwirkung der Sadeschen *écriture* an einigen Beispielen nachvollziehen. Der Erzähler Sade assoziiert die Revolution mit der Aufklärung und verhöhnt die Idee, daß sich individuelle Neigungen durch Belehrung dem Wohl des Ganzen unterordnen lassen. Er bot den folgenden Erzählern das spannende – auch trivial zu nutzende – Szenarium einer Verschwörung der Reichen, Mächtigen, Skrupellosen, die ihre Gelüste auf Kosten der Anständigen und der Armen mit verblüffendem Erfolg durchsetzen. Schließlich hat Sade eine Ästhetik der Schrecken stiftenden dichterischen Phantasie geschaffen, indem er moralisch negativen Erzählfiguren “Genie” einflößte, d.i. “die musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjekts im freien Gebrauche seiner Erkenntnisvermögen” (I. Kant, “Kritik der Urteilskraft”, § 49). Er hat viele Schriftsteller dazu inspiriert, das Überraschende oder Entsetzliche weniger in der Welt als im phantastischen Potential der Erzähler-Figuren zu suchen, die nichts anderes sind als die Projektionen ihrer Autoren.

4. Literatur

- Aristoteles: La Poétique. Hg. v. Roselyne Dupont-Roc u. Jean Lallot. Paris 1980.
- Beilharz, Alexandra: Die Décadence und Sade. Untersuchungen zu erzählenden Texten des französischen Fin de Siècle. Stuttgart 1996.
- Eco, Umberto: Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi. Mailand 1979.
- Eibl, Karl: Kritisch-rationale Literaturwissenschaft. München 1976.
- Fischer, Carolin: Gärten der Lust. Eine Geschichte erregender Lektüren. Stuttgart / Weimar 1997.
- Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur (1930). In: Alexander Mitscherlich / Angela Richards / James Strachey (Hg.): Studienausgabe IX, Frankfurt/Main 1974.
- Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren (1908). In: Studienausgabe X.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Divans. In: Ernst Beutler (Hg.): Sämtliche Werke, Bd. 3, München 1977.
- Labov, William / Waletzky, Joshua: Erzählanalyse: Mündliche Versionen persönlicher Erfahrung. In: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik, Bd. 2, Frankfurt/Main 1973, S. 78-126.
- Lämmert, Eberhard (Hg.): Erzählforschung. Ein Symposium. Stuttgart 1982.
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Neuwied / Berlin 1965.

- Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. In: Giorgio Colli / Mazzino Montinari (Hg.): Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 4, München 1980.
- Weimar, Klaus: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. München 1980.
- Wetzel, Hermann H.: Die romanische Novelle bis Cervantes. Stuttgart 1977.
- Wiegand, Irene: Das Erbe Sades in der "Comédie humaine". Stuttgart 1999.

Peter Brockmeier